

Faculté de philosophie, arts et lettres

Boris Vian, musique et littérature

L'empreinte du jazz dans *L'Écume des jours* et
J'irai cracher sur vos tombes

Autrice : Magali Bou Assi

Promoteur : Costantino Maeder

Année académique 2020-2021

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation
générale, à finalité approfondie

Université catholique de Louvain
Faculté de philosophie, arts et lettres

Boris Vian, musique et littérature

L'empreinte du jazz dans *L'Écume des jours* et *J'irai cracher sur vos tombes*

Mémoire réalisé par
Magali Bou Assi

Promoteur
Costantino Maeder

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité
approfondie

Année académique 2020-2021

Je souhaite avant tout remercier mon promoteur de mémoire, Costantino Maeder, qui restera un des professeurs les plus marquants rencontrés lors de mon parcours universitaire à l'UCLouvain.

Un grand merci à mes relecteurs·rices, Marie, Chrystel et Michael, pour leurs conseils d'écriture, leur temps et leur patience.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à Blaise : merci pour l'inspiration au quotidien et le soutien à toute épreuve.

Enfin, la réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible sans Louise, rencontrée pendant mon Erasmus à Paris et à qui je dois mon amour pour le jazz. Merci pour ta précieuse amitié. À bientôt à Saint-Germain-des-Prés.

Tempo introducendo.....	1
Première partie : jazz, discours et imaginaire.....	4
1.1. Jazz et après-guerre à Paris.....	5
Jazz et Libération.....	5
Discours multiples et identité collective en crise	7
1.2. Jazz et discours.....	9
Vian : appropriation du jazz comme discours et <i>self-disclosure</i>	9
Construction d'un imaginaire	14
Qui sont les zazous ?	14
Musique populaire ? Art de masse ?	20
Le jazz en tant qu'instrument de lutte antiraciste.....	23
1.3. Jazz et littérature	28
Discours sous-jacent et communication.....	29
Deuxième partie : <i>L'Écume des jours</i>.....	32
2.1. Vers la synesthésie	33
Un monde à l'envers.....	33
Roman-jazz et expérimentalisme	35
Création d'une synesthésie.....	40
2.2. La dégradation : entre anticipation et fatalité.....	45
L'élément déclencheur : <i>Chloe</i> de Duke Ellington	45
<i>L'Écume des jours</i> à Saint-Germain-des-Prés.....	48
Renvoi aux origines géographiques du jazz	52
Conclusion : entre idéalisation et réalité	55
Troisième partie : <i>J'irai cracher sur vos tombes</i>.....	56
3.1. Vernon Sullivan et le roman noir américain	58
Jazz et décors américains.....	60
3.2. Dénonciation de l'appropriation culturelle	63
Portrait de Lee Anderson et mise en relief.....	64
3.3. L'expression d'une collectivité	69
Colère et vengeance : programme narratif de Lee Anderson	70
3.4. Vian / Sullivan	76
La fatalité engagée par le stéréotype	80

Conclusion : hégémonie américaine et satire française.....	82
<i>Tempo concludendo</i>	85
Bibliographie.....	89

Tempo introducendo

Comme toute création artistique, la musique peut devenir un symbole significatif renvoyant à un contexte socioculturel précis et à des représentations qui circulent dans l’imaginaire collectif. Selon le style musical, c’est un traitement différent qu’en fera la mémoire culturelle, responsable des valeurs attribuées à tout genre artistique.

À travers l’histoire de son développement, le jazz a vu passer de nombreux discours à son égard n’allant pas toujours dans le sens de la valorisation esthétique. La production de ce genre fut marquée par des changements considérables au sein de l’industrie musicale, et plus globalement par d’importantes mutations dans la société occidentale tout au long du vingtième siècle. Actuellement, l’imaginaire autour du jazz renvoie à un genre snob, écouté seulement par les personnes âgées ou par les grands mélomanes appréciant les finesses techniques que la masse ne peut comprendre. Même si cet imaginaire est modelé par des stéréotypes, il est généralement admis que peu de jeunes aiment le jazz : musique d’ascenseur, trop calme, trop lente, mais aussi trop compliquée et soi-disant intellectuelle. À l’oreille, cela ne correspond pas à ce qui est en vogue : ces représentations sont conditionnées par l’environnement musical actuel. Pourtant, le jazz eut beaucoup de succès à une époque où il entretenait son propre public d’amateurs passionnés. Au départ, c’était exclusivement la musique des communautés noires aux États-Unis ; au fur et à mesure, le genre est devenu populaire et associé à une jeunesse enthousiaste, en quête d’expérience artistique et éparpillée à travers le monde.

Ce mémoire se focalisera sur l’un des protagonistes les plus importants de la scène musicale parisienne des années cinquante : Boris Vian. Passionné de jazz, l’écrivain pose un pied à Paris et un pied en Nouvelle-Orléans. Le choix de travailler sur un tel personnage est motivé par la volonté de déchiffrer les écrits d’une personnalité extravagante qui ne craint pas de mettre à l’épreuve à la fois les conventions sociales et esthétiques. Cela équivaut à l’intérêt que j’ai eu pour le jazz : dans les années cinquante, il s’agit d’un genre musical en rupture, associé à une culture populaire en ébullition qui remet en cause la tradition. Ce passage du statut populaire, rejeté par le public attaché à cette tradition, au statut artistique et acclamé par la critique est souvent inhérent à des mutations au sein du contexte socioculturel, surtout quand il s’agit de bousculer les codes de la mémoire collective. La plupart du temps, de tels mouvements répondent à des besoins spécifiques d’une partie de la population – qui ? Et quels besoins ?

Pendant la Libération, le jazz se forge déjà une petite réputation. Mais si le genre arriva en Europe bien avant la Seconde Guerre mondiale, c'est dans les années cinquante qu'il se massifie et se heurte vivement aux valeurs de la tradition artistique française. La focalisation sur Boris Vian permettra d'appréhender les conflits entre les discours sur le jazz à cette époque compte tenu du rôle important de l'écrivain sur la scène culturelle. Vian est si attaché au genre musical qu'il en fera matière à romans : dans *L'Écume des jours* et *J'irai cracher sur vos tombes*, la donnée jazzistique est investie en tant que thème et modalité d'écriture. La deuxième partie de ma réflexion portera sur ce sujet et fera suite à la question des rapports entre le jazz et la tradition. Deux médiums artistiques travaillés ensemble permettent d'instaurer une expérience esthétique et émotionnelle unique. Plusieurs sens sont sollicités plus ou moins en même temps, à la manière d'un phénomène de synesthésie, et les effets de signification peuvent être décuplés. Dès lors, quels moyens techniques sont utilisés par l'auteur afin de mettre en scène le motif musical dans le récit ? Comment le jazz est-il exploité dans le roman au niveau de la forme et du fond ? Concernant le contexte politique de l'époque, que pourrait signifier l'usage d'un genre musical en rupture dans un roman ? À travers son écriture, Vian a le choix de s'inspirer d'une matière et de la reprendre telle quelle ou de la détourner pour orienter le regard du lecteur – quel est l'intérêt, pour l'auteur, de réinvestir les représentations sur le jazz dans la fiction romanesque ?

Une œuvre littéraire fonctionne à la fois comme un moyen d'expression et d'argumentation : il est possible d'étudier un roman à partir de concepts qui permettent d'analyser la communication entre l'auteur et le lecteur comme la *Theory of Mind* ou encore le programme narratif de Greimas. Qu'est-ce qui est transmis ? Comment et pourquoi ? La posture de l'auteur est essentielle dans cette communication, car celui-ci est responsable du discours. L'écriture se produit sur base d'une encyclopédie personnelle influencée par la mémoire culturelle et les événements contemporains : un auteur écrit toujours selon les discours qui circulent à son époque. Dès lors, nous examinerons l'usage du motif jazzistique dans le récit pour envisager la transmission d'idées à partir de l'imaginaire de ce genre musical. Compte tenu de la multiplicité de cet imaginaire, il est intéressant de connecter les propos de Vian, les confrontations entre les différentes visions du jazz à l'époque et ce à quoi elles renvoient au niveau socioculturel pour considérer un discours engagé au sein des romans.

Le travail s'organisera en trois parties. Dans la première, nous nous attarderons à définir les relations entre le jazz et le contexte pour comprendre d'où fleurissent les représentations sur ce

genre et leurs conséquences sur la diffusion musicale. Il s'agira ensuite d'anticiper l'usage de ces représentations dans le roman en exposant les intérêts et les conditions d'une rencontre intermédiaire entre musique et littérature. En deuxième partie sera proposée une analyse de *L'Écume des jours* afin d'examiner en quoi le jazz intervient dans le déroulement tragique du roman et les éventuels rapports avec le contexte parisien et la jeunesse d'après-guerre. Le récit est présenté comme un véritable roman-jazz : éparpillées au sein de la diégèse, les références au genre musical se retrouvent dans les noms des rues et des personnages, et le quotidien de ces derniers est animé par la danse et le jazz. En outre, la forme est envahie par le médium musical qui accompagne l'écriture romanesque. Enfin, la troisième partie présentera les particularités du genre romanesque de *J'irai cracher sur vos tombes* et le rôle du jazz dans les échanges des personnages pour appréhender le motif musical en prétexte dénonciateur et en marqueur culturel et identitaire. Cela s'inscrit dans un roman d'une extrême violence qui reprend le genre de la *hard-boiled fiction* ou du roman noir américain.

Première partie : jazz, discours et imaginaire

La construction des représentations

Au-delà de son rôle de moyen d'expression musical et à partir des nombreuses représentations qui composent l'imaginaire qui y est lié, le jazz est à considérer comme un discours dans un contexte culturel et historique défini et comme un thème dans les productions artistiques de ce même contexte. Les frontières spatiales et temporelles de celui-ci seront établies afin de se rapporter à l'imaginaire jazzistique à l'époque de Vian, pour qui le jazz était essentiel tant au sein de ses activités musicales que littéraires. Il s'agit d'un discours qui, selon son traitement, peut être didactique ou informatif. Le jazz peut véhiculer un message à destination d'un certain public qui renvoie à des sujets d'actualité. Il s'agit également d'un thème dont les artistes peuvent s'emparer au sein de leurs œuvres non musicales, comme le roman. Ainsi, la musique peut influencer l'écriture romanesque en passant d'images ou de références à une réalisation formelle à travers laquelle les deux moyens d'expression se mêlent pour créer un genre de langage hybride entre musique et texte. Investi de cette manière, le jazz est vecteur de représentations qui seront interprétées selon les discours qui circulent, illustrant à la fois l'imaginaire collectif ainsi que les valeurs que cet imaginaire attribue au jazz. Cela peut tout à fait varier d'un individu à l'autre, mais il est possible de généraliser ces représentations à partir de la cohésion ou non du jazz avec la mémoire culturelle. Dans cette partie, une fois le contexte d'étude défini, il s'agira de comprendre en quoi le jazz est porteur de discours par rapport à la construction de son imaginaire, aux origines du genre et à sa transmission médiatique. À partir de ces considérations, le jazz sera envisageable dans le roman d'un point de vue thématique et technique en prenant compte de l'intermédialité.

Boris Vian est l'un des protagonistes les plus importants de la scène artistique parisienne des années cinquante. Son implication dans la vie socioculturelle de la capitale française est considérable, ce qui lui a permis de porter un regard précis et orienté sur les valeurs en jeu à son époque. Il est donc pertinent de s'imprégner de sa perspective. Dans ses romans, Vian invite ses lecteurs à se plonger dans le Paris des années cinquante et leur permet de saisir les

différentes dynamiques socioculturelles de l'après-guerre, ainsi que l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur le jazz et ses représentations. En outre, les autres productions culturelles ont également influencé l'imaginaire concernant les conflits du vingtième siècle, créant une opposition entre un public en quête de diversité et d'innovations face à un autre, mélancolique, refusant le jazz. Un genre artistique en émergence et, surtout, en rupture avec la tradition, amène souvent à considérer autant d'adhésion que de rejet par rapport au passé. Au temps de la Libération, les Parisiens ont un rapport nouveau aux arts, et l'instabilité de l'après-guerre mènera à des divergences de valeurs. Il s'agira de déterminer quelles voix s'expriment et quels groupes se forment en fonction de ces conflits. Cette partie sera organisée selon trois axes : une contextualisation générale centrée sur Paris dans les années cinquante, une esquisse des discours sur le jazz en confrontation avec la tradition, et l'actualisation du jazz au sein du moyen d'expression romanesque.

1.1. Jazz et après-guerre à Paris

Jazz et Libération

Pendant la Libération, la ville de Paris se caractérise par un enthousiasme général qui contamine toutes les sphères artistiques. Le jazz joue un rôle important dans cette constante recherche d'animation et de frivolité. Dans son ouvrage *Le jazz en quarantaine*, Chesnel (1994, p.37) passe en revue l'état du jazz de l'Occupation à la Libération en décrivant cette énergie neuve acclamée par les Parisiens :

Ce deuxième semestre de l'année 45, à Paris, la vie de plaisirs et de fêtes semble ne pas vouloir s'arrêter de sitôt et le jazz est de plus en plus présent dans cette frénésie.

Les rencontres entre musiciens se multiplient, spectacles et concerts également.

La Seconde Guerre mondiale eut un impact non seulement sur les créations artistiques, mais également sur la réception d'un public à la fois enthousiaste et déboussolé. Dans cette énergie, le jazz français se caractérise par le développement de lieux culturels typiques et par de nouveaux moyens de diffusion pour servir la volonté de faire connaître ce genre musical. Parmi ces lieux, citons les festivals, les music-halls, ou encore les cabarets. Il ne s'agit pas ici de grandes innovations : le music-hall, par exemple, existait déjà avant la guerre, mais les spectacles y seront profondément renouvelés notamment grâce à l'introduction du jazz pour répondre à la demande du public, surtout jeune, cherchant à voir des choses nouvelles et

animées après cinq années obscures. En outre, la diffusion est assurée par différents moyens médiatiques en émergence à l'époque : les radios mettent en place des émissions sur le jazz, le disque évolue de façon significative, impactant le statut de l'artiste au sein d'une industrie musicale qui mute considérablement¹. Ce qui domine tout cela, c'est l'envie de faire la fête :

Mais du jazz au théâtre, de la pantomime à la poésie, des jongleurs aux illusionnistes, de la danse au sketch et à la chanson ; des caves aux bistrots, des garages aux restaurants ou aux anciens cabarets de la rive droite, c'est toujours le même esprit qui souffle, la même volonté frénétique de vivre, de faire la fête, de s'amuser, de rire ou de s'émouvoir, de se réunir après cinq années de guerre et d'occupation. (Latour, 1996, p.5)

D'où cela vient-il ? Comme l'explique Chesnel (1994), en France, l'Occupation a causé une grande forme d'isolement vis-à-vis des innovations musicales venant d'ailleurs. Sans pour autant totalement stopper la production artistique, les influences étaient moins riches. Alors qu'aux États-Unis, terre de naissance du swing, du ragtime, du blues et du gospel, le jazz poursuit son évolution, la France n'a pas accès aux nouveautés américaines. Cela ne signifie pas que le jazz a stagné en France, mais qu'il a suivi un développement séparé. C'est pourquoi, après la Libération, les musiciens français ressentent une forme de dissonance entre leurs propres créations et ce qu'ils découvrent en écoutant les Américains². Une variété parisienne se distingue néanmoins, car certains souhaitent proclamer cette évolution parallèle tandis que le jazz s'internationalise depuis le continent américain. En tout cas, quel que soit le continent, la fin de la guerre signe la rupture avec le jazz traditionnel des années trente et la naissance de nouveaux genres musicaux en phase avec l'enthousiasme post-guerre.

Deux dynamiques se cristallisent alors à l'époque en France et auront un impact significatif sur l'imaginaire jazzistique. D'une part, la jeunesse parisienne joue un rôle considérable,

¹ Pour plus d'informations concernant les mutations de l'industrie musicale après la Seconde Guerre mondiale ainsi que les développements des lieux de jazz et des moyens de diffusion, voir Vian, B. (2018a). *En Avant la zizique* (3^e édition). Paris, France : Librairie Générale Française. Pour une description des arts de la scène dans l'après-guerre, voir Latour, G. (1996). *Le "Cabaret-Théâtre". 1945-1965*. Paris : Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

² Les musiciens français n'ont pas assisté au *revival* du jazz Nouvelle-Orléans et ont découvert tardivement le jazz *be-bop*. Voir Chesnel, J. (1994). *Le jazz en quarantaine. 1940 - 1946 Occupation / Libération*. Cherbourg : Isoète.

représentant bien ce nouvel enthousiasme, grâce au développement du quartier culturel de Saint-Germain-des-Prés et l'accentuation des voix des jeunes qui sortent de cinq années de conflits. D'autre part, la fin de la guerre amène les Français à porter un nouveau regard sur les États-Unis qui deviennent la puissance économique mondiale. La jeunesse française est partagée entre antiaméricanisme et américanophilie par rapport aux productions artistiques (culture *mainstream*, Hollywood, jazz, etc.) ainsi que par rapport aux conflits de l'époque (le Vietnam, l'Algérie, terrains où des puissants s'attaquent à des plus faibles). La fascination pour la culture outre-Atlantique s'oppose aux critiques contre l'impérialisme en pleine vague post-colonialiste. Dès lors, quelles représentations du jazz cela implique-t-il pour les jeunes de l'époque ? Et pour les adultes ? Tout cela amène à produire différents discours sur le jazz vis-à-vis des valeurs attribuées à ce genre musical qui se massifie de plus en plus après la guerre.

Discours multiples et identité collective en crise

Malgré l'enthousiasme général de la Libération, la Seconde Guerre mondiale conserva un impact important sur les discours collectifs et l'expression de l'identité culturelle – d'où les conflits de valeurs au sujet du jazz. Après un tel traumatisme provoqué par une guerre de grande envergure, les discours sont troublés tant dans leur contenu qu'à travers leur diffusion. Cela entraîne une remise en question de toute connaissance du monde et idéologie (Kaplan, 2005). Par exemple, dans *Trauma Culture : The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Kaplan part de la situation globale après les attentats du 11 septembre 2001 pour comprendre l'impact de tels événements sur l'expression collective d'une communauté. Différents phénomènes peuvent éclore lorsqu'il s'agit de s'exprimer après une expérience traumatisante, et ceux-ci se situent entre une absence totale d'expression, un mutisme, et une explosion intense des formes de discours afin de trouver le meilleur moyen de décrire ce qu'il s'est passé. En outre, les conventions artistiques et littéraires paraissent désuètes : elles ne permettent plus de traduire les sentiments contemporains suite à de nouveaux événements, entraînant alors une innovation des médiums artistiques pour s'adapter à de nouveaux discours. Cela entraîne un phénomène de fragmentation des formes artistiques et médiatiques, ainsi qu'une intensification de la parole publique. Du refoulement à l'expression libérée, cela provoque des mutations artistiques au sein des courants et des techniques. Par conséquent, selon le besoin d'expression et l'expérience personnelle, l'art sera différent d'une voix à l'autre, même s'il est possible de généraliser certaines dynamiques au cœur d'une société bouleversée. Enfin, tout cela amène à la question des identités – l'être humain a toujours besoin de se rattacher à quelque chose, pour

guérir du traumatisme, quitte à envisager du neuf en ce qui concerne des valeurs détruites par la catastrophe.

Pour comprendre l'impact d'un événement choquant sur les discours collectifs et le rejet de certaines formes artistiques (qui va de pair avec la création de nouveaux moyens d'expression), il faut se rapporter à la notion de mémoire culturelle ou collective. Cette expression peut renvoyer à tout ce qui touche à la constitution symbolique d'une communauté et des valeurs qui la définissent :

Media, practices, and structures as diverse as myth, monuments, historiography, ritual, conversational remembering, configurations of cultural knowledge, and neuronal networks are nowadays subsumed under this wide umbrella term (Erll, 2008, p.1)

La mémoire collective est surtout construite à partir des œuvres du passé, donc la tradition, et des valeurs qui déterminent la communauté en question, toujours entre sélection et rejet. Il s'agit de choix effectués par la communauté en fonction des valeurs qu'elle souhaite incarner. Dès lors, s'il y a acceptation ou refus d'un nouvel élément culturel et artistique (le jazz, par exemple), cela reflète la mémoire collective et représente l'imaginaire qui plane au-dessus de cet élément. Souvent, l'adhésion à une forme rejetée par la tradition incarne l'envie de s'opposer à la mémoire collective et à ses valeurs, jugées désormais obsolètes. Des épisodes traumatisants ont bien entendu un impact important sur la mémoire collective d'une communauté. Comment se remettre d'une grande dysphorie générale ? Par l'unification d'un imaginaire ? Ou, au contraire, par une multiplication des voix et par le rejet de certains discours ? De manière globale, la deuxième moitié du vingtième siècle est synonyme de crise de l'expression collective. Le rapport à l'art est profondément bouleversé par l'impact de la Seconde Guerre mondiale. Cela crée un clivage entre les amateurs de jazz et les conservateurs en ce qui concerne les arts : comme nous le verrons plus loin, le jazz entre en dissonance avec la tradition. Cette dernière est d'ailleurs acclamée par ceux qui, de près ou de loin, ont provoqué la guerre : les partisans du régime de Vichy et du Maréchal Pétain, donc ceux qui collaboraient avec les nazis (Rousso, 2019).

Le jazz des années cinquante en France est donc associé à un imaginaire très multiple par rapport à ses origines, son public et ses techniques de production. Cela suscite l'intérêt, de façon similaire à ce que la jeunesse blanche américaine vit de son côté en découvrant le jazz comme

moyen de s'affirmer de manière différente et révolutionnaire. La Libération mène à des mutations artistiques et à des ruptures de registre pour répondre à l'envie de célébrer, ce qui constitue bien une protestation contre un ordre traditionnel en mettant en avant d'autres valeurs. Alors que le jazz des années trente était relativement classique et peu populaire, il évoluera vers des styles plus libres et plus dansants, ce qui va de pair avec la massification du genre et le développement de l'industrie musicale alors que la société de consommation se met véritablement en place. Ainsi, le jazz deviendra une musique populaire et caractéristique de la jeunesse et de la fête (Chesnel, 1994).

Sans doute, le besoin de défoulement, de frivolité, d'infantilisme, aussi, était-il réellement impérieux pour que l'animation proposée paraisse alors si extravagante. Snobisme, sans aucun doute. Besoin de se laisser porter par une mode, n'importe laquelle, de danser avec la nouveauté, pour mieux supporter le passé immédiat et les doutes à venir. L'évènement se présentait. On le saisissait. (Boggio, 1993, pp.231-232)

1.2. Jazz et discours

Vian : appropriation du jazz comme discours et *self-disclosure*

Nous trouvons le nom de Boris Vian associé à tous les grands événements de ces années d'après-guerre. Il anime les clubs de Saint-Germain-des-Prés où il présente les meilleurs solistes français [...] et américains de passage à Paris. (Rameil, 1999, p.8)

Cette citation est issue de la préface des *Écrits sur le jazz* de Vian, écrite par le spécialiste Claude Rameil. L'implication de l'auteur dans la vie parisienne a résonné avec de nombreuses personnalités importantes de l'époque, à croire qu'il était présent partout et animait tous les événements qu'on lui permettait de présenter. Vian était très actif³ : de multiples professions, des influences riches, un nombre incalculable de chroniques écrites... Quand l'auteur est étudié, ses romans sont ses œuvres les plus mises en avant : l'écriture absurde dans *L'Écume des jours* ou *L'arrache-cœur*, ou encore le scandale de Vernon Sullivan avec les romans noirs comme

³ Pour plus d'informations concernant les multiples activités de Boris Vian au cours de sa vie, voir Arnaud, N. (1998). *Les Vies parallèles de Boris Vian* (5e édition). Paris : Bourgeois. Chaque chapitre de l'ouvrage décrit une profession ou activité de Vian avec des anecdotes et des retours au contexte de l'époque.

J'irai cracher sur vos tombes ou *Les morts ont tous la même peau* (Schoolcraft, 2010 ; Mercier, 2001 ; Arnaud, 1998). Pourtant, Vian était loin d'être seulement auteur ; son activité musicale à Paris est non négligeable, tant au niveau de la création que de la production et de la diffusion. Trompettiste (inspiré par le musicien américain Bix Beiderbeck), chanteur, chef d'orchestre, mais également producteur et organisateur d'évènements⁴, Vian a fait de la musique avant de s'attaquer à la littérature. Indiquons par ailleurs sa participation à de nombreux ensembles musicaux comme celui de Claude Abadie, dans lequel il sera extrêmement actif en tant que trompettiste. En outre, il fonda le « Grrr », orchestre de la cave du *Tabou*, et le « Club Saint-Germain-des-Prés » dans le club du même nom (Arnaud, 1998). Dans sa veine comique qui constitue son originalité, Vian laisse à la postérité deux quarante-cinq tours importants, les *Chansons « impossibles »* et les *Chansons « possibles »*, suivis d'un trente-trois tours, les *Chansons possibles et impossibles*, mélange de jazz et de variété française. Vian aurait écrit près de quatre-cents chansons. Durant toute sa carrière, il s'est proclamé amateur de musique sans jamais avoir l'ambition de devenir célèbre dans ce domaine. Pourtant, ses créations ont su se faire grandement apprécier par la postérité. Peut-être était-ce une manière pour lui de s'opposer à une vision professionnelle de la musique, moins authentique pour lui, lui permettant d'aborder certains sujets qui n'auraient pas leur place dans la musique de tradition plutôt vieux jeu. En outre, dans ses chansons, il n'hésite pas à faire ressortir des thèmes engagés, l'orientation politique de Vian étant la plupart du temps très explicite : citons l'antimilitarisme de « La java des bombes atomiques », la critique de la société de consommation dans « La complainte du progrès », ou encore celle des codes sociaux dans « Je suis snob ».

En France, à l'époque, le jazz et la chanson française s'influencent mutuellement au niveau de la mélodie, du rythme. De nombreux artistes comme Brassens ou Aznavour illustrent le résultat de cette fusion entre les deux genres. Cela se ressent aussi à travers la production musicale de Vian qui explore les multiples influences qu'il rencontre sur son passage. Une chanson comme « Le déserteur » sera plutôt classée dans le rang de la variété à travers l'écriture du texte. En revanche, « Je suis snob » semble plus correspondre au jazz à l'écoute de la mélodie des instruments et du traitement du rythme. Il est intéressant d'indiquer que Vian considère le jazz

⁴ Vian est à l'origine de la fondation de nombreux ensembles musicaux, ceux-ci ayant permis à différents clubs de s'établir à Saint-Germain-des-Prés. L'artiste faisait souvent l'ouverture de concert dans les caves avec ses musiciens et animait la soirée qui s'en suivait. Voir chapitre « Le musicien » dans Arnaud, N. (1998). *Les Vies parallèles de Boris Vian* (5e édition). Paris : Bourgeois.

comme le genre à l'origine de toutes les musiques populaires qui naîtront plus tard, à partir de sa diffusion globale autour des années trente (Vian, 1958) – la chanson française en fait bien entendu partie.

Il se trouve qu'aujourd'hui, en 1958, la plus grande partie des compositeurs ou auteurs en âge d'assurer une production régulière, ont été nourris de jazz ; et, hasard étrange, presque toutes les vedettes de la chanson ont pour accompagnateurs des musiciens formés à l'école du jazz. (Vian, 1958, p.170)

Ce qui distingue Vian par rapport au jazz, au-delà de son appréciation pour le genre, c'est aussi son attachement aux grands jazzmen noirs américains, grands exclus de la scène musicale dans leur pays alors qu'ils sont à l'origine d'une grande partie de la production. Même si certains d'entre eux sont célèbres et ont rencontré un succès commercial (Armstrong, Ellington), la plupart n'ont pas accès aux privilèges des Blancs compte tenu de leur couleur de peau. Vian prendra donc souvent la parole concernant leur situation afin de les défendre et de promouvoir leur musique. L'artiste est extrêmement attaché à ce qu'il considère comme le « vrai » jazz, et célèbre tout particulièrement Louis Armstrong et Duke Ellington, ce dernier étant d'ailleurs une figure essentielle du roman *L'Écume des jours*. Il parvient alors à apprécier leur musique de tout son cœur, mais s'est probablement limité dans ses propres créations à ce qui lui semblait plus légitime en tant que musicien français et blanc. Néanmoins, Vian insuffle dans certaines de ses productions des techniques plus jazz en faisant appel à un orchestre pour l'accompagner, en s'inspirant de mélodies (les thèmes), en travaillant le swing dans ses chansons et en accentuant le tout de percussions fortes. Cette citation issue d'un article des *Écrits sur le jazz* insiste bien sur le dévouement de Vian à la musique jazz américaine :

Tout ceci pour vous dire qu'en somme, il n'est pas facile en France d'entendre sur place du vrai jazz. Heureusement, l'Amérique est là : et le développement d'une minorité d'amateurs sincères a permis à certains musiciens américains de venir jouer chez nous ; et aux grandes ou petites marques de disques de constituer un solide répertoire. (Vian, novembre 1949, p.436)

Ses activités font de Vian un des personnages les plus importants de la scène culturelle parisienne dans les années cinquante à soixante. Sa posture est donc multiple : à la fois protagoniste, adaptateur, créateur, médiateur culturel et observateur, sa plume devient le

vecteur de discours parfois simplement descriptifs, et parfois très orientés afin de défendre certains enjeux et de dénoncer ce qui lui semble problématique⁵.

À partir de la lecture de ses chroniques dans les *Écrits sur le jazz*, de ses romans et même de ses chansons, il est possible de déterminer des usages constituant l'écriture de Vian qui spécifient son ton et son engagement : l'absurde, l'exagération et l'ironie. En premier lieu, l'absurde semble être le procédé le plus évident à reconnaître dans les romans de Vian, particulièrement dans *L'Écume des jours*, mais également dans *L'Arrache-Cœur*. Bien entendu, cet usage sert un discours comique et fera sourire le lecteur. Cependant, nous verrons que l'absurde permet aussi de poser quelques éléments de réflexion critique : Vian n'en fait pas l'usage seulement pour répondre au besoin de divertissement du public, il en élabore les principes également afin de détourner certaines images partagées à son époque. Ensuite, l'exagération de Vian va de pair avec son gout pour la provocation : l'écrivain ne craint pas de choquer ni de frôler les limites dans l'affirmation de son engagement. Enfin, l'usage de l'ironie est peut-être le plus riche à étudier chez Vian, particulièrement lorsqu'il est question de représentations et d'imaginaires collectifs. En reprenant certaines idées partagées, l'auteur les réinvestit dans ses écrits de façon ironique pour les déconstruire et s'en moquer. Ainsi, il peut s'attaquer à des stéréotypes. Cet axe-là permet également d'envisager l'usage de procédés parodiques chez Vian, toujours dans une ambition de défense. De cette manière, par rapport au jazz, l'auteur devient une voix énonciatrice qui se réapproprie un discours et qui le transmet via un moyen d'expression (la chanson, le roman, la chronique). Cette réappropriation se fait de façon très engagée, à partir des préoccupations de Vian et de l'imaginaire de l'époque. À travers son écriture, Vian ne cache rien concernant son opinion et il est possible de définir son orientation sur de nombreux sujets – sa manière de se révéler via ses écrits renvoie à la dimension de la *self-disclosure* (Derlega, Berg, 1987), ou révélation de soi, dont il sera question lorsqu'il s'agira d'aborder la relation intermédiaire entre jazz et littérature. L'auteur transmet un message en fonction d'un public qu'il doit connaître et écouter pour que la communication soit efficace ; à qui s'adresse-t-il ? Comment s'intègre-t-il dans l'imaginaire du jazz ? Il semblerait que Vian soit à la fois porte-parole et défenseur du jazz et de tout ce qui y est associé (les jazzmen américains, la jeunesse parisienne), et s'attaquerait à ceux qui rejettent cette musique par attachement à la tradition. C'est pourquoi Vian va exploiter les représentations issues de

⁵ Voir Vian, B. (1949, mai). *Ne crachez pas sur la musique noire*. Dans Vian, B. (1999). *Écrits sur le jazz* (pp.431-433). Paris : Librairie générale française.

l'imaginaire sur le jazz et les stéréotypes pour défendre non seulement le genre musical, mais également son public et ses créateurs. Il va lutter contre un imaginaire réducteur sur le jazz que nous allons tenter de décrire de la manière la plus fidèle possible à partir des écrits de l'époque.

Nous accueillerons avec une bienveillance particulière tous les articles où nous pourrions déceler cette mauvaise foi hypocrite qui est à la base de toute cause perdue d'avance, car *tout est bon contre le jazz*, musique de sauvages, indigne de l'homme blanc qui boit du pernod, roule en traction et danse des sambas en frottant avec la femme de son meilleur ami. Nous accueillerons également avec la plus grande compréhension toutes les calomnies, ragots, médisances, de nature à nuire aux musiciens de jazz reconnus, et tous les éloges enthousiastes d'individus qui déshonorent ce que nos ennemis appellent le vrai jazz. (Vian, mars 1950, p.392-393)

Vian montre combien le jazz constitue bien plus qu'un genre musical : c'est un moyen d'expression artistique que l'on peut étudier de manière technique, mais c'est également un « *esprit* », terme qu'emploie Vian dans la citation suivante (Vian, 1981, p.434). Cela demande une « compréhension totale » du genre dans son ensemble, donc à partir de son histoire, de son contexte de création et de ce à quoi il renvoie en ce qui concerne les représentations socioculturelles :

Il doit être bien entendu : 1° Que le jazz est avant tout la musique rythmique des Noirs d'Amérique, depuis les orchestres vieux styles (Nouvelle-Orléans), jusqu'à ceux du style plus moderne (orchestre Dizzy Gillespie, etc.). 2° Que le jazz blanc le seul valable est celui où les musiciens se sont mis modestement à l'école de leurs maîtres en s'efforçant d'en pénétrer l'esprit, et non seulement certaines formes [...] 3° Que les tentatives faites par certains critiques incapables d'évolution pour discréditer la forme prise par le jazz, ces dernières années, ne reposent sur rien d'autre qu'un manque de compréhension totale, car du style Nouvelle-Orléans à ce que l'on est convenu d'appeler « be-bop » (ce que je déplore comme vous), tous les intermédiaires existent, ce qui prouve bien que ce soi-disant be-bop n'est que l'aboutissement présent d'une évolution qui se poursuit. (Vian, 1981, p.434)

Cet extrait montre de la part de Vian une compréhension du jazz au-delà de la forme musicale que certains orchestres blancs ne vont qu'imiter. L'auteur reconnaît qu'il s'agit d'une musique « noire » comprenant toute son histoire passée, qu'il cherchera à comprendre véritablement, de

manière authentique, évitant ainsi l'appropriation culturelle. Il insiste sur la dimension d'évolution : la musique est dynamique et les artistes s'adaptent en fonction de leur milieu de création pour développer de nouvelles formes, toujours imprégnées par le contexte social et historique. Dès lors, Vian indique bien une opposition entre une musique allant de l'avant, cassant les codes, et une tradition occidentale qui n'est plus en phase avec la réalité.

Construction d'un imaginaire

Désormais, nous tenterons de saisir le rapport entre le jazz et la mémoire culturelle d'une communauté d'après-guerre, à partir des considérations de Vian. Cela permettra de définir plus précisément les différentes voix qui s'expriment et qui entrent en conflit, de l'acceptation du genre à son rejet, illustrant ainsi un imaginaire traversé par des représentations multiples. Entre tradition, innovation et nouveaux médias, des groupes se forment et se positionnent par rapport à ce genre musical controversé. Plusieurs facteurs influencent ces voix : l'âge, l'éducation, ou encore la situation socio-économique d'un individu ou d'un groupe (Gans, 1974).

Content choice is affected by selective perception, so that people often choose content that agrees with their own values and interpret conflicting content so as to support these values. Thus the prime effect of the media is to reinforce already existing behavior and attitudes, rather than to create new ones. (Gans, 1974, p.32)

Envisager le jazz d'un point de vue axiologique, prenant donc en compte les valeurs qui lui sont attribuées ou qui sont en dissonance par rapport à l'identité collective, permet de distinguer deux types de publics : le public qui accepte (la jeunesse d'après-guerre, les zazous ou *bobby-soxers*, les Germanopratsins), et le public qui rejette (la tradition, les amateurs du répertoire classique).

Qui sont les zazous ?

Dans les années cinquante, un quartier parisien devient le lieu de rencontre de la jeunesse : Saint-Germain-des-Prés, pôle artistique et social représentant vivement la frénésie d'après-guerre à Paris. Situé dans le sixième arrondissement, ce quartier constitue un terrain de rencontre et de fête grâce à ses caves et ses cafés. Il voit passer des personnalités marquantes et permet l'organisation de nombreux événements culturels. La population qui fréquente Saint-Germain-des-Prés est surtout composée de jeunes, d'étudiants et d'artistes de toutes sortes

(peintres, musiciens...), mais également d'écrivains et d'intellectuels⁶. Les personnalités qui s'y retrouvent y cherchent ce besoin de se divertir, de faire la fête, en quête de nouvelles expériences artistiques, émotionnelles et intellectuelles. Avec le temps, le quartier parisien permettra alors à cette population jeune et artiste de se forger une identité générale et neuve afin de se rattacher à quelque chose qui convient mieux après l'Occupation.

Tout ce qui porte un nom à Paris, ou veut s'en faire un, se croit tenu désormais de se montrer dans la cave, somme toute exiguë, où l'on s'entasse, où l'on sue, où l'on se trémousse, où ça hurle. (Arnaud, 1998, p.130)

Au fur et à mesure, deux termes qualifieront la jeunesse amatrice de jazz et d'existentialisme dans l'après-guerre : les *zazous*⁷ et les *bobby-soxers* – ces dénominations, à connotation péjorative, seront courantes dans la presse, particulièrement quand il est question de musique jazz et de jeunesse parisienne. La première expression définit une communauté de Parisiens jeunes qui émerge pendant la guerre, et donnera l'impulsion à des dynamiques qui seront toujours visibles après la Libération (Chesnel, 1994 ; Vian, 1958). Les *zazous* ont un comportement particulier par rapport à la guerre, caractérisé par un grand laisser-aller et une certaine insouciance vis-à-vis des drames rapportés quotidiennement. C'est une jeunesse rebelle qui revendique la liberté, s'oppose au couvre-feu et, bien entendu, amatrice de jazz. Ce goût pour ce genre musical vient d'une fascination pour les États-Unis et de l'*American Way Of Life* : inspirations vestimentaires, manière de se coiffer autant pour les filles que les garçons, amour du jazz et d'art moderne. Évidemment, ces derniers fréquentent les cafés de Saint-Germain-des-Prés et du Quartier latin. L'expression de *bobby-soxers*, quant à elle, désigne plutôt la jeunesse américaine même si le terme circule aussi en France – c'est d'ailleurs un terme qui est repris par Vian dans *J'irai cracher sur vos tombes*. Au départ, les *bobby-soxers* sont les jeunes étudiantes qui adoptent un genre vestimentaire particulier qui deviendra ensuite à la mode hors des États-Unis. Ces expressions serviront les discours de la presse et alimenteront l'imaginaire du jazz.

Un phénomène a bien éclos. Une mode, un style de vie, de danse, une façon de se coucher tard, de s'aimer et de rire loin de la lumière du jour se sont bien lancés à la

⁶ Saint-Germain-des-Prés était d'ailleurs un lieu de rencontre pour les fervents défenseurs de l'existentialisme avec en chef de file Jean-Paul Sartre.

⁷ Le terme vient de la chanson « Jazz Zah Zuh Zah » de Cab Calloway.

recherche de leur différence, mais les premiers chroniqueurs sont déjà dépassés, et là où *France-Dimanche* croit dénombrer quatre mille jeunes gens, ils ne sont toujours que quelques dizaines. (Boggio, 1993, p.225)

Il y a un réel engouement à Saint-Germain-des-Prés, c'est indéniable, mais cela est complètement exagéré par la presse à sensation qui s'attaque à la jeunesse, bouc émissaire des générations plus âgées. La presse va également s'emparer de ce phénomène d'après-guerre pour critiquer les centres d'intérêts de cette communauté de jeunes : parmi ces centres d'intérêt, le jazz constitue un nid à stéréotypes, car c'est un genre qui rompt avec la tradition, dissonant par rapport à la mémoire collective. Un des premiers éléments de critique du jazz se forme vis-à-vis de la musique classique. Les musiciens de jazz font un usage différent du rythme (naissance du swing, syncope, contretemps), mettent l'accent sur les improvisations (jam-sessions), donnent une nouvelle place au soliste dans l'ensemble de l'orchestre, utilisent des notes bleues⁸ (typique du blues) (Wagner, 1986). Les genres artistiques populaires et de rupture, face à la tradition, sont souvent sujets à critiques et vus comme des régressions d'un point de vue technique, particulièrement en France où l'on retrouve un attachement considérable aux œuvres de répertoire. Dès que cela ne correspond plus aux règles traditionnelles, l'innovation est soi-disant une régression : de façon générale, la musique d'avant-garde moderne est considérée comme incompréhensible et dégénérée. De plus, le jazz s'étant développé en réponse à des besoins spécifiques d'après-guerre à Paris, celui-ci se trouve associé de manière superficielle à la fête, à la danse, à l'alcool et à la drogue, tout cela illustrant le comportement débridé d'une jeunesse libérée et sans limites. Le fait d'associer le jazz à la danse le lie fortement au corps et à la sensualité. Il s'agit de nouvelles sonorités, d'un nouveau rapport au rythme et à l'harmonie, donc la façon de bouger change. Certains ne la saisissent pas forcément, donc lui attribueront une qualité primitive, animale et anormale. Des généralités sont faites également par rapport au texte qui ne doit surement raconter que des choses assez basses et vulgaires. Dans ce contexte-là, le jazz s'opposerait à la chanson française, en pleine émergence dans les années cinquante à soixante (Looseley, 2004). Tandis que le jazz est associé à la vulgarité, à la pauvreté des mots, à la danse et au corps, la chanson française est quant à elle considérée comme un art civilisé, rationnel, sobre et ordonné. Ce qui est paradoxal, c'est que la jeunesse française amatrice de jazz trouve la variété traditionnelle banale et peu recherchée en ce qui concerne la technique et

⁸ En musique, il s'agit d'une note légèrement fausse, d'un demi-ton maximum par rapport à la tonalité du morceau, donnant ainsi son nom au blues.

le fond. Les amateurs de chanson française accorderaient beaucoup plus d'importance au texte et moins au son, plus aux idées et moins au mouvement et à la danse associée au vulgaire et au superficiel (Looseley, 2004). Cela fait bien partie de l'imaginaire et des stéréotypes car, dans les faits, les textes de variété ne sont pas forcément supérieurs d'un point de vue littéraire. De manière générale, le jazz est considéré comme extrêmement disharmonieux et désordonné par les fervents défenseurs de la tradition, tout simplement parce qu'ils n'identifient pas et ne reconnaissent pas les codes du genre qu'ils doivent encore assimiler. Pourtant, le genre musical est régi par des règles importantes définissant un nouveau rapport au rythme et au contretemps ; l'éclatement de l'imaginaire est clair. Cela montre bien combien une communauté à tendance conservatrice peut rejeter un élément qui n'entre pas en cohésion avec le système de valeur à la base de la mémoire collective.

Paradoxalement, malgré les discours de rejet de la part des conservateurs, le jazz a joué un rôle essentiel dans l'affirmation de l'identité collective de ces étudiants, artistes et intellectuels, surtout face aux médias qui les ont stigmatisés. Connaissant les représentations associées au jazz, transmises par les discours traditionnels et relayées par la plupart des médias de l'époque, ces mêmes jeunes se sont approprié cette musique en tant que moyen d'affirmation et de provocation. C'est d'ailleurs ce qu'explique Vian (janvier 1948, p.234) dans sa chronique « Pour vous qu'est-ce que le jazz ? » : « Le jazz peut apparaître également comme un mode de réaction, comme un moyen de “mettre les parents en colère” ». Non-conformisme, violence... Les plus grandes luttes sociales l'indiquent bien : pour une communauté stigmatisée, le meilleur moyen de réagir à des termes oppressants est souvent de se les approprier, à la manière de la réappropriation du terme *queer* par la communauté LGBTQIA+ (Jeannelle, 2003). Les jeunes ont joué avec les stéréotypes et les effets de scandale en étant fidèles à leurs désirs et leur enthousiasme après la guerre.

Dans cette même énergie de réappropriation de discours, Vian écrit le *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*. Dans cet ouvrage, qui devait au départ servir de guide touristique, mais détourné à la Vian, l'auteur décrit et défend les différents phénomènes décrédibilisés par la presse. Vian était une figure importante à Saint-Germain-des-Prés, et cela s'inscrit dans la postérité ; Arnaud (1998, p.119) l'explicite ainsi :

Saint-Germain-des-Prés existait avant l'avènement de Boris Vian. Saint-Germain-des-Prés existe après lui, mais « ce n'est plus pareil ».

Géographie, les Faits et les Mythes, Florilège et Personnalités, les Rues, Posologies et Mode d'emploi, le tout cuirassé d'une préface où Boris s'explique sur la virulence avec laquelle il attaque ceux qu'il nomme les « pisse-copie », à savoir ceux qui, dans la presse à sensation, ont « méconnu et trahi » Saint-Germain-des-Prés, alors qu'ils « en vivaient et en profitaient ».

La stratégie de Vian est très explicite : il veut défendre. Pour ce faire, il accapare des discours de l'époque pour les mettre à l'épreuve en se positionnant en tant que nouvel énonciataire qui guide le regard du lecteur. Vian sait ce qui circule, il connaît les représentations, et va donc écrire en fonction de cela pour détourner différents propos. Dans le *Manuel*⁹, l'auteur réinvestit tous les termes stigmatisants et les stéréotypes diffusés par les médias en se les appropriant au sein de ses descriptions très subversives. Alors que l'ouvrage prend la forme d'un guide touristique, le lecteur ne s'attend pas à de tels propos comiques, et il n'est pas nécessaire de savoir parfaitement ce que disaient les médias de l'époque de l'auteur pour comprendre ce que Vian essaie de faire. L'usage de « troglodytes » est significatif : ce terme qualifie les jeunes qui font la fête dans les caves de Saint-Germain-des-Prés. Il apparaît alors que l'auteur décrit les différentes populations qui habitent le quartier : les autochtones, les assimilés, les envahisseurs permanents, les incursionnistes et les troglodytes « ou habitant permanents du sous-sol » (Vian, 1993, p.21). Vian considère que ces derniers constituent « l'apport germanopratin le plus original à l'ensemble des races françaises » (Vian, 2009, p.24). Ainsi, Boggio (1993, p.224) affirme :

D'abord, on ne sait pas très bien comment les appeler. Ceux qui vivent à l'air libre ont tous un nom. Mais ceux des caves ? « Les égoutiers » ? « Les troglodytes » ? « Les premiers chrétiens » ? Ces expressions seront employées, au détour d'un potin de presse, d'un pamphlet rageur contre ces descentes, sans danger, aux enfers d'un quartier à la mode du jour au lendemain, au détour d'un film ou d'un livre. [...] Beaucoup d'écrivains, de journalistes feront bien sûr le lien entre les réclusions de la guerre et les décors paradoxaux, ironiques et dérisoires, que s'était donné cette liesse libératrice.

⁹ À partir d'ici, nous ferons référence à l'ouvrage *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* en utilisant la formule plus courte « *Manuel* ».

À partir de l'usage subversif de ces termes, Vian caractérise les troglodytes en décrivant leur comportement : ils vivent dans les caves, ils ont besoin d'absorber à la fois du gaz carbonique et de la fumée de cigarette, ils apprécient le « bruit rythmique désigné couramment sous le nom de jazz », ils ont une grande capacité stomacale pour stocker les liquides, et parviennent à survivre plusieurs jours sans manger (Vian, 2009, pp.24-25). Globalement, les troglodytes sont sales, obsédés par l'existentialisme et mal habillés. Vian n'invente rien : dans le *Manuel*, l'auteur intègre des coupures de presse qui décrivent ainsi la jeunesse germanopratine, mais également des images qui la représentent notamment avec le terme de *bobby-soxers*¹⁰. Les dessinateurs n'oublient pas d'inclure les fameux disques de jazz, en émergence à l'époque, et qui accompagnent les jeunes partout en cas de *surprise party* (Vian, 2009, p.58).

La reprise des termes et les descriptions subversives répondent à des procédés ironiques. En quoi l'ironie consiste-t-elle exactement dans ce contexte-ci ? De manière générale, l'ironie est un discours contraire, un détournement de sens à partir d'une idée partagée. Souvent, il s'agit d'ironie quand un terme utilisé de manière péjorative est réapproprié pour le réaffirmer, comme avec le courant romantique. Vian fait un usage précis de l'ironie au sein de son ouvrage en reprenant des clichés pour ridiculiser les discours qui en sont à l'origine et montrer que ces derniers ne reposent sur rien de cohérent. Cela fonctionne justement parce que Vian base son propos sur des discours qui circulent et que les lecteurs peuvent reconnaître pour en rire : l'auteur s'attaque aux représentations.

La douceur de la température fit, pendant un temps, bannir de Saint-Germain la cravate et le veston ; des savants croient cependant qu'une nouvelle période glaciaire est proche, car, depuis peu, les indigènes recommencent à se couvrir de ces articles dont ils tempèrent l'austérité par un choix judicieux de couleurs frappantes et une crasse de bon aloi, introduisant ainsi dans leur aspect une certaine chaleur humaine. (Vian, 2009, pp.19-20)

Ainsi, Vian épuise toute la pertinence du discours journalistique :

Les troglodytes envahissent les caves vers le soir et, dans la journée, nul ne sait où ils passent. On prétend que certains mènent une vie régulière. Mais malgré les recherches effectuées, personne n'a pu étayer cette thèse de preuves valables. Selon

¹⁰ Voir point « Qui sont les zazous ? » dans 2. Jazz et discours.

les théories les plus récentes, il faudrait considérer les troglodytes comme des mutants. (Vian, 2009, p.26)

À travers le discours de défense, une dimension de célébration est latente. Le propos ironique fait du modèle utilisé (le guide touristique) une parodie ; or la parodie donne justement énormément d'importance non seulement au modèle détourné, mais également à son contenu. En faisant de Saint-Germain-des-Prés un tel objet d'observation, même de façon subversive, Vian inscrit le quartier dans l'Histoire et marque la postérité d'une empreinte indélébile. Dès lors, en corrigeant les torts de son époque, Vian célèbre également cette population enthousiaste en lui donnant une nouvelle valeur. De cette manière, indirectement, le jazz est également revalorisé malgré son imaginaire conflictuel. Vian redonne une certaine légitimité aux intérêts des troglodytes, et donc au jazz. Un texte défendant simplement le genre musical n'aurait pas eu le même impact.

Musique populaire ? Art de masse ?

Un nouveau rapport à la culture s'installe : la distance entre la jeunesse d'après-guerre et les propos traditionnels concernant les arts témoigne de ce besoin de réenvisager le système de valeurs qui n'est peut-être plus tout à fait en phase avec la réalité. Il y a une remise en question globale de ce qui est digne d'intérêt : certains suivront, d'autres rejeteront complètement. Dans *Popular and High Culture*, Herbert J. Gans parcourt quelques pistes de réflexion afin de comprendre comment se constituent différents groupes culturels et comment certaines valeurs sont attribuées aux productions contemporaines de ces groupes :

All human beings have aesthetic urges; a receptivity to symbolic expression of their wishes and fears; a demand for both knowledge and wish-fulfillment about their society; and a desire to spend free time, if such exists, in ways that diverge from their work routine. Therefore, every society must provide art, entertainment and information for its members. [...] Moreover, a society's art, information and entertainment do not develop in a vacuum; they must meet standards of form and substance which grow out of the values of the society and the needs and the characteristics of its members. (Gans, 1974, p.67)

Gans utilise l'expression de *taste culture* dans son ouvrage : une *taste culture* est constituée à partir des besoins cités plus haut, exprimés dans l'immédiat. Il y a toujours plusieurs *taste cultures* dans une communauté et elles peuvent entrer en conflit selon le système de valeurs.

Forcément, dans un contexte agité d'après-guerre, c'est d'autant plus important et chacun va chercher ce dont il a besoin pour s'épanouir, d'où la variété des discours sur le jazz et la construction de différentes voix. Cela renvoie à l'appréciation d'un élément de culture, donc à sa réception et sa résonnance avec la communauté qui l'accepte ou non.

Many factors determine a person's choice among taste cultures, particularly class, age, religion, ethnic and racial background, regional origin, and place of residence, as well as personality factors which translate themselves into wants of specific types of cultural content. (Gans, 1974 p.70)

Le rejet d'un élément culturel constitue souvent le reflet de la mémoire collective¹¹. C'est le cas du jazz, genre musical en rupture avec la musique classique. En France, l'attachement à la tradition est important ; toute forme d'art qui ne correspondrait pas aux codes de la tradition est renvoyée à la catégorie de populaire ou d'art de masse (Gans, 1974). Le terme de *populaire* peut renvoyer à plusieurs choses en ce qui concerne les arts : il peut qualifier un art accessible qui plait à beaucoup, un art associé à une classe sociale défavorisée, ou encore un art considéré comme inférieur par rapport à la haute culture à la base de la mémoire collective. Qu'en est-il du jazz ? Peut-on parler de culture populaire concernant le jazz dans les années cinquante ?

L'après-guerre donne lieu à un grand développement de l'industrie musicale, le jazz se massifie en devenant un genre populaire, à la mode, associé à la jeunesse et à la fête. En outre, la musique est de plus en plus considérée comme un objet de consommation tandis que les moyens de diffusion évoluent et modifient profondément le statut de l'artiste ou de l'interprète et le rapport aux productions originales (Vian, 1958). Après la Seconde Guerre mondiale, le jazz est déjà relativement populaire, surtout aux États-Unis où le genre a dépassé les frontières de la Louisiane depuis plusieurs années. À cette époque, pour les jazzmen noirs, jouer pour des publics blancs est avantageux et leur permet de se commercialiser, ce qui participe donc à la massification du genre.

Ce qui est certain, c'est qu'il y a dans l'expression *art populaire* une connotation à tendance péjorative, et c'est ce qu'explique Bloom dans *Cult Fiction*. Dans cet ouvrage, l'auteur démontre la liaison partagée dans la conscience collective entre la culture populaire et l'illicite, ou les plaisirs considérés comme délinquants. Il y a à la fois un rejet de la culture non

¹¹ Voir point « Discours multiples et identité collective en crise » dans 1. Jazz et après-guerre à Paris.

traditionnelle, mais également une certaine satisfaction qui en découle, mêlée à une forte curiosité. Pour les jeunes zazous, le jazz exerce ce sentiment de satisfaction sur eux entre autres parce que cela va à l'encontre de la tradition : « Trash art is the ever illicit enjoyment of contemporaneity. It is a refusal *without* consequence, a resistance which is also an accommodation » (Bloom, 1996, p.151). Bloom établit une opposition entre, d'une part, un art légitime, de l'ordre de l'intellectualisation et de la raison, accepté par l'ordre social selon une norme construite, et, d'autre part, un art qui répond à des besoins directs de laisser-aller et de plaisir, art qu'il nomme *trash*. Bloom parle de cette deuxième forme d'art en utilisant l'expression de *pulp culture*. Une culture de la raison s'oppose à une culture de l'effet, de l'émotion. Il est intéressant d'envisager l'imaginaire du jazz dans ces termes-là car, bien qu'il s'agisse d'un genre musical de rupture et associé à une culture de plaisir, le jazz ne peut être considéré fondamentalement comme un art *trash*, uniquement du côté de l'effet et de l'illicite. Cela renvoie à nouveau au double imaginaire du jazz car, même s'il existe des représentations extrêmement péjoratives, d'autres mettront la complexité du genre musical en avant (Wagner, 1986) : un rythme *swing* complexe, des *jam-sessions* fluides, la maîtrise des *blue notes*, etc. Une nouvelle forme d'art implique forcément une nouvelle technique musicale, et l'imaginaire *trash* ne reposerait finalement que sur des stéréotypes rabaissant le jazz à une musique de plaisirs. Dès lors, célébrer la *pulp culture* et ses thèmes tabous comme le font les partisans du jazz renforce non seulement l'écart entre haute culture et – soi-disant – art populaire, mais également l'éclatement de l'imaginaire entre différents systèmes de valeurs. La théorie de Bloom montre que ces représentations évoluent de façon importante avec le temps, et qu'un art considéré comme *trash*, donc relayé au rang de *pulp culture*, finit souvent par intégrer la catégorie des arts traditionnels. Le jazz connu ce cheminement : en partant de la catégorie *pulp*, il fut célébré et défendu par ses partisans, le rendant culte (d'où le titre de l'ouvrage de Bloom), pour finalement devenir un genre musical enseigné au conservatoire.

Dans cette même idée, Gans explique qu'il y aurait quelque chose de péjoratif dans la culture de masse et les arts populaires, surtout si c'est un art non intellectuel : « The term *mass culture* is obviously pejorative; *mass* suggests an undifferentiated collectivity, even a mob, rather than individuals or members of a group; and *mass culture*, that mob's lack of culture » (Gans, 1974 p.10). Quelle identité rattacher à une culture de masse ? À nouveau, il est important de garder à l'esprit qu'il s'agit d'imaginaire, et que cet imaginaire est influencé par la conscience collective et la tradition artistique de chaque époque. Aujourd'hui, il est évident que le jazz est perçu comme une musique très technique et que, pour beaucoup, c'est de la *grande* musique

moins accessible, mais standardisée, car dire qu'on écoute du jazz n'est plus mal reçu. La critique de l'époque joue un rôle dans la construction de cet imaginaire populaire péjoratif :

A number of specific effects have been postulated: that popular culture is emotionally destructive because it provides spurious gratification and is brutalizing in its emphasis on violence and sex; that it is intellectually destructive because it offers meretricious and escapist content which inhibits people's ability to cope with reality; and that it is culturally destructive, impairing people's ability to partake of high culture. (Gans, 1974 p.30)

Il s'agit de dynamiques qui se transmettent d'époque en époque ; il y a toujours un regard péjoratif sur le populaire en tant que destruction d'une haute culture définissant une communauté, une tradition, une mémoire partagée. Tout cela accentuerait fortement l'écart entre les différents discours sur le jazz : d'une part, une grande appréciation pour les nouveautés que cela apporte et la correspondance entre le genre et les sentiments de l'époque dans un contexte d'après-guerre ; d'autre part, un rejet presque total de ce courant musical.

Le jazz en tant qu'instrument de lutte antiraciste

De nombreux éléments participent à la création de l'imaginaire du jazz et ses différentes représentations. Des acteurs principaux (la jeunesse et les conservateurs) et des dynamiques générales entrent en jeu concernant les arts populaires. Dans le cas du jazz, un élément en plus défavorise sa diffusion dans les années cinquante et participe à la construction d'un imaginaire péjoratif : le racisme. Cela serait dû aux origines du genre et aux idéologies fascistes du vingtième siècle en Europe. Le jazz est né vers la fin du dix-neuvième dans ses genres originels (blues, gospel, ragtime)¹² ; au début du vingtième, ces genres se synthétisent dans plusieurs États américains pour donner naissance aux premières musiques jazz. C'est dans l'entre-deux-guerres que cela sera popularisé, mais il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que le jazz soit vivement diffusé aux quatre coins du monde.

Les genres qui ont engendré le jazz sont issus de communautés d'esclaves noirs en Louisiane. Par conséquent, les origines du genre ne peuvent être écartées des formes d'oppression

¹² Pour un panorama complet de l'évolution du jazz au vingtième siècle, voir Wagner, J. (1986). *Le guide du jazz. Initiation à l'histoire et à l'esthétique du jazz*. Paris : Syros. Vian reprend également les origines du jazz dans Vian, B. (2018a). *En Avant la zizique* (3^e édition). Paris, France : Librairie Générale Française.

importantes qui accompagnaient la production de cette nouvelle musique. Les premières décennies du vingtième siècle invisibilisent complètement les productions des musiciens noirs, soulignant plutôt celles des Blancs qui se sont en réalité que du plagiat. En effet, les premiers enregistrements sont faits par les musiciens blancs qui reprennent des morceaux d'artistes noirs, comme, par exemple, le groupe blanc Original Dixieland Jazz Band qui imite simplement la musique de La Nouvelle-Orléans (Wagner, 1986). Malgré cela et la ségrégation raciale toujours importante, quelques artistes noirs ont pu devenir célèbres en Amérique. Dans les années trente, c'est Armstrong qui s'affirme dans le contexte socioculturel de l'époque avec ses apports concernant l'harmonie, la place du soliste et l'expressivité affective. Avec Duke Ellington à la même époque, ce sont les débuts du *free-jazz* et du *be-bop* qui arrivent sur la scène musicale (Wagner, 1986).

En Europe, après la Première Guerre mondiale, un florilège d'expressions qualifie le jazz : il s'agirait d'un genre musical de sauvage, contraire à la civilisation et à la raison humaine, abâtardissant et primitif. Dans l'Allemagne nazie, un terme aux connotations extrêmement péjoratives naîtra : *negermusik* ou *negermuziek* (Flippo, 2021). Cette expression désigne le jazz des musiciens noirs en associant la technique de production à la qualité de la musique ainsi qu'aux conditions socioculturelles des artistes, considérés comme inférieurs.

Until the Nazis came to power, Black musicians and other entertainers were a popular element of the nightlife scene in Berlin and other large cities. Jazz, later denigrated as *Negermusik* (« Negro music ») by the Nazis, was made popular in Germany and Europe by Black musicians, many from the U.S., who found life in Europe more liberating than that back home. (Flippo, 2021)

La soi-disant infériorité de la *negermusik* est associée par les nazis à l'infériorité de la race noire, cherchant ainsi à justifier leur discours raciste alimenté par l'idée que, génétiquement, les Noirs ne peuvent être égaux aux Blancs d'un point de vue intellectuel. À travers cet imaginaire-là, le jazz est rabaissé à un genre musical désordonné, illicite, indécent, subhumain. En réaction à cela, comme face à toute situation d'oppression, une forme de militantisme naît en Allemagne en réinvestissant ces représentations du jazz avec notamment les Swing Kids (White, 2013). À la manière des zazous, il s'agit pour les Swing Kids d'une appropriation d'un élément stigmatisant pour le revaloriser et ainsi aller à l'encontre du discours dominant. Dans les *Vies parallèles de Boris Vian*, Noël Arnaud (1988, p.238) cite Vian au sujet du rapport au jazz en

Allemagne orientale de l'après-guerre (alors que le nazisme influençait encore les représentations à l'époque) :

Chevalier de Chalon, me communique un charmant extrait d'une proclamation des autorités d'Allemagne orientale, rapportée par le *Figaro*. Le jazz « détruit la culture nationale, prépare à la guerre et conduit un grand nombre à l'idiotie ». Ma foi... la dernière... Il y a quelque chose là-dedans.

Tout cela aura un impact sur la considération du public envers les productions des musiciens noirs, évincés la plupart du temps de la scène musicale – pourtant, le jazz s'est bien diffusé, et c'est parce que des ensembles blancs en Amérique se le sont approprié. On parle d'appropriation culturelle¹³ lorsqu'un groupe dominant s'approprie un élément issu de la culture d'une minorité opprimée et stigmatisée, notamment lorsque l'oppression est réalisée à partir de cet élément-là. L'exploitation des ensembles noirs a ensuite donné lieu à des cas d'appropriation culturelle tandis que des orchestres blancs reprenaient leur musique en recopiant le tout de A à Z. En plus d'être synonyme de traumatisme, l'appropriation dans ce cas-ci montre de manière très claire que les origines du jazz ne sont pas respectées et sont même contestées. Le problème n'est pas moins prégnant en France où le jazz est alors sujet à controverse, car beaucoup de Français refusent d'écouter cette musique créée par des Noirs. Cela commence avec l'Occupation sous le régime nazi :

Et soudain [...], les voici [Abadie, Léon, Vian, H. Fol, R. Fol, Luter et Reweliotty] coupés de leurs arrières, isolés, cernés. L'occupant nazi proscriit le jazz noir, musique décadente et corruptrice (opinion que partagent 98% des Français), et bientôt le blocus, l'entrée en guerre des États-Unis interrompent le ravitaillement en disques américains. (Arnaud, 1998, p.87)

Dans les années cinquante, face à l'appropriation culturelle, certains musiciens blancs cherchent à faire de la musique avec les Noirs pour les mettre en avant et les promouvoir. En réaction aux discours qui dénaturent les représentations du jazz sera mis en place un réinvestissement de ces discours pour faire de la musique une véritable arme de lutte antiraciste. Vian était sensible à ce combat, avec à ses côtés d'autres acteurs importants de la scène

¹³ overview: cultural appropriation – in The Concise Oxford Companion to English Literature <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095652789>

culturelle française : Stéphane Grappelli, Hugues Panassié ou encore Charles Delaunay. Ces derniers sont notamment les fondateurs du quintette du Hot Club de France et de la revue *Jazz Hot*, soit des personnalités influentes. Ils mettront en place des moyens concrets afin de lutter contre le racisme et l'appropriation culturelle dans le milieu musical en défendant le « vrai jazz ». Par amour de la musique et par esprit militant, les Français se sont sentis investis d'une mission de défense et de revalorisation. Vian motivera surtout deux dynamiques : d'une part, la prise de parole notamment grâce aux chroniques dans lesquelles il dénoncera l'appropriation culturelle et l'exploitation des artistes ; d'autre part, la promotion des jazzmen noirs américains sur la scène française, ce qui n'était pas forcément le cas aux États-Unis.

L'implantation du jazz en France s'accompagne en effet d'une réinterprétation de ce phénomène musical [...]. Cette réinterprétation se manifeste sur deux plans : l'un esthétique, qui consiste à opposer le jazz, forme originale d'art créée par la minorité noire, aux produits de la culture de masse américaine ; l'autre politique, l'affirmation de la négritude du jazz débouchant naturellement sur une dénonciation virulente du racisme et de la ségrégation en vigueur aux États-Unis. (Tournès, 2001b, p.74)

Pour reprendre les termes de Tournès dans la citation précédente, c'est le plan politique qui est intéressant ici concernant le discours dénonciateur ; plus précisément, il s'agit de comprendre de quelle manière le jazz a été réinvesti en tant qu'arme de lutte antiraciste. Cela a bien entendu commencé à partir d'une prise de conscience de la ségrégation raciale aux États-Unis. Même si, dans les années trente, le jazz arrivait en France et animait déjà les dancings, les Européens ne prenaient pas forcément connaissance de ce qu'il se passait en Amérique. Par curiosité pour ce nouveau genre musical, certains se sont rendus directement aux États-Unis pour ensuite revenir en ayant découvert la situation misérable des musiciens noirs :

Il faut attendre les premiers voyages de certains d'entre eux, notamment celui d'Hugues Panassié en 1938-1939 pour qu'une prise de conscience de la situation se dessine dans le milieu des amateurs. Elle s'opère à la faveur d'une meilleure connaissance du jazz, lorsque le rôle majeur joué par les Noirs américains dans son élaboration est mis en valeur par la critique naissante. L'antiracisme devient alors une valeur fédératrice du milieu du jazz. (Tournès, 2001b, p.77)

Parmi les moyens mis en place pour assurer la diffusion du jazz des musiciens noirs américains, il y a les revues. Le Hot Club de France soutient la revue *Jazz Hot*, mais ce n'est pas la seule,

et la participation de Vian à ces écrits montre combien c'était répandu (*Arts, Spectacles, Combats...*) (Vian, 1999). Toutes n'avaient pas comme sujet central le jazz, mais c'était l'un des objets les plus traités afin de faire circuler l'information et de conscientiser le public. Vian et ses collègues n'ont pas seulement informé sur le genre musical en tant que tel, mais également sur ce qu'il se passait aux États-Unis : violences racistes, lynchage des musiciens noirs, appropriation de morceaux entiers, etc.¹⁴ De cette manière, les discours défenseurs ont permis la déconstruction d'un système de valeurs qui n'était plus en phase avec la réalité ; de nouvelles problématiques amènent à mettre en place de nouvelles luttes. La discrimination à combattre était fortement prégnante dans l'imaginaire influencé par les conflits du vingtième siècle.

Chef de file des premiers amateurs, Hugues Panassié entreprend de distinguer le « vrai » jazz, musique authentique créée par les Noirs de la Nouvelle-Orléans, du « faux », forme abâtardie destinée avant tout au public des dancings. [...] Panassié établit de manière définitive l'origine géographique et socioculturelle du jazz : une musique née aux États-Unis, à la Nouvelle-Orléans, au sein de la minorité noire. (Tournès, 2001b, pp.73-74)

Enfin, au-delà des revues, les défenseurs du jazz mirent en place de grands moyens de promotion des jazzmen américains lors d'événements culturels en France qui, comme nous l'avons vu, furent nombreux et eurent beaucoup de succès. Lors de festivals, les organisateurs s'assuraient de donner une place importante aux artistes iconiques de l'époque comme Louis Armstrong, Duke Ellington, Miles Davis ou encore Charlie Parker. De cette manière, la France offrit à ces musiciens ce à quoi ils n'avaient pas accès – ou difficilement – dans leur pays d'origine, sous peine de subir l'exploitation de la part du groupe dominant. Résultat : le jazz n'est plus seulement une découverte artistique et un phénomène musical, il devient une véritable arme de lutte antiraciste et un outil de promotion pour les musiciens. Le simple fait d'intégrer les musiciens noirs dans les événements culturels, de diffuser leur musique à la radio et d'en parler dans les revues constitue une forme de lutte politique, car cela va complètement

¹⁴ Pour plus de détails au sujet de ces événements et les réactions suscitées en France, voir Tournès, L. (2001b). La réinterprétation du jazz : Un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960). *Revue Française D'études Américaines* (pp.72-83). Récupéré le 27 avril 2021 via <http://www.jstor.org/stable/20874823>

à l'encontre de ce qu'il se passe en Amérique du Nord. Il s'agit très certainement de moyens de promotion, mais également d'engagement sociopolitique à partir d'un acte d'opposition précis et médiatisé.

1.3. Jazz et littérature

Désormais, il s'agira de mettre en lien littérature et musique afin de comprendre l'intérêt de mêler deux moyens d'expression au sein d'une même œuvre. Dans les romans *L'Écume des jours* et *J'irai cracher sur vos tombes*, Vian fait un usage particulier du jazz, et connaissant les représentations liées au genre musical, il est intéressant de se demander ce que cela peut signifier et quel discours l'auteur cherche à communiquer. Le jazz peut alors être envisagé en tant que modalité d'écriture dans le récit. Les motifs musicaux sont exploités dans le roman à travers des procédés communicationnels propres à chaque moyen d'expression.

Vian fait intervenir le discours sur le jazz ainsi que la musicalité dans ses romans, notamment dans *J'irai cracher sur vos tombes* et *L'Écume des jours*. Les personnages parlent de musique et en jouent, et celle-ci a même des effets physiques et psychiques sur eux. Les aspects de l'intermédialité seront envisagés d'un point de vue technique (soit des références musicales au sein d'un texte littéraire, soit une écriture influencée par des données musicales comme le rythme) et d'un point de vue symbolique et discursif afin d'interpréter un éventuel message sous-jacent à l'usage du jazz dans le roman. Dès lors, la musique peut constituer un thème (sujet de conversation, références explicites), un discours critique par rapport à une certaine problématique (renvoi au contexte, à l'imaginaire jazzistique et aux représentations qui le composent) et une modalité d'écriture. Deux moyens d'expression (le fond et la forme) sont contenus dans une œuvre artistique.

Il y a deux conceptions radicalement différentes de l'utilisation de la musique dans le tissu romanesque. La plus fréquente est celle qui se sert de la musique pour révéler les aspects culturels, les relations sociales, le profil historique et la psychologie des personnages au centre du récit. Plus rare, car aussi plus exigeante, est celle qui applique les principes de la musicalité dans la composition du roman, créant un univers unique, celui que seule une œuvre d'art littéraire peut faire surgir de l'imaginaire. (Smoje, 2019, p.38)

Comme l'explique Smoje, si la musique fait partie des modalités d'écriture, elle peut s'insérer dans le roman de deux manières différentes, le médium étant converti à l'écriture romanesque.

Soit elle révèle des données thématiques, soit elle touche à la forme. Tout usage du jazz dans le roman peut avoir une signification. Un motif musical peut agir comme une icône renvoyant à des signes que le lecteur saisit selon son encyclopédie personnelle. Cela est influencé par le contexte d'insertion du motif musical dans le roman : celui-ci prend sens selon son moyen de transmission, sa place dans l'écriture, créant ainsi de nouvelles perspectives pour le lecteur.

Discours sous-jacent et communication

Écrire un roman constitue toujours une forme de prise de position. C'est un moyen d'expression et de communication, la difficulté étant d'interpréter ce positionnement à travers la fiction. Il s'agit d'un processus argumentatif qui peut être décomposé à partir de la structure du programme narratif selon le modèle de l'unité narrative minimale théorisée par Greimas : situation initiale – manipulation – compétence – performance – sanction. Cette structure s'applique au développement des personnages de fiction, mais également au rapport écrivain-public. L'auteur doit manipuler le potentiel lecteur pour susciter son intérêt et s'adapter à ses compétences en lui donnant juste ce qu'il faut dans le roman pour suivre l'intrigue. Le lecteur peut alors anticiper la suite par promenades inférentielles¹⁵ (Eco, 1985), la lecture étant sa propre performance. C'est pourquoi le processus d'écriture, d'un point de vue argumentatif, est envisageable par rapport au modèle de la *Theory of mind* (théorie de l'esprit), appelé aussi *mind-reading* : ce concept renvoie à une faculté cognitive liée à la communication. Lors d'un échange, cette faculté permet de traiter des données dans des parties spécifiques du cerveau afin d'y répondre le mieux possible, tout en anticipant la suite de la transmission du message (Saxe, Powell, 2006). C'est également une manière de décrire notre capacité à interpréter le comportement des autres par rapport à leurs pensées, leurs émotions, leurs croyances et leurs désirs (Zunshine, 2006). En littérature, l'auteur est un énonciateur qui connaît les discours de son époque et sait donc anticiper le discours du public de lecteurs (l'interlocuteur). Dès lors, l'auteur peut adapter sa manière d'écrire afin d'assurer une bonne réception de son message. Chaque partie a son encyclopédie personnelle qui permet d'une part d'anticiper la réception du lecteur et d'autre part d'interpréter l'intention de l'auteur, mais ce dernier a, en écrivant, une certaine connaissance de la mémoire collective et des représentations partagées dans l'imaginaire du public qui influence son écriture. D'ailleurs, Zunshine (2006) explique que la lecture de fiction est justement un plaisir grâce à la capacité de la *Theory of Mind*. Il y a du côté

¹⁵ Il s'agit, pour le lecteur, d'anticiper la suite de l'histoire selon ses connaissances du monde et le déroulement de l'histoire, en comblant les ellipses et en créant des liens au fur et à mesure de la lecture.

du lecteur un certain désir d'interprétation et de compréhension pour percer les mystères et anticiper le reste de l'histoire.

Dans les années cinquante en France, les discours sur le jazz sont animés de conflits de valeurs importants. Dès lors, utiliser ce genre musical dans un roman est significatif. Le genre romanesque devient donc un support pour transmettre des idées, éventuellement contredire certains propos et mettre à l'épreuve les représentations de l'époque pour modifier l'imaginaire. Il est alors possible d'en apprendre davantage sur les images et les problématiques de l'époque, ainsi que sur le positionnement de Vian grâce à la dimension de la *self-disclosure*. En outre, l'auteur connaît bien les représentations et va donc s'y adapter pour écrire en fonction de celles-ci et communiquer au mieux son message selon le principe de la *Theory of Mind*. Vian a cette capacité vu son importance sur la scène artistique parisienne et ses connaissances des conflits de valeurs. Comme dans le *Manuel*, Vian va écrire ses romans en fonction de l'imaginaire du jazz. L'auteur connaît la tradition et a conscience des dissonances cognitives¹⁶ que le jazz provoque en ce qui concerne les ruptures stylistiques et esthétiques. Dans ses romans, il va mettre en place des stratégies d'écriture pour exploiter le mieux possible les représentations du jazz et transmettre son opinion. Le lecteur, ou l'énonciataire, a la capacité de reconnaître les motifs et de les interpréter grâce à son expérience personnelle et ses connaissances sur le monde. Cet échange entre Vian et le public fonctionne à partir d'une logique de négociation entre les deux parties. À travers son écriture, l'auteur s'adapte à un lecteur implicite en optant pour une écriture fictionnelle, mais via différentes formes : le roman-jazz avec *L'Écume des jours* et le roman noir américain avec *J'irai cracher sur vos tombes*. Comme l'imaginaire du jazz est multiple, il est possible de se demander dans quelles mesures Vian produit son discours et comment lui, en tant qu'auteur implicite derrière l'écriture fictionnelle, se révèle. Cela permettra d'analyser les romans au-delà de la reprise référentielle des motifs jazzistiques afin de comprendre quel discours se cache derrière l'usage du jazz dans l'écriture romanesque.

Raconter une histoire, même fictionnelle, est un moyen de communication, donc un moyen de convaincre son lecteur pour le faire adhérer à la lecture. La *Theory of Mind* indique qu'il y a dans tout type d'échange une prise en compte de l'autre afin de communiquer et éventuellement de remédier à la dissonance cognitive s'il y a conflit ou incompréhension. Tout discours culturel

¹⁶ Il y a un sentiment de dissonance cognitive quand une représentation ou un comportement ne correspond pas à ce qui est connu, à l'encyclopédie personnelle ou générale.

est une prise de position par rapport à la mémoire collective, que ce soit une marque d'adhésion ou de rejet. Un roman naît de l'expérience de l'écrivain vis-à-vis de la mémoire culturelle : Vian fait appel au jazz dans son écriture, soit un genre musical en complète dissonance avec la tradition. Comment Vian actualise-t-il cela dans le roman ? Comment interpréter l'usage du jazz dans *L'Écume des jours* et *J'irai cracher sur vos tombes* ?

One of the most important relationships between taste culture and the larger society is political. Although most taste cultures are not explicitly political, all cultural content expresses values that can become political or have political consequences.
(Gans, 1974, p.103)

Deuxième partie : *L'Écume des jours*

Synesthésie, dégradation et discours de défense

Boris Vian surprend les lecteurs en 1947 en publiant son nouveau roman *L'Écume des jours* après seulement deux mois d'écriture. Le roman donne une place essentielle au jazz, tant au niveau référentiel qu'au niveau formel. La partie précédente de ce mémoire a permis de saisir la construction de l'imaginaire autour du jazz dans les années cinquante selon le public de réception ; dès lors, l'utilisation de motifs jazzistiques au sein de discours ou en tant que thème dans un roman renvoie forcément à des représentations précises dont l'auteur s'inspire pour écrire. Dans cette analyse, il s'agira donc de déterminer l'usage du genre musical dans *L'Écume des jours* ; cela permettra de comprendre sa signification au niveau de la diégèse ainsi qu'au-delà du roman, donc par rapport aux représentations socioculturelles du jazz en France dans l'après-guerre. Cet usage du jazz ne se limite pas à des références, car la musique rythme également l'action et l'évolution des personnages en ayant un pouvoir supérieur sur le cours des choses. En outre, la musique envahit à certains moments la forme même de l'écriture, impactant ainsi le sens de ce qui est raconté et son interprétation par le lecteur. C'est pour cette raison que *L'Écume des jours* est considéré comme un « roman-jazz » (Pestureau, 2013) : des simples références aux lois naturelles et surnaturelles de l'univers fictionnel, le jazz régit tout, impactant à la fois le destin des personnages et l'environnement dans lequel ils se développent. L'intrigue débute dans une atmosphère légère, naïve et colorée : Colin et Chick, deux meilleurs amis, adorent cette musique, joue du pianocktail, dansent sur du jazz avec Chloé et Alise – leurs petites amies respectives – et se déplacent dans des rues qui portent le nom de grands jazzmen américains. Pourtant, bien que d'apparence plaisant, il s'agit d'un roman sombre dans lequel les personnages périssent au sein d'un environnement qui se dégrade petit à petit. La musique semble jouer un rôle dans cette dégringolade générale : de quelle manière s'insère-t-elle dans le genre romanesque ? Comment interpréter son impact sur l'histoire par rapport à l'imaginaire jazzistique des années cinquante ?

[...] [S]on roman le plus important, *L'écume des jours*, écrit en deux mois au cours de sa vingt-sixième année consacrait déjà la fusion entre la littérature et cette nouvelle musique née avec le siècle que Vian découvre à l'adolescence. (Bourderionnet, 2018, p.7)

Deux grands axes guideront cette analyse afin d'interpréter le rôle et la signification du motif musical à travers le développement du roman : la mise en place formelle d'un phénomène de synesthésie et l'interprétation de ce phénomène par rapport à la dégradation générale de l'environnement de la diégèse. D'une part, l'usage du jazz sera étudié d'un point de vue formel afin de déterminer le fonctionnement de la relation entre musique et littérature. Dans l'œuvre, la musique envahit le roman tout en lui empruntant certaines compétences métalinguistiques, créant des effets de sens. Ainsi, nous verrons que les deux médiums ensemble instaurent au sein du roman-jazz et de sa diégèse un phénomène particulier : la synesthésie, avec la musique comme figure centrale. En science ou en art, la synesthésie est un phénomène de perception qui fait réagir plusieurs sens à la fois (Campen, 2007). En art, il y a synesthésie quand plusieurs moyens d'expression permettent d'impliquer plusieurs sens en même temps, créant ainsi une expérience unique pour le lecteur-auditeur-spectateur-... D'autre part, cette synesthésie sera analysée par rapport au thème de la dégradation qui est déclenchée pour comprendre son origine, et de quelle manière il est possible de l'interpréter vis-à-vis du contexte socioculturel vu en première partie.

2.1. Vers la synesthésie

Un monde à l'envers

L'univers de *L'Écume des jours* est très particulier : c'est une sorte de monde à l'envers dans lequel se déroulent quelques événements absurdes qui tantôt font sourire, tantôt provoquent l'inquiétude du lecteur. L'auteur joue sans cesse entre attentes et surprises en installant de nombreux éléments inattendus dans une réalité tout à fait reconnaissable au premier abord. En effet, l'histoire semble être régie par des lois surnaturelles par rapport à une forme de réalité partagée. Dans cet univers fou, le jazz est partout et interagit de manière forte avec l'environnement.

Il y a seulement deux choses : c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de la Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. Le reste devrait disparaître, car le reste est laid, et les quelques pages de démonstration qui suivent tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité, en atmosphère braise, et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion. (Vian, 2013, pp.19-20)

Dès son avant-propos, Vian prépare le lecteur en lui indiquant que l'œuvre se déroule dans un univers particulier dont la matérialité paraît déviée de tout réalisme. Il s'exprime avec des termes qui renverraient presque à des notions de physique : « plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion » (p.20)¹⁷. L'auteur présente son histoire « entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre » : l'univers de *L'Écume des jours* présente une sorte de réalité semblable à celle que le lecteur connaît, ou en tout cas qu'il peut reconnaître à partir de ses connaissances du monde et de son encyclopédie personnelle. Seulement, cet univers est contrebalancé par des éléments de surprise qui contredisent toute notion de réalisme. À travers son écriture, Vian met en place un monde bien distinct du monde réel, régi par ses propres lois naturelles et à partir d'un réseau de signification et de sensibilité particulier au sein duquel le jazz Nouvelle-Orléans et les jolies filles jouent un rôle essentiel. Dès lors, il permet au lecteur de se livrer à une véritable évasion dans un univers aux normes surréelles. De nombreux éléments de l'intrigue créent une surprise en entrant en contradiction avec ce qui est transmis par les valeurs de la mémoire collective. Par exemple, dans le monde du travail, il y aurait une forme d'inversion dans le roman plaçant les métiers qui, normalement considérés comme les plus prestigieux et rapportant le plus d'argent, sont placés en bas de l'échelle sociale (le métier d'ingénieur de Chick, par exemple, ne lui rapporte que très peu d'argent). Une autre contradiction est mise en scène dans certaines situations qui indiquent une véritable incitation au vol : le pharmacien propose à Colin de partir sans payer car les médicaments sont bien trop chers. Toutes les notions de temps semblent également détournées et cela a un impact sur les émotions et l'apparence des personnages : Nicolas, fatigué et inquiet pour la santé de Chloé, vieillit plus vite et cela marque son visage de rides alors qu'il est normalement encore jeune. En réalité, cet univers est quand même régi par un ordre des choses car tout paraît extrêmement lié ; toutes les composantes de l'intrigue, des émotions des personnages à leur environnement proche, semblent se faire écho – l'état de santé de Chloé, les problèmes d'argent de Colin, l'obsession pour Jean-Sol Partre de Chick, l'état mental d'Alise... Tout entre en connexion avec l'environnement : les rues, l'appartement de Colin, la patinoire, etc. Vian cherche à retourner le cerveau du lecteur en lui présentant quelque chose de complètement absurde par rapport à la réalité, mais cela fonctionne.

¹⁷ À partir de cet extrait, les références à Vian, B. (2013). *L'Écume des jours* (33^e éd.). Paris : Le Livre de poche se feront seulement par le numéro de page.

Roman-jazz et expérimentalisme

L'univers global du roman est esquissé : quelle est la place du jazz dans ce chantier expérimental que nous fait lire Vian ? Une œuvre intermédiaire présente de nombreux intérêts dans le domaine artistique et permet de multiplier les effets sur le lecteur-spectateur-auditeur : une expérience artistique unique, une multiplication des effets de sens et des émotions, un enrichissement d'une forme de discours, etc. C'est pourquoi on peut parler d'expérimentalisme, phénomène que Hărșan (2012) explique dans son article « Boris Vian ou le Pianocktail littéraire ». Il est possible de parler d'expérimentalisme lorsqu'une œuvre permet de vivre deux expériences esthétiques en une – ici, du jazz dans une forme romanesque. Le jazz et le roman se mêlent au sein d'une expérience unique, à la manière d'une improvisation de jazz dans une *jam session* ou dans un morceau *be-bop*. Le roman-jazz est bien entendu constitué à partir des références au sein des décors et dans les dénominations, mais également à l'intérieur même de l'écriture à travers deux axes principaux proposés par Hărșan : les jeux sur la forme et les éléments de rupture. Cette analyse de la forme permettra de comprendre les effets de la musique sur la lecture et la mise en place de la synesthésie dans le roman-jazz.

Références et décors

La terminologie jazzistique habille le texte : elle détermine les noms des personnages et ceux des décors qui composent l'environnement de la fiction. Par exemple, le meilleur ami de Colin se nomme Chick : au départ, celui-ci devait s'appeler Jacques Chicago, mixage du nom Jacques Loustalot, ami de Vian, et de Chicago, centre de jazz en Amérique. En contractant le nom du personnage en « Chick », Vian ferait également une référence à Chick Webb, batteur noir américain (Pestureau, 2013). Ensuite, le prénom de la petite amie de Colin, Chloé, est une référence directe au morceau *Chloe* de Duke Ellington dont il est question dans le roman. Plus explicites encore, les noms des rues reprennent directement des noms de grands jazzmen américains que Vian célèbre au quotidien (Pajona, 2016) : au chapitre I, il y a l'avenue Louis Armstrong ; au chapitre XXX, la rue Sidney Bechet. Notons l'importance d'une figure incontournable du roman dont il est souvent question : Duke Ellington et, avec lui, les apports du jazz Nouvelle-Orléans. Les deux sont présentés comme des essentiels dès l'avant-propos écrit par Vian. L'écoute de musique jazz fait profondément partie du quotidien des personnages, et le Duke les accompagne tout le temps. Cet élément témoigne bien de l'importance qu'accorde Vian au vrai jazz, c'est-à-dire celui des musiciens noirs américains et il est fidèle à la musique de la Louisiane où sont nées les premières productions jazz.

Plus que du jazz, voilà ce qu'est la musique de Duke. Je veux dire qu'elle a tout ce qu'a le jazz, et en plus, tout ce que lui apporte Duke. De la musique populaire noire, voilà comment il la définit lui-même. Et si c'est ça, eh bien, c'est ça que nous sommes un certain nombre à aimer... (Vian, avril 1950, p.351)

Polyphonie de programmes narratifs

À travers son intrigue, le roman emprunte un élément musical qui aura un impact sur le développement de l'histoire : la polyphonie. Par l'entrecroisement des programmes narratifs des personnages, le roman apparaît comme un assemblage polyphonique. Chaque personnage est manipulé afin d'atteindre un objectif en cherchant à acquérir les compétences nécessaires pour leur performance dans le roman. Par exemple, celui de Colin pourrait être structuré ainsi : comme Chick a rencontré Alise, Colin veut absolument trouver l'amour (manipulation) ; il va à la rencontre de jeunes filles à des événements, tombe amoureux de Chloé et la demande en mariage (compétence) ; il épouse Chloé et l'emmène en voyage de noces (performance) ; Chloé tombe malade pendant le voyage, elle décède et Colin se suicide (sanction)¹⁸. À partir de ce modèle, chaque personnage est guidé par ses passions pour mener son programme narratif : Alise aimerait épouser Chick, ce dernier veut acquérir tous les ouvrages de Jean-Sol Partre, Chloé lutte contre son nénuphar... Ainsi, les programmes narratifs s'entremêlent au sein d'une histoire principale qui permet de tout connecter ensemble à partir de dynamiques générales : l'histoire d'amour de Colin et Chloé, celle de Chick et Alise, celle Nicolas et Iris, les aventures de la petite souris, etc. Cette polyphonie est ordonnée autour de la figure centrale de Colin, personnage principal dont le destin semble affecter celui des autres personnages qui évoluent en même temps que lui. La fin du roman conclut cette grande polyphonie par une sanction similaire pour tous les personnages. Cela résonne avec l'univers du roman et ses lois surnaturelles : tout fonctionne ensemble.

¹⁸ Pour rappel, il s'agit des étapes du programme narratif à partir de la structure l'unité narrative de base théorisée par Greimas.

Jeux sur la forme : *foregrounding*, musique métalinguistique

Les motifs musicaux sont pour la plupart complètement inattendus dans le roman et créent une surprise. Par exemple, les chapitres XVI et XXXII¹⁹ sont écrits en heptasyllabes, faisant de cette écriture une forme de poésie du rythme, particulièrement dans un contexte amoureux comme le montre l'extrait suivant :

Colin courait dans la rue.

- Ce sera une très belle noce... C'est demain, demain matin. Tous mes amis seront là...

La rue menait à Chloé.

- Chloé, vos lèvres sont douces. Vous avez un teint de fruit. Vos yeux voient comme il faut voir et votre corps me fait chaud... (p.100)

La lecture de ce passage est rythmée par l'usage des heptasyllabes, circonstance inattendue dans un roman, et cela a un effet sur la perception des mouvements du personnage : l'extrait est mis en relief par son caractère régulier par rapport à l'écriture du reste du roman. La lecture est conditionnée par le rythme, d'autant plus que l'ensemble du roman n'est pas écrit de manière régulière. Cela crée un effet de *foregrounding*, concept défini par Halliday (1977) : il s'agit d'un phénomène de mise en évidence en linguistique, à travers lequel certaines caractéristiques de la langue ou d'un texte sont soulignées par leur différence avec le reste. À cause de ces jeux rythmiques, les pensées de Colin semblent courir dans son esprit de manière saccadée et déterminée, représentant ainsi les sentiments de hâte et d'adrénaline du personnage sur le point de se marier. Dans cet extrait, le roman emprunte à la musique le rythme, soit une de ses composantes principales. Ainsi, le passage montre la capacité de la musique à devenir métalinguistique en envahissant le texte : elle prend le rôle d'un moyen de représentation en imitant les pensées d'un personnage, ses émotions et son allure. La musique est à la fois représentée en créant un passage musical, et représentante de ce qu'il se passe en complétant le sens du texte. Dès lors, elle tient ce rôle métalinguistique dans tout le roman, car elle semble sans cesse envahir la diégèse en accompagnant le développement des personnages. La forme

¹⁹ Pour une analyse plus technique du chapitre XXXII, voir Bourderionnet, O. (2018). *Jouer avec la forme : politique et poétique du jazz dans la prose et les chansons de Boris Vian*. Récupéré le 9 novembre 2020 via https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2018_2.03/2226

du texte, imprégnée de musique, participe au sens transmis au lecteur. D'ailleurs, l'extrait ci-dessus pourrait s'apparenter à un *aria* d'opéra : il s'agit d'un passage émotionnel qui met en scène un Colin en pleine introspection. Peu d'informations sont communiquées et c'est répétitif : l'écriture représente les sentiments du jeune homme, entre amour, hâte et appréhension.

Rupture et dérégulation

Le jazz est né de la rupture avec la musique classique, impactant dès lors les représentations plus ou moins partagées du genre musical²⁰. Cette rupture s'est particulièrement marquée au niveau du rythme de la musique dès ses origines avec le blues, le gospel et le ragtime, donnant naissance au swing (Wagner, 1986). Vian a inséré dans son roman de nombreuses surprises et ruptures à partir de retournements de situation, de chutes inattendues ou de déplacements de l'attention. Souvent, l'auteur prépare des effets de *foregrounding* en jouant sur les attentes de son public pour ensuite créer la surprise avec un élément qui sort d'un cadre réaliste ou régulier. Par exemple, dans les deux chapitres écrits en heptasyllabes, les quelques phrases qui ne respectent pas cette régularité surprennent : elles peuvent alors être reçues comme des sortes de contretemps ou des ruptures de rythme comme il peut y en avoir dans le swing (Hârşan, 2012). Dès lors, elles sont mises en relief par l'effet de *foregrounding*. Voici un exemple :

Quand vous êtes loin de moi, je vous vois dans cette robe, avec des boutons d'argent,
mais quand la portiez-vous donc ? Non, pas la première fois. C'était le jour du rendez-
vous, sous votre manteau lourd et doux, vous l'aviez contre votre corps.

Il poussa la porte de la boutique et entra. (p.101)

Cet extrait est également issu du chapitre XVI et montre un changement dans la versification du passage. La partie en vert (« Quand vous êtes [...] la première fois ») est rédigée en heptasyllabes comme le reste du chapitre, il suit donc la régularité de l'action et l'organisation des pensées de Colin. Cependant, la partie en bleu (« C'était le jour [...] contre votre corps ») est en octosyllabes : ce changement de versification provoque une modification du rythme et de tempo de la lecture. En plus d'avoir un effet sur l'expérience du lecteur, cela impacte son interprétation car la scène semble ralentir : l'introspection du jeune homme le fait réfléchir plus lentement. En musique, cela se traduirait par une variation de tempo pour éventuellement passer

²⁰ Voir point « Qui sont les zazous ? » dans 1.2. Jazz et discours.

à une autre partie de la chanson, comme si c'était un changement de tonalité. Ensuite, la rupture est encore plus marquée avec la phrase laissée en noir (« Il poussa la porte de la boutique et entra. »). Au niveau de la forme, l'écriture se détache complètement de la régularité de l'extrait. Dans l'expérience de Colin, cela correspond à l'interruption de son flux de pensées comme s'il retournait à la réalité en passant la porte du magasin. À nouveau, la musique tient ce rôle métalinguistique en complétant ce qui est raconté, et donc en accompagnant le sens de l'action. Le rythme, composante musicale, imite l'action.

Dans la création d'un univers fictionnel et fantastique, la langue et le style peuvent importer autant que l'imaginaire lui-même. C'est le cas de *L'Écume des jours* où la forme participe à l'originalité poétique. (Pestureau, Rybalka, 2013b, p.343)

Au niveau sémantique, l'usage de certains termes apparaît comme un élément de rupture et de variation. Boris Vian est connu pour son utilisation considérable de néologismes et de mots-valise (pianocktail, chuiche, Jean Sol Partre...) (Pestureau, Rybalka, 2013a), créant également de l'étonnement et attirant l'attention sur le caractère extraordinaire de l'intrigue. Cet usage provoque chez le lecteur des dissonances cognitives, l'amenant ainsi à jouer le jeu de l'interprétation afin de contrer cette dissonance pour comprendre ce que signifient les différents termes. La variation à partir d'éléments connus est un élément essentiel de la musique jazz (improvisation, *jam-session*, solo d'un instrument qui change à chaque fois), et le comique du lexique de Vian s'apparente à une technique de variation. Oulipien avant l'heure, l'auteur montre à travers cet usage son intérêt pour une écriture en tant qu'expérimentation littéraire. Ces effets de surprise peuvent aussi être thématiques, pas seulement formels, d'où les effets d'une lecture sensationnelle : le nénuphar dans le poumon de Chloé, les rues qui se déplacent en même temps que Colin, l'anguille dans l'évier, etc. La fin du roman est signée d'un effet de surprise étonnant : le dernier chapitre occulte complètement les personnages principaux et se présente sur une scène particulière entre la souris et le chat. La souris, malheureuse, demande à son prédateur de la manger en orchestrant sa mort. Cet extrait fonctionne également à partir d'une logique de contretemps par rapport à ce qui est arrivé juste avant (le suicide de Colin) et, plus globalement, à l'ensemble du roman dans lequel la souris était seulement évoquée en arrière-plan. Comme nous l'avons vu, l'univers du roman présente de manière globale une sorte de monde à l'envers dans lequel un bon nombre de règles sont inversées (l'incitation au vol, la hiérarchie des métiers, le rapport au temps, etc.). Dans la citation suivante, Hărășan (2012, p.63) propose une explication de ces infractions dans l'écriture par rapport à l'usage musical :

Un autre trait commun entre le jazz et la littérature de Vian c'est le dédain du cliché et le refus absolu des lieux communs. Les airs de jazz sont toujours imprévisibles en tant que composition mélodique et harmonique ; souvent, après une parfaite harmonie, s'ensuit un effet de dissonance, voire un fausset intentionné, qui défie toutes les règles d'une composition "correcte". [...] Les jazzistes perpètrent un bon nombre d'"infractions" par rapport à la musique classique et ménagent toujours des effets de surprise. [...] Le roman de Vian se fonde sur le même principe. Souvent, il semble construit sans plan préconçu, sous l'impulsion du moment. Il y a bon nombre de retournements, de situations illogiques, des tournants bizarres.

À partir de son empreinte dans la forme du roman, la musique va également envahir tout ce qui compose l'univers un peu fou de l'histoire : la salle à manger-studio, le pianocktail, l'escalier en forme de vibraphone, le prénom de Chloé... Ainsi, Vian crée la surprise dans un cadre en apparence réaliste, permettant des effets de *foregrounding* et un usage du motif musical en tant que composante métalinguistique. L'expérimentalisme, mêlant les moyens d'expression artistiques, permet au roman de proposer un phénomène de synesthésie rendu possible par le caractère absurde de l'univers. Ainsi, le jazz impacte la forme au niveau de la référence et de l'écriture à variation, mais également au niveau du fond, car il empiète sur le quotidien des personnages. Il est à la fois un élément essentiel de la polyphonie générale, et affecte l'ensemble des programmes narratifs qui ne parviennent pas à leur aboutissement à la fin du roman.

Le travail stylistique qui fait intervenir une forme de prose poétique dans le récit, les marques de syncope, les figures de synesthésie, ces procédés qui tentent d'imprégner le texte d'une essence jazz dont le lecteur ressentira l'expérience.
(Bourderionnet, 2018, p.7)

Création d'une synesthésie

L'interaction entre musique et littérature crée, au sein de l'œuvre, un réseau important de significations où tout semble résonner. Dès lors, l'intermédialité décuple les effets de sens et le nombre de stimuli qui agissent simultanément, créant ainsi une synesthésie. Cela participe bien entendu à au caractère extraordinaire de l'univers du roman, véritable monde à l'envers, et c'est obtenu à partir de l'écriture expérimentale de Vian. L'élément fondamental du roman qui représente parfaitement ce phénomène est le pianocktail de Colin : comme le néologisme l'indique, il s'agit d'un piano auquel chaque touche est associée à un ingrédient de cocktail.

Jouer de la musique sur le pianocktail permet donc de composer une boisson originale à condition d'interpréter le morceau correctement.

À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu et la pédale faible à la glace. Pour l'eau de Seltz, il faut un trille dans le registre aigu. Les quantités sont en raison directe de la durée : à la quadruple croche équivaut le seizième d'unité, à la noire l'unité, à la ronde la quadruple unité. Lorsque l'on joue un air lent, un système de registre est mis en action, de façon que la dose ne soit pas augmentée – ce qui donnerait un cocktail trop abondant – mais la teneur en alcool. Et, suivant la durée de l'air, on peut, si l'on veut, faire varier la valeur de l'unité, la réduisant, par exemple au centième, pour pouvoir obtenir une boisson tenant compte de toutes les harmonies au moyen d'un réglage latéral. (pp.32-33)

Toute la mécanique de l'instrument est liée à ce qui constitue le cocktail, mais les composantes de techniques musicales entrent également en jeu : la tonalité, le tempo, la durée de la note, etc. Une fausse note, donc qui sort de la tonalité du morceau, ajoute au cocktail un ingrédient qui n'ira pas avec l'ensemble de la boisson. Le pianocktail est une synesthésie à lui seul en mélangeant deux sens au sein d'une seule expérience : l'auditif et le gustatif (Hârșan, 2012). De plus, chacun de ces sens est associé à une forme d'art, l'auditif étant lié à la musique et le gustatif à la composition du cocktail. Tout cela fait donc appel à une excellente technique musicale et à beaucoup d'originalité : « Lorsqu'on joue un morceau trop "hot", il tombe des morceaux d'omelette dans le cocktail, et c'est dur à avaler » (p.33). Avec cette phrase, Vian joue sur le double sens du mot « hot » renvoyant à deux significations : chaud et se rapportant à un style jazzistique (Pestureau, Rybalka, 2013b).

Effets de la musique sur les personnages

La musique est tellement présente dans le quotidien des personnages qu'elle semble avoir un pouvoir supérieur sur eux. Elle interagit avec leurs émotions, leurs mouvements et leurs sens. Pour revenir à l'exemple du pianocktail, une synesthésie particulière a lieu au chapitre XLV dans lequel l'antiquaire joue un morceau qui, selon ses propres mots, a « exactement le gout du

blues » (p.245). Ici, la connexion entre gustatif et auditif est explicite et donne au blues²¹ un gout spécifique. Avant même de jouer, l'antiquaire propose à Colin de jouer *Misty Mornin'*²² en lui demandant non pas s'il aime le morceau, mais si celui-ci est bon. Ce à quoi le jeune homme répond : « Oui, dit Colin. Ça rend formidablement. Ça donne un cocktail gris perle et vert menthe, avec un gout de poivre et de fumée » (p.245), cette dernière phrase ajoutant le sens de la vue à ceux du gout et de l'auditif. Ajoutons, en ce qui concerne les émotions, que le blues est typiquement un genre musical triste, racontant les misères des musiciens. Plus tard, la musique jouée par le personnage l'enivre littéralement et emporte Colin dans la même ivresse, créant en plus une forme d'alliance sensorielle entre les deux hommes. L'extrait suivant montre une forte connexion entre la musique et les émotions :

Colin s'était assis par terre pour écouter, adossé au pianocktail, et il pleurait de grosses larmes elliptiques et souples qui roulaient sur ses vêtements et filaient dans la poussière. La musique passait à travers lui et ressortait filtrée, et l'air qui ressortait de lui ressemblait beaucoup plus à *Chloé* qu'au *Blues du Vagabond*. [...] Colin, heureux jusqu'au fond de l'âme, restait assis là, et c'était comme si Chloé n'était pas malade. (p.244)

Dans un passage, le personnage principal propose à son épouse de passer de la musique pour la calmer, celle-ci étant inquiète à cause du nénuphar : « Il y avait quelque chose d'éthéré dans le jeu de Johnny Hodges, quelque chose d'inexplicable et de parfaitement sensuel. La sensualité à l'état pur, dégagée du corps » (p.175). Cet extrait est très contemplatif pour les personnages qui mettent à l'épreuve leurs émotions. L'expérience est similaire dans les passages de danse : « Le principe du bigle moi, dit Nicolas, que monsieur connaît sans doute, repose sur la production d'interférences par deux sources animées d'un mouvement oscillatoire rigoureusement synchrone » (p.56).

²¹ Le blues est un genre musical à l'origine du jazz – voir point « Le jazz en tant qu'instrument de lutte antiraciste » dans 1.2. Jazz et discours.

²² *Misty Mornin'* est un morceau de Whetsol et Ellington en enregistré par l'ensemble Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra.

bigle moi : collage et substantivation de « bigle-moi ! », sur *bigler* : loucher, regarder avec curiosité ou envie ; le néologisme remplace le « joue contre joue » par « regard dans le regard (de désir) ». (Pestureau, Rybalka, 2013a, p.348)

Lorsque cette danse originale est pratiquée, les corps sont guidés par ces vibrations de musique qu'il faut reproduire. La musique est faite de fréquences et provoque des ondes, modifiant la hauteur des notes qui s'inscrivent dans une tonalité spécifique selon le morceau. Dans le roman, les corps semblent donc reproduire la musique parce que les ondes imprègnent leurs mouvements : « [Colin] regarda Nicolas entrer en vibration ». Tout comme dans les extraits avec le pianocktail, il y a quelque chose de très mystique dans ces passages de danse qui mettent en jeu les sens des personnages. À un certain moment, il est indiqué que le cœur de Colin bat au rythme du boogie et, plus loin, alors qu'il commence à danser avec Chloé, un grand silence s'installe entre les deux personnages. La fin de la danse marque un violent retour à la réalité après une expérience surnaturelle. La connexion entre le corps et la musique est intensifiée par la maladie de Chloé : lorsque le docteur découvre que le poumon de la jeune fille est envahi par un nénuphar, il explique qu'« [o]n entend une drôle de musique dans son poumon droit » (p.183). Dans la même veine que cet exemple-ci, alors que Colin pense à Chloé, les battements de son cœur sont comparés à une « musique militaire allemande, où on n'entend que la grosse caisse » (p.73).

Effets de la musique sur l'environnement

- Faites attention en entrant, dit-il, c'est rond.
- Oui, j'ai l'habitude, dit Mangemanche, elle est enceinte ?...
- Mais non, dit Colin... vous êtes idiot... la chambre est ronde.
- Toute ronde ? demanda le professeur. Vous avez joué un disque d'Ellington, alors ? »
- Oui, dit Colin. (pp.180-181)

Dans *L'Écume des jours*, le phénomène de synesthésie semble s'étendre au-delà de l'état physique et émotionnel des personnages pour influencer leur environnement. Juste avant la visite du docteur, Colin et Chloé ont écouté un triste morceau d'Ellington. La musique, accompagnée des émotions négatives des personnages, a modifié la forme de la pièce où la jeune malade se repose. La pièce carrée est devenue toute ronde.

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.

- Qu'est-ce que c'était ? demanda Chloé.

- C'était *The Mood to Be Wooed*... dit Colin. (p.175)

Les murs réagissent donc aux émotions des personnages et à l'atmosphère que dégage le disque pour prendre la forme d'une sphère, créant ainsi un espace clos pour le couple. Alors qu'ils ressentent un grand désespoir, la forme de la pièce leur permet de se sentir enveloppés d'une certaine quiétude : ils sont enfermés, mais protégés du monde extérieur pour ne se concentrer que sur l'amour qui les lie. Avant de quitter l'appartement du couple, le docteur adresse ceci à Colin : « Cette pièce sphérique a quelque chose de déprimant. Essayez de passer *Slap Happy*, ça la fera probablement revenir en place, ou, alors, rabotez-la » (pp.184-185). La sphère est donc associée à l'émotion de la tristesse. Par conséquent, il y a une forte connexion entre l'environnement et les personnages qui permet entre autres à ces derniers d'agir sur les différents éléments naturels autour d'eux : « Il [Colin] pinça vigoureusement l'extrémité d'un rayon de soleil qui allait atteindre l'œil de Chloé. Cela se rétracta mollement, et se mit à se promener sur des meubles dans la pièce » (p.197). Au chapitre LIII, les cheveux blonds d'Alise éclairent vivement la pièce dans laquelle se trouvent les personnages alors que l'appartement commence à manquer sérieusement de luminosité. Au chapitre LI, Colin obtient un poste assez particulier : il doit faire pousser des armes en se couchant sur de la terre car celles-ci ont besoin de chaleur humaine. L'ironie de cet élément est bien entendu à mettre en lien avec l'antimilitarisme de Vian. D'ailleurs, dans ce passage, tous les fusils produits par Colin sont défectueux : il y aura à chaque fois une fleur à l'extrémité empêchant l'arme de fonctionner correctement. Parfois, la présence musicale intervient dans cette connexion avec l'environnement extraordinaire : « Il [Colin] se mit à chanter tout haut pour accompagner sa marche, et s'arrêta, car les échos lui renvoyaient des mots hachés et menaçants et chantaient un air opposé au sien » (p.314). Bien entendu, la phrase précédente est liée au fait que le personnage se sente extrêmement anxieux ; ces émotions impactent le milieu et la réponse de celui-ci envers Colin.

Tout entre intensément en résonance, comme un orchestre géant à mille instruments de tout type, mais, à partir de la maladie de Chloé, cette cohérence générale commence à se dégrader, menant l'ensemble des personnages vers une fin tragique et inévitable. Chloé succombe à sa maladie, Chick est tué par les policiers, Alise meurt dans un incendie qu'elle a elle-même provoqué, Colin se laisse mourir après l'enterrement de son épouse. La polyphonie, à laquelle se mêle la musique, se dégrade. Cela impacte vivement les programmes narratifs des personnages – pourquoi cette musique est-elle à l'origine de cette dégradation ?

2.2. La dégradation : entre anticipation et fatalité

Rapidement, l'atmosphère agréable initiale du roman s'assombrit. De la lumière à l'obscurité, de la pureté à la moisissure, de l'amour au désespoir... L'élément déclencheur à partir duquel tout commence à se dégrader est le nénuphar et la maladie de Chloé. Désormais, il s'agira de comprendre comment fonctionne cette dégradation générale dont le jazz semble être à l'origine, avec l'anticipation du phénomène, son déclenchement et son développement. Cela permettra de renvoyer le phénomène à l'imaginaire du jazz perceptible dans l'intrigue à travers le rôle de la musique dans la forme et dans le fond du roman.

L'élément déclencheur : *Chloe* de Duke Ellington

Le morceau *Chloe* de Duke Ellington est écouté par Colin et Chick avant même que le lecteur ne découvre le personnage de Chloé, future épouse de Colin. Le morceau apparaît dès le départ comme élément central car il donne son nom à un des personnages principaux, et, de cette manière, qui se lie à Chloé dont le destin résonne avec celui des autres à travers la polyphonie des programmes narratifs. La jeune femme souffre d'un nénuphar dans le poumon qui l'empêche de respirer correctement – pour guérir, elle doit faire mourir la plante en restant dans le froid, en évitant de boire, et en étant constamment entourée de fleurs. L'ensemble du traitement coûte extrêmement cher à Colin qui n'aura plus d'argent ; par conséquent, tout l'environnement des personnages, à commencer par l'appartement du couple, se dégrade et leur état mental s'empire. En parallèle à cela, la relation de Chick et Alise s'effondre, Nicolas vieillit d'inquiétude et la petite souris devient malheureuse. Comme tout bascule à partir de la maladie de Chloé, le morceau de jazz serait à l'origine de tout cela. Ce dernier présente parfaitement le motif jazz dans le roman à partir de sa récurrence et de ses potentielles significations, entre nature, mélancolie, misère et sensualité. De cette manière, il participe activement à la synesthésie générale de l'œuvre et à tous les réseaux sensoriels avec lesquels les personnages entrent en relation. Deux axes guident la compréhension du sens du morceau de Duke Ellington : d'une part, il est question d'amour et de sensualité, et nous pouvons lire dans *Chloe* une quête d'expérimentation sensorielle et émotionnelle à mettre en lien avec la synesthésie et le mode de vie général des personnages. D'autre part, à partir de l'écoute du morceau et de ses descriptions données dans le roman, il est possible d'établir des références aux origines du jazz et, plus largement, à l'imaginaire jazzistique contemporain à Boris Vian. Dans cette analyse, la musique maintient son rôle métalinguistique en impactant l'action et en complétant bien souvent l'interprétation du lecteur.

Quête d'expérimentation sensorielle et émotionnelle

Voici la description que fait Colin du morceau de Duke Ellington : « Ce qu'outre-Atlantique on désigne par *moody* ou *sultry tune* » (pp.54-55). *Sultry*²³ peut être traduit de différentes manières en français, la traduction première étant « étouffant », « lourd », donc plutôt à connotation péjorative. Le terme peut également signifier « sensuel », « voluptueux » dans des contextes intimes. *Moody*²⁴ signifie « triste », « morose », et peut indiquer d'un morceau que sa tonalité est en mineure (Pestureau, 2013), lui donnant ainsi une coloration triste. Ceci amène à penser que le morceau participe au réseau sensoriel polyphonique et à la synesthésie, bouleversant toute notion de sensibilité pour représenter de manière alternative la relation amoureuse. Il y a une forte connexion entre la musique et les émotions des protagonistes. Quand Colin rencontre Chloé, il fait directement référence au Duke en lui posant cette question : « êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? » (p.71) De cette manière, il y a dès le départ une relation intime entre la jeune femme et la musique, renforçant les liens de signification et les résonances multiples de l'univers de *L'Écume des jours*. L'utilisation de ce morceau dans le roman témoigne de l'intérêt du personnage de Colin pour le jazz, jusqu'à trouver en Chloé une personnification de la musique, créant une forme de confusion pour le jeune homme qui tombe amoureux instantanément. Cela anticipe non seulement la focalisation sur le personnage de Chloé à qui est attribuée une place essentielle dès l'instant où il est question du morceau de Duke Ellington, mais également la relation amoureuse et le destin fragile du couple au centre de la polyphonie des programmes narratifs.

Origines du jazz et imaginaire

La dégradation semble être anticipée par les renvois à l'imaginaire du jazz et aux représentations qui circulent à l'époque de Vian. Le sens des descriptions ci-dessus coïncide avec le sous-titre de *Chloe : Song of the Swamp*, qui signifie « chanson des marais » ou « chanson des marécages ». De nouvelles correspondances se cristallisent : le morceau de Duke Ellington, à partir de son sous-titre et des descriptions de Colin, renvoie à la lourdeur, à la tristesse, et au milieu marécageux. Cet imaginaire dépeint une nature humide, chaude et oppressante, donc en contradiction avec l'environnement printanier et idéalisé, typique de la littérature amoureuse, créant ainsi une dissonance cognitive pour les lecteurs. Le cadre est à

²³ sultry – WordReference : <https://www.wordreference.com/enfr/sultry>

²⁴ moody – WordReference : <https://www.wordreference.com/enfr/moody>

l'opposé d'un *locus amoenus* idyllique et propice à l'expression amoureuse pour le couple. Sur base de ces indications, il est possible de lier le morceau aux représentations du jazz à l'époque par rapport à ses origines. Un premier indice se situe dans l'utilisation de termes anglais de la part de Colin (*moody* et *sultry tune*) qu'il associe aux discours rapportés de l'autre côté de l'Atlantique : aux États-Unis, donc. Dès lors, à travers la chanson de *Chloe*, de son sous-titre *Song of the swamp* et des descriptions de Colin, il est possible d'interpréter un retour à la Louisiane, au Mississippi, à la nature dans ces États où règnent les plantes aquatiques de marais et de marécages, zones extrêmement chaudes et humides où l'on retrouve... des nénuphars. À cela s'additionnent les sentiments connotés négativement : la lourdeur, la tristesse et l'étouffement. Ceux-ci peuvent renvoyer au contexte de création des premiers chants des genres originels du jazz (blues, gospel), ou aux plantations où travaillaient les esclaves noirs. Ces sentiments évoquent donc la misère et la mélancolie transmises à cette culture musicale synthétisée ensuite par les ensembles noirs américains en Nouvelle-Orléans pour créer le jazz. Par conséquent, le morceau du Duke constitue bien le déclenchement de la dégradation de l'intrigue, à partir de la rencontre amoureuse, et ce phénomène est symbolisé par l'élément central du nénuphar, soit une plante aquatique, de marécage, qui pousse dans des lieux humides et qui survit dans une eau chaude. Or, pour vaincre la maladie, Chloé doit rester dans le froid et ne peut pas boire une goutte d'eau – elle se bat donc contre tout ce que symbolise le nénuphar, mais, une fois le processus lancé, impossible de lutter. Le corps de Chloé devient le terrain de tous ces réseaux de signification et contient en lui la représentation de la femme, de l'amour, de la musique et de la misère des origines du jazz. Pour développer cet aspect-là, nous pouvons nous rapporter aux analyses de Fukawaga dans son article « La musique dans l'univers romanesque de *L'Écume des jours* » qui permet d'approfondir la question de la femme et du couple :

La musique qui étaye tout le déroulement du récit est, non seulement sensuelle et désirable pour Colin, mais aussi susceptible d'entraîner un effet funeste, à cause de la confusion entre la femme et la musique, « deux choses » auxquelles l'auteur attribuait la prédominance. La démonstration de cette primauté nous semble donc subir ici un échec amer. Même si la survie du nénuphar en évoquant celle de la musique peut se voir comme un hommage de l'auteur à la musique, il ne répètera pas par la suite cette confusion mortelle. (Fukawaga, 1999, p.48)

Fukawaga désigne Chloé de « femme-musique » ou de « femme-fleur », insistant ainsi sur cette confusion qui est à l'origine de la dégradation. Selon lui, la dégradation apparaîtrait précisément au moment du mariage car cet instant constitue la concrétisation de la relation femme-musique, mais cela entre en contradiction avec une forme d'idéalisation. Colin fantasme à l'idée d'une femme-musique, mais Chloé est réelle, et la réalité reprend ses droits à travers son mauvais état de santé. C'est pourquoi Fukawaga parle d'une « confusion fatale ». L'article est centré sur les conséquences néfastes de cette idéalisation qui se cogne à la réalité au moment décisif du mariage entre Colin et Chloé. Le principe d'idéalisation de Fukawaga constitue un enrichissement considérable à une analyse du roman, car cela intervient dans les réflexions sur l'imaginaire, les fantasmes, les représentations et les idées reçues, tout cela entrant bien évidemment en contradiction avec toute forme de réalité.

L'Écume des jours à Saint-Germain-des-Prés

Comme tout auteur, Vian écrit sur base des discours qui circulent à son époque : il s'imprègne d'une matière qui l'entoure pour produire un texte en fonction de sa vision du monde, de ses croyances et de son encyclopédie personnelle. En outre, il est possible de déterminer le discours de l'auteur sous-jacent à l'œuvre par sa manière de mettre en scène certaines représentations. Nous avons vu en première partie l'imaginaire du jazz en lien avec la jeunesse d'après-guerre à Saint-Germain-des-Prés ; Vian prit la défense de cette jeunesse et de ses centres d'intérêt en luttant contre les stéréotypes transmis par la presse. Dans *L'Écume des jours*, l'imaginaire de Saint-Germain-des-Prés est représenté par certains éléments qui tournent autour du motif musical. À travers la représentation du comportement des personnages peuvent être interprétées des références à la jeunesse parisienne et à ses centres d'intérêt stigmatisés par les médias : le jazz, la fête, l'existentialisme et l'alcool. Le *Manuel* et *L'Écume des jours* présentent des modalités d'écriture similaires par rapport à la matière qui a inspiré l'auteur : Vian connaît les discours sur la jeunesse d'après-guerre et va détourner ces représentations²⁵ pour soutenir son propos au sein de la fiction. Le stéréotype est à la fois issu de la mémoire collective et s'y installe profondément – il est difficile de l'effacer de l'imaginaire tellement il peut devenir consistant. Dans *L'Écume des jours*, les personnages semblent être soumis à une série de stéréotypes liés à la culture de Saint-Germain-des-Prés. Cela s'inscrit parfaitement dans les

²⁵ Voir point « Qui sont les zazous ? » dans 1.2. Jazz et discours.

réseaux de signification du roman, l'expérimentalisme du roman-jazz et le phénomène de synesthésie.

Dans la tradition des sciences sociales, on définira ici le stéréotype comme une « représentation collective (...) constituée par l'image simplifiée d'individus, d'institutions ou de groupes », image préconçue et figée qui détermine nos manières de penser, de sentir et d'agir. (Amossy, 1994, p.49)

Ces stéréotypes touchent aux portraits des personnages, à leurs sentiments et à leurs actions dans l'histoire. Par exemple, les échanges entre Colin et Chick mettent en scène deux jeunes hommes désespérés : peur de finir seul, problèmes d'argent, obsessions pour l'existentialisme, etc. Certaines irrégularités se font déjà pressentir, avant même que tout ne se dégrade. Des indices de cette dérégulation sont transmis par l'écoute de morceaux par les personnages, faisant intervenir le motif du jazz. Par exemple, *Loveless Love*²⁶ peut faire allusion à la quête d'amour de départ, mais également au ressenti d'Alise, malheureuse de ne pas pouvoir épouser Chick à cause de la situation financière problématique de ce dernier et de son obsession pour l'existentialisme de Partre. De la même manière, le morceau *The Mood to be Wooed*²⁷ contient des indices de sensualité, se référant ainsi aux relations amoureuses des personnages et, de manière générale, à leurs expériences sensorielles liées à la boisson, à la danse et à la musique. Ces portraits de personnages résonnent avec le contenu des coupures de presse de l'époque : les jeunes veulent juste s'amuser et n'ont aucune préoccupation sérieuse, si ce n'est le jazz et la fête. L'importance de la danse dans le roman correspond bien à cette énergie. Les médias aimaient en effet décrire ces foules de jeunes alcoolisés et entassés dans des toutes petites caves où ils dansaient sans arrêt en transpirant énormément et en respirant de la fumée de cigarette. Dans le roman, deux styles de danse sont particulièrement adorés par Colin et ses proches : le bigle moi et le boogie. Dans le roman, il s'agit de danses assez sensuelles mettant l'accent sur l'expérience sensorielle à travers laquelle le danseur ne fait qu'un avec la musique. Ce sont des mouvements très rythmés, sensuels, voire érotiques. Voici un extrait de l'article « Voici comment vivent les troglodytes de Saint-Germain-des-Prés » publié chez *Samedi-Soir* en mai 1944 :

²⁶ *Loveless Love* est un blues de W.H. Handy sorti en 1921.

²⁷ *The Mood to be Wooed* est un morceau de Duke Ellington et de Jonnhy Hodges sortie en 1945.

Après les caves du Vatican, celles de Saint-Germain-des-Prés. C'est là que les existentialistes, sans doute dans l'attente de la bombe atomique qui leur est chère, boivent, dansent, aiment et dorment désormais. (Samedi-Soir, 1994)

L'enthousiasme des personnages permet de comprendre d'autres traits qui définissent le groupe d'amis. Quand le lecteur lit de Colin qu'« Il parlait doucement aux filles et joyeusement aux garçons. Il était presque toujours de bonne humeur, le reste du temps il dormait » (p.22), il peut avoir le sentiment de lire le portrait d'un adolescent qui vit sans s'inquiéter de choses sérieuses. Cela pourrait justifier les obsessions de Colin et Chick : le jazz et l'existentialisme. Vian exploite cela distinctement à travers le personnage de Chick : ce dernier est complètement réduit à son amour pour Jean-Sol Partre, rien d'autre ne pourrait le définir : « Oh, tu sais ! Moi..., dit Chick, en dehors de Jean-Sol Partre, je ne lis pas grand-chose » (p.30). Le trait est complètement exagéré jusqu'à devenir l'unique caractéristique du personnage par effet de *foregrounding*, et cela participera à son destin tragique ainsi qu'à celui d'Alise : elle périra dans un incendie de librairie qu'elle aura elle-même provoqué pour que Chick n'ait plus la possibilité d'acheter les ouvrages de Partre. Ce qui est intéressant, c'est que l'existentialisme et le jazz sont considérés par la presse comme des choses abrutissantes, ce sur quoi Vian va jouer pour justifier la fin tragique de son roman. À toutes les époques, tout ce qui est « pour les jeunes » est considéré comme abrutissant : la télévision, les festivals, les réseaux sociaux, les jeux vidéo... C'est un imaginaire qui s'entretient, peu importe l'époque, selon les nouveaux passe-temps qui se rapportent à la jeunesse.

« Et, à chaque fois que je lui disais quelque chose, elle répondait : - “Moi aussi...” -, et vice-versa... Alors, la fin, juste pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit : - “Je vous aime beaucoup” et elle a dit : - “Oh !” » (p.37)

Concernant l'onomastique parodique autour de Jean-Sol Partre et du nom de ses œuvres dans le roman²⁸, la critique a souvent considéré cela comme une dénonciation de l'obsession pour l'existentialisme à l'époque. Nous savons que Vian ne s'est jamais dit existentialiste, mais le roman n'est pas une critique contre le courant philosophique de Jean-Paul Sartre : il s'agit bien d'un procédé ironique qui laisse croire cela, mais l'attention est complètement orientée vers le stéréotype et la diffusion d'un stigma. Vian ne se moque pas des existentialistes, mais bien des

²⁸ Par exemple : *La Nausée* devient *Le Vomi*, *L'Être et le Néant* devient *La Lettre et le Néon*.

journalistes et de la presse à sensation. De cette volonté découle la reprise des stéréotypes à travers l'exagération, au point de ne se concentrer que sur ce trait chez un personnage. L'obsession de la presse pour un homme publique comme Sartre montre combien il avait de l'importance à l'époque. Quand une personnalité influence tant les jeunes, cela ne plait pas vraiment aux institutions qui devraient détenir l'autorité. Un exemple extrait du journal *Inter* au sujet de Jean-Paul Sartre :

[...] il n'y a pas que les imitations américaines, ou imitées, qui témoignent d'une recherche volontaire de l'anomalie, du détail scabreux ou scatologique. C'est le reproche majeur que l'on a d'abord fait aux existentialistes, et Sartre s'est longuement complu dans les vices et les laideurs humaines. [...] Mais il ne faut pas s'y tromper : l'obsession est la marque de l'impuissance. (Inter, 1946)

Les existentialistes qui ne dorment plus se réunissent de dix heures à minuit au « Bar Vert », rue Jacob, où ils gravent dans les W.-C. et la cabine téléphonique des graffitis existentialistes. Ces graffitis sont totalement étrangers à ceux qui revêtent généralement les murs de ces sortes de lieux. Ni obscénités ni cœurs transpercés de flèches. Mais de graves pensées qui, toutes, roulent sur le néant, la tombe, le suicide et Bikini. (Samedi-Soir, 1994)

De la naïveté à la quête d'expérience sensorielle, de l'existentialisme au jazz, de la danse à l'alcool... Ces motifs sont repris à l'extrême par Vian. L'exagération de ces traits fait en sorte que les personnages sont complètement ramenés à cela. Par effet de *foregrounding*, le stéréotype l'emporte sur le reste de la personnalité de chaque protagoniste, faisant d'eux des sortes de personnages type : Colin est défini par son amour pour Chloé, Chick par son obsession pour Sartre, Alise par son désespoir... Ce phénomène passe par les différentes caractéristiques d'écriture qui déterminent la plume de Vian. Le roman contient énormément d'éléments absurdes, poussant à questionner le rapport à la réalité et à la vérité. Cette exagération participe à la dimension provocatrice du discours de Vian qui se porte en tant que défenseur et qui ne craint pas de dire ce qu'il pense. Enfin, tout cela est organisé à partir de procédés ironiques car il y a un réel détournement des représentations partagées dans l'imaginaire collectif de l'époque.

Vian ne s'est pas limité à la reprise des stéréotypes et des clichés pour les détourner comme il l'a fait dans le *Manuel* en mêlant provocation, absurde et ironie. Le roman crée un réseau qui définit toute l'intrigue et à partir duquel l'ensemble se dégrade. Il mit en place un système

significatif dans lequel ces reprises de représentations s'intègrent parfaitement pour donner du sens au destin tragique des personnages. Cela est permis grâce à un élément central : le jazz. Toutes les représentations, participant à l'expérimentalisme et à la synesthésie, sont alimentées par les motifs musicaux. La musique est à l'origine du phénomène de synesthésie, permet l'existentialisme et justifie le comportement des personnages animés par la quête de sens et d'expérience sensorielle. *Chloe* de Duke Ellington déclenche cette dégringolade générale. L'ensemble du développement des personnages, dès les premières pages du roman, amène à la réflexion que la musique provoque cette dégradation. De cette manière, il y a une confrontation entre l'idéalisation de la musique et la réalité des personnages, avec leurs problèmes d'argent ou d'amour (Fukawaga, 1999). Tout ceci est transmis aux lecteurs en s'appuyant sur leurs connaissances des représentations du jazz de l'époque de Vian, cette musique soi-disant dégénérée et vulgaire qui abrutit les jeunes. C'est pourquoi Vian réalisa un exploit littéraire avec *L'Écume des jours* : il a réinvesti des éléments de contexte de son époque contenus dans l'imaginaire pour les intégrer à un roman riche qui fonctionne à partir d'un système général où tout fonctionne ensemble, corps et émotion des personnages, environnement et nature, musique et alcool. De cette manière, en utilisant les représentations sur le jazz et la jeunesse pour soutenir son écriture, il intégra à son roman une défense, un propos engagé, permettant de consacrer la communauté qu'il célèbre tout en ridiculisant le propos des journalistes.

Renvoi aux origines géographiques du jazz

À partir des données d'analyse sur *L'Écume des jours*, il s'agira désormais de faire un point de transition vers la partie suivante qui sera consacrée à *J'irai cracher sur vos tombes*, roman de Vian signé sous le pseudonyme de Vernon Sullivan. Ce deuxième roman est d'une extrême violence et aborde de façon explicite la problématique du racisme à travers les cas d'oppression des Noirs aux États-Unis et l'appropriation de la musique jazz par les orchestres blancs. Même si, contrairement au roman noir, *L'Écume des jours* n'a rien d'un discours antiraciste, le roman renvoie quand même en quelque sorte à ces problématiques. Pour développer cette piste de réflexion, il est essentiel de revenir sur *Chloe* de Duke Ellington et des images que le morceau évoque : d'une part le marécage, la nature étouffante, le nénuphar envahissant, et d'autre part le blues, la misère et la dégradation. À travers sa mise en scène en tant qu'élément déclencheur dans le roman, ce morceau contient en lui-même des motifs plus ou moins explicites liés à la situation des Noirs.

Le contexte de naissance du jazz participe aux idées péjoratives sur cette musique et cela entretient des idéaux racistes et oppressants²⁹. En s'inspirant de l'histoire du jazz et de la situation de son époque, l'auteur fait germer des impressions extrêmement péjoratives qui y sont liées et qui s'abattent sur le déroulement de l'intrigue. À nouveau, Vian écrit à partir des discours qui circulent à son époque et va à l'encontre de certains en cherchant à promouvoir le jazz et les musiciens noirs en France. Un des premiers éléments qui participe à ce discours de lutte est l'insistance sur la figure importante de Duke Ellington et le jazz Nouvelle-Orléans. Dès l'avant-propos du roman, Vian place le Duke au centre du récit et cite celui-ci de nombreuses fois au sein des échanges entre les personnages. Dans une de ses chroniques pour *Combat*, l'auteur positionne Duke Ellington en représentant du vrai jazz : « Duke Ellington est l'essence même de la musique noire dans ce qu'elle a de plus parfait » (Vian, juillet 1948, p.284). En plus de cela, Vian situe l'écriture de son roman dans des villes-clés du développement du jazz : Nouvelle-Orléans, Memphis et Davenport (Vian, 2013), renvoyant ainsi vraiment aux origines du genre. Dès lors, en plus de valoriser la culture des musiciens noirs, il participe à la création d'un instrument militant antiraciste car son roman devient un prétexte à la mise en avant de ces personnalités. En insistant sur l'importance du Duke et de La Nouvelle-Orléans, il les inscrit dans le quotidien de ses personnages et, au-delà de ça, dans l'esprit des lecteurs. Il s'oppose à l'invisibilisation des Noirs en Amérique du Nord, et en les mettant en avant de la sorte, il adopte forcément une posture engagée.

Vian développe cela en insérant dans l'environnement de *L'Écume des jours* des éléments issus du contexte de naissance du jazz grâce à deux moyens : le blues et l'image du marécage. Le blues est présent grâce à certains morceaux que jouent ou qu'écoutent les personnages : *Blues de Vagabond*, *Misty Morning*, *Blue Bubbles*. C'est un genre musical qui reflète la nature environnante, comme l'explique Michel Pestureau (2013) dans l'introduction du roman : « chant désespéré du blues noir, transposant en littérature le style *jungle* du Duke des années quarante : vie lumineuse et moiteur étouffante, harmonies brillantes, solaires, et résonances mélancoliques, inquiétantes, sinistres ». Les marécages sont liés, via *Chloe*, à la Louisiane, à la chaleur et à l'humidité. Le blues participe donc de manière claire à la direction tragique que prennent les événements de l'intrigue. Tout cela peut être illustré à travers un extrait significatif qui se situe vers la fin du roman, au chapitre XXXIV :

²⁹ Voir point « Le jazz en tant qu'instrument de lutte antiraciste » dans 1.2. Jazz et discours.

À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves. Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leurs ventres blancs et leurs dos argentés. (p.174)

Cet extrait est assez singulier par rapport à l'ensemble du roman : intervenant en plein dialogue entre Colin et Chloé, ce morceau de texte est très contemplatif et crée une pause dans la narration. À nouveau, l'écriture propose un effet de *foregrounding* car le dialogue est interrompu pour mettre en relief une sorte d'explication scientifique qui décrit l'écume, les « grands remous écumeux où dansent les épaves ». Le titre du roman prend sens : il s'agit d'une référence à l'univers marécageux, à l'atmosphère morose et triste qui contamine de plus en plus le roman et donc le milieu des personnages. À partir de la description de l'écume, l'auteur se permet de faire une digression métaphorique et philosophique sur les souvenirs et la confrontation entre l'obscurité et la clarté. Même si le passage est mis en relief, il semble fonctionner avec l'ensemble des réseaux, le blues et la nature. Un lieu spécifique concentre cet imaginaire : le cimetière où Chloé est enterrée. Il se situe sur une île entourée de marécages, où règne un épais brouillard permanent et une chaleur étouffante. Par cette description, Vian pourrait vouloir décrire un contexte louisianais où les émotions des communautés y vivant sont exprimées par le blues.

L'île où il y a un sentier avec des haies de plantes sombres et un sol poreux et friable, et où le jour produisait un halo blanc sans éclat à travers la voûte des arbres... C'est cet espace néfaste et déserté qui s'avère le lieu terminal, non seulement du déroulement du récit, mais aussi des dégradations parallèles et convergentes, avec la superposition des images funestes. (Fukawaga, 1999, p.47)

Dès lors, Vian inscrit le jazz des Noirs américains dans son œuvre en leur donnant une vive importance, et se sert des motifs associés au blues et aux origines du genre musical pour que ceux-ci participent à la dégradation générale du récit. Vian ne produit pas seulement un discours pour promouvoir les jazzmen, il les intègre profondément à l'intrigue de son roman, aux réseaux de signification, à la synesthésie.

Conclusion : entre idéalisation et réalité

Le roman se conclut sur une impossibilité d'accomplissement pour l'ensemble des personnages. Le jazz agit comme un opposant à l'épanouissement, un obstacle au déroulement des différents programmes narratifs. Ainsi, en plus de devenir une modalité d'écriture qui impacte le sens transmis au lecteur, le jazz peut même être considéré comme un personnage à part entière qui agit sur l'action. Le modèle du roman-jazz permet de consacrer la relation entre musique et littérature en octroyant au médium musical une portée métalinguistique. Une expérience unique et nouvelle naît de cette association, complétant ainsi à la fois la forme et le fond de l'œuvre romanesque. La synesthésie permet de connecter ensemble l'environnement, les corps, les émotions et les lois physiques ; cela synthétise une polyphonie de programmes narratifs dont le jazz est l'élément central à travers la symbolisation du nénuphar et de *Chloe*. À la fin, l'ensemble du système polyphonique se rompt, provoquant une confrontation entre l'idéalisation (musique, amour) et la réalité (corps, santé, problèmes d'argent). Par son atmosphère d'évasion, *L'Écume des jours* semble représenter cette difficulté à considérer la réalité. Le destin tragique montre l'impossibilité de se débarrasser de ses malheurs : les personnages sont destinés à périr dès les premiers chapitres. Par conséquent, le roman est guidé par une forme de fatalité : il est impossible de lutter contre le nénuphar, c'est sans issue pour l'ensemble des personnages. En outre, cette fatalité s'illustre à travers un retour à la nature, à l'humidité et à la misère : il s'agit d'un transfert vers l'imaginaire du jazz et ses représentations péjoratives dont il est impossible de se débarrasser. De cette manière, Vian indique la difficulté à échapper à la consistance des stéréotypes une fois que ceux-ci sont inscrits dans la conscience collective. La référence à Saint-Germain-des-Prés et les images des origines du jazz sont profondément ancrées dans le vécu des personnages, rendant leur épanouissement impossible car, même dans la réalité, lutter contre une représentation est difficile.

Troisième partie : *J'irai cracher sur vos tombes*

Jazz, roman noir et stéréotype

En 1946, Boris Vian publie le roman *J'irai cracher sur vos tombes* qu'il signe du pseudonyme Vernon Sullivan, créant ainsi l'identité d'un auteur noir américain dont Vian serait le traducteur francophone. Ce roman ambitieux sera banni et interdit de circulation en France en 1949 à la suite d'un procès lors duquel Vian reconnaîtra qu'il se cachait bien derrière l'identité mystérieuse de Sullivan (alors que le public suspectait Vian depuis 1947) (Field, 2012). Le projet derrière l'écriture de cet ouvrage est en fait motivé par une stratégie économique proposée par Jean d'Halluin, directeur des Éditions du Scorpion³⁰, à Vian qui acceptera directement. L'éditeur cherche à surpasser le succès de la *Série Noire* de Gallimard avec la publication d'un *best-seller*, et de son côté, l'écrivain a besoin de gagner de l'argent rapidement. Dès le départ, il s'agit donc d'une forme d'entreprise commerciale qui justifie l'écriture d'un roman appartenant à un genre bien particulier, mais à la mode : la *hard-boiled fiction*, ou roman noir américain. En utilisant un pseudonyme, c'est tout un personnage que Vian crée et qu'il reprendra par la suite pour d'autres publications³¹ : Vernon Sullivan, auteur américain, dont la spécialité serait le roman noir. La préface de *J'irai cracher sur vos tombes* est signée Vian : ce dernier se fait donc passer pour le traducteur de Sullivan et justifie ainsi une publication française. De cette manière, Vian touche à un genre romanesque qui le fascine en se glissant dans la peau d'un Américain pour aborder des problématiques précises : le racisme aux États-Unis, et en lien avec cela la ségrégation raciale, les violences envers les personnes noires et l'appropriation culturelle. Ce dernier point sera abordé par rapport au jazz dont le succès commercial explose à l'époque. Ce qui est important à noter, c'est que ces problématiques ne sont pas exclusivement américaines : en France, durant les différentes vagues d'immigration de la seconde moitié du vingtième siècle (Meynier, Meynier, 2011), l'imaginaire raciste s'abat sur

³⁰ Maison d'édition qui aura d'ailleurs beaucoup de succès suite aux publications de Vernon Sullivan.

³¹ Les romans publiés sous le pseudonyme de Vernon Sullivan : *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), *Les morts ont tous la même peau* (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948), *Elles se rendent pas compte* (1950).

ceux qu'on appelle alors les « Pieds-noirs » (Jordi, 2003). Vian pourrait alors emprunter un genre spécifique afin de renvoyer explicitement à la situation américaine et implicitement à la situation française. À la manière d'un Montesquieu avec les *Lettres persanes*, *J'irai cracher sur vos tombes* permettrait à l'auteur de mettre en place le phénomène de l'*estrangement* afin de présenter, à travers un regard extérieur, une situation reconnaissable car celle-ci est partagée par la mémoire collective. Souvent, parler des autres permet de parler de nous-mêmes. Cela indiquerait l'intérêt de Vian d'utiliser la matière américaine : l'auteur ressent de la compassion pour les Noirs aux États-Unis, mais est probablement également motivé par la situation dont il est témoin direct.

À nouveau, il s'agira de déterminer comment Vian s'est basé sur les discours de son époque et les représentations qui circulaient dans l'imaginaire pour les exploiter dans son roman et les transmettre à son lecteur. Dans cette partie, nous partirons d'extraits qui abordent la question du jazz pour comprendre à quels discours l'auteur renvoie plus largement, et comment ceux-ci s'actualisent dans l'univers de la *hard-boiled fiction*. Dans *J'irai cracher*³², Vian ne fait pas le même usage de la référence jazzistique que dans *L'Écume des jours* : bien plus que dans le premier roman étudié, elle sert de discours explicite autour des problématiques citées ci-dessus. La question du jazz intervient dans des échanges amenant les personnages à aborder d'autres sujets. Comme nous le verrons dans différents extraits, les passages sur le jazz dans *J'irai cracher* apparaissent comme des discours dénonciateurs. Quelle est l'ambition de Vian dans un tel projet ? Field (2012, p.159) propose une explication de l'influence américaine sur la culture française dans l'après-guerre qui justifierait, chez Vian, la volonté de s'imprégner d'un genre littéraire venant des États-Unis :

The postwar vogue for American culture surfaced in three main ways that connect to Boris Vian's obsession with all things American: the rise in popularity of American literature in France; the popularity of jazz music; and an awareness of and an interest in racial discrimination in the United States.

L'imaginaire américain se fait de plus en plus important en France, notamment via l'influence des zazous³³ et par une prise de conscience de la situation raciale aux États-Unis. En outre, dès

³² À partir d'ici, nous ferons référence au roman *J'irai cracher sur vos tombes* en utilisant la formule plus courte « *J'irai cracher* ».

³³ Voir point « Qui sont les zazous ? » dans 1.2. Jazz et discours.

le milieu du vingtième siècle, le pays outre-Atlantique devient une grande puissance à l'influence économique, politique et culturelle sans précédent. Bien entendu, cet imaginaire est mitigé : on retrouve d'une part une fascination pour le pays, notamment pour ses valeurs de liberté et de démocratie, et d'autre part, une répulsion vis-à-vis d'autres aspects. Dès lors, il est important de saisir la stratégie mise en place par Vian à travers le genre du roman noir et la construction d'un imaginaire américain à partir de ses propres références françaises et de ses connaissances des États-Unis. Ainsi, le motif jazzistique permettra de reconnaître les problématiques dans le roman et de mettre à l'épreuve les notions d'appropriation culturelle, d'identité collective et d'oppression – tout cela sera tiré des discours et du comportement de Lee Anderson, le personnage principal de l'intrigue. Le jazz apparaît comme un élément constituant de l'identité du protagoniste, et plus largement de l'identité d'une communauté entière. Enfin, la question de la posture de Vian se pose dans cette entreprise d'écriture : est-il légitime de sa part de se lancer dans un tel projet d'écriture ? Comment recevoir un roman de la sorte dans la France de l'après-guerre, influencée par des représentations péjoratives sur le jazz, l'Amérique et l'identité noire³⁴ ?

3.1. Vernon Sullivan et le roman noir américain

Le genre du roman de *J'irai cracher* correspond au style américain *hard-boiled fiction* (Field, 2012), traduit en français « roman noir américain ». Il s'agit d'un genre associé au polar et qui met en scène crimes et mystères, mêlés de sexualité et de violence, dans une société où règne la corruption. Le genre est né avec des auteurs comme Dashiell Hammet dans une Amérique meurtrie par le crash de Wall Street, la Grande Dépression et les tensions entre les communautés (Gorrara, 2003). Le genre *hard-boiled* a profondément impacté la production romanesque en amenant les auteurs à mettre en scène une société sans aucune forme d'éthique compte tenu d'une politique corrompue. En France, le genre se laisse découvrir et apprécier dans les années cinquante grâce à l'intérêt émergent porté vers les productions américaines (Field, 2012), la culture des *bobby-soxers* et les nouvelles formes artistiques. Le traitement qu'en fait Vian est assez particulier : il connaît bien et apprécie le genre, il parvient donc à en exploiter les codes, parfois même à l'extrême, décrivant quelquefois des scènes très choquantes. Dans certains passages, il ne lésine pas sur la consommation d'alcool, le sexe et la violence, sans pour autant y ajouter une portée moralisante qui jugerait certaines actions comme illicites. Il s'oppose ainsi

³⁴ Voir point « Construction d'un imaginaire » dans 1.2. Jazz et discours.

à une tendance à accompagner de telles scènes d'un discours sur les mœurs – par conséquent, cette forme d'écriture nouvelle choque. Vian donne la parole à Lee Anderson, un protagoniste noir, mais qui a la peau blanche ; ce dernier peut alors se faire passer pour un blanc dans une Amérique ségrégationniste qui discrimine et lynche les personnes racisées. Lee veut venger le meurtre du « gosse », son petit frère jamais nommé, qui a été tué pour être tombé amoureux d'une jeune fille blanche. Pour ce faire, le protagoniste repèrera deux adolescentes blanches et riches, Jean et Lou Asquith, qu'il assassinera avant d'être arrêté par la police et pendu à la fin du roman. Dès lors, le discours dénonciateur est rapporté par la voix de Lee, dont le programme narratif est celui d'un criminel, ce qui peut prêter à confusion quant à la réception du personnage.

[...] [D]espite the reservations of some, this American literary model was taken up and adapted to suit a post-war French readership by detective fiction writers, such as Terry Stewart and John Amila, two Frenchmen writing under Americanized pseudonyms. Their first novels in the *Serie noire* are extremely critical of American culture and society, projecting an image of a nation in crisis. At a time of cultural exchanges, of transatlantic encounters, and enthusiasm for all things American, the American hard-boiled detective story would be appropriated by a number of French writers, like Stewart and Amila, for a transposed critique of the recent past and their anxieties about the future. (Gorrara, 2003, p.591)

À l'époque, le roman est très mal reçu par le grand public français, et pour cause, le genre d'écriture et le contenu violent provoquent une grande dissonance cognitive avec la tradition littéraire, en plus de soulever énormément de questions d'ordre socioculturel. La culture populaire s'inscrit profondément dans le social, quitte à paraître offensive. *J'irai cracher* est à l'opposé de la littérature consacrée, élitiste, et à ce qui correspond aux valeurs de l'époque en France, donc à la mémoire collective. Pourtant, le genre a du succès, justement par sa manière de choquer et de bouleverser l'ordre littéraire. Dès lors, le roman peut se ranger dans la catégorie de *pulp culture* décrite par Clive Bloom (1996) dans son ouvrage *Cult Fiction*³⁵. Rappelons que la culture populaire renvoie à une vision illicite des arts, à des plaisirs délinquants, à un genre apprécié justement car il est dissonant et en contradiction avec la mémoire culturelle d'un point de vue axiologique. Bloom ajoute que la *pulp culture*, donc le *trash*, le populaire et l'illicite, est forcément associée au social : un genre populaire est intimement lié à son histoire sociale et

³⁵ Voir point « Musique populaire ? Art de masse ? » dans 1.2. Jazz et discours.

au développement de sa production, et peut s'associer à des luttes contemporaines. Tout comme pour le jazz, il y a un certain plaisir à cultiver la transmission d'un genre illicite justement parce qu'il dérange, mais également parce qu'il peut témoigner de mutations dans la société : "I have been conscientious to see literature both in and for itself and as a social force representing conditions of cultural change" (Bloom, 1996, p.4). Les zazous de Saint-Germain-des-Prés avaient un comportement similaire par rapport au jazz : malgré le regard critique et conservateur, adhérer au genre était une manière de s'opposer à la mémoire collective. La tradition est souvent remise en cause et remplacée par de nouveaux genres, car elle n'est plus en phase avec la réalité. Avec la *hard-boiled fiction*, il y a bien cette volonté de tester les limites pour donner à voir d'autres rapports sociaux en renouvelant l'imaginaire : "Pulp is both a desire for respectability and a refusal" (Bloom, 1996, p.12). À partir du moment où cela renvoie au vulgaire, au nouveau et au contemporain, cela est bien souvent lié aux luttes de l'époque. Il s'agit de mettre à l'épreuve l'ordre social qui défavorise certains groupes qui doivent alors reprendre le contrôle dans leur affirmation identitaire. Cet enthousiasme pour la *hard-boiled fiction* en France prend d'autant plus sens pour une jeunesse d'après-guerre : après une longue période de conflits et d'isolement, le besoin de renverser les codes se fait encore plus ressentir.

[...] [P]ulp may be, and will probably be, the central formation process of an individual's cultural and personal aspirations – freedom, power, love, success, security, happy endings; abandoned and also authoritarian, paranoid and traditionalistic. (Bloom, 1996, p.154)

Il y a une forme d'espoir dans le désir de renouvellement de l'imaginaire, un laisser-aller dans l'instabilité des valeurs. La culture populaire permet cette mise à l'épreuve de la tradition, et la *hard-boiled fiction* correspond à cette entreprise, car le roman noir américain associe interrogations existentielles d'une communauté et critique sociale (Corcuff, 2010). Dans *J'irai cracher*, compte tenu de l'appropriation des codes de la *hard-boiled fiction* par Vian qui bâtit tout un imaginaire américain, il y a forcément un traitement engagé que le genre populaire permet à l'auteur de mettre en place.

Jazz et décor américain

As a trumpeter, promoter and critic, Boris Vian experienced jazz daily. But the Frenchman explored more than just music, he gained an insight into black culture through his association with visiting black jazz musicians. What Vian discovered

about the black experience so moved him that he ‘défendait la cause des Noirs en écrivant des romans américains’. (Braggs, 2004, p.100)

Dans *J’irai cracher*, le jazz n’est pas abordé de façon innocente ou simplement pour le plaisir de parler musique. Au contraire, il est souvent utilisé comme moyen de renvoyer à un discours d’ordre socioculturel, permis par le genre de la *hard-boiled fiction*, au sujet de la situation globale des Noirs aux États-Unis. Le jazz a donc un double rôle : à la fois identitaire, car il permet de parler d’une communauté (celle qui est à l’origine du genre musical), et à la fois messenger, car il transmet un discours au sujet de certaines oppressions subies par cette même communauté.

His [Vian] writing displays a political conscience in tune with class and race issues as well as a strong measure of audacity and irreverence that characterized the music of the jazz artists he most admired. (Bourderionnet, 2018, p. 1)

Par ses origines, le jazz porte en lui des marques importantes d’inégalités, d’oppression et de violence³⁶. En effet, les premiers morceaux issus des genres originels du jazz (*negro-spiritual* ou gospel et blues) étaient des chants traditionnels entonnés par les esclaves noirs originaires d’Afrique aux États-Unis. Il s’agissait de chants de peine qui leur permettaient d’exprimer leurs sentiments de misère et de douleur : « Le blues est aussi un climat, climat de cafard, de désespoir et parfois de tragédie [...] » (Wagner, 1986, p.30). C’était l’expression collective d’une communauté opprimée qui subissait des violences et de la discrimination au quotidien. Même en évoluant vers le jazz, la musique des Noirs américains a gardé cette teneur misérable et reste profondément ancrée dans son histoire et ses origines. L’effacement de cette tradition met en lumière par ailleurs la dimension problématique de l’appropriation culturelle, encore aujourd’hui : la frontière est très fine entre appropriation, appréciation et banalisation. Par exemple, le rap est également un genre musical issu de communautés noires, et il est courant d’envisager que des artistes blancs et populaires comme Eminem font de l’appropriation culturelle (Zinder, 2015). Somme toute, l’adéquation entre le jazz et la communauté noire est importante : il y a un véritable lien identitaire, ce qui explique pourquoi l’imaginaire raciste de l’après-guerre ainsi que les idéologies fascistes rejetaient ce genre musical, associé à une forme de primitivisme. Ce n’est bien entendu pas soutenu par le côté populaire de cette musique qui

³⁶ Voir point « Le jazz en tant qu’instrument de lutte antiraciste » dans 1.2. Jazz et discours.

ne correspond pas à la musique du répertoire classique. Néanmoins, il est possible pour la communauté opprimée de se réapproprier cette musique en tant que symbole culturel identitaire : la réaffirmation d'un élément rejeté par la tradition peut servir d'instrument de lutte et d'émancipation pour un groupe aliéné. C'est pourquoi il s'agira de partir des références au jazz dans *J'irai cracher* pour saisir le discours identitaire sous-jacent dans un imaginaire américain créé de toutes pièces par Boris Vian.

Set mostly in a small town in the Midwest, the novel is peppered with references to American culture: drinks (Bourbon, and the cocktail “zombie”); drug stores; youth culture (“bobby-soxers”); music (Frank Sinatra, Cab Calloway, and Dinah Shore) [...] (Field, 2012, p.161)

À partir de ses connaissances des codes de la *hard-boiled fiction*, dans *J'irai cracher*, Vian crée un imaginaire américain en s'assurant d'être toujours authentique au genre qu'il imite. Il reprend donc des éléments du décor américain comme le bourbon, les *drug stores* et les références musicales pour construire cet imaginaire. De cette manière, le motif jazzistique est installé dans un environnement crédible et peut renvoyer aux représentations socioculturelles auxquelles le genre musical est associé. Cela n'aurait pas été possible dans un décor français – même dans *L'Écume des jours*, les références au milieu semblent illustrer un environnement louisianais en référence aux origines du jazz³⁷ : climat, nature, *blues*. Brown (2003, p.55) explicite quelques stratégies mises en place par l'auteur qui seraient directement inspirées d'écrivains américains pour bâtir cet imaginaire américain :

The Sullivan texts are continually at pains to authenticate themselves. In general, Vian recapitulates narrative strategies popularized by other hard-boiled fiction writers whose goal was to create both immediacy and an illusion of the “real”, especially of the insider's authentic knowledge of subjects outside the usual purview of the presumed middle-class, law-abiding reader. The slang-heavy narrative style is compressed, allusive, “métonymie”, in the sense that what William Marling has written is characteristic of hard-boiled fiction generally. Using a trick perhaps borrowed from James M. Cain, Vian allows his narrator to address the reader directly

³⁷ Voir point « Renvoi aux origines géographiques du jazz » dans 2.2. La dégradation : entre anticipation et fatalité.

in the second person: “Si vous n'avez jamais bu de bourbon glacé avec une paille, vous ne pouvez savoir l'effet que cela produit”.

À travers l'écriture de ce roman, Vian voyage d'une culture à une autre pour s'imprégner des voix de l'environnement dont il est question et parvenir ainsi à donner du sens et de la pertinence au motif jazzistique. Par sa fascination pour la culture de ce pays, Vian a une certaine connaissance de la mémoire culturelle des États-Unis et peut dès lors la réinvestir dans *J'irai cracher* pour en intensifier la lecture. La première étape est donc d'emprunter le genre : la *hard-boiled fiction*, le roman noir américain, dont il maîtrise les codes. Ensuite, la deuxième étape est d'emprunter l'imaginaire pour y insérer son propre discours à partir de ses connaissances, de ses valeurs et de sa vision du jazz. Se pose alors la question du public et de la réception, surtout en France où le roman sera publié (en tant que fausse traduction) : le public est-il averti quant à ces problématiques américaines ? Par rapport au jazz, le public se situe-t-il du côté de Vian ou plutôt de la tradition ? Comment envisager la réception d'un tel roman dans une France d'après-guerre où l'imaginaire jazzistique est extrêmement clivant ? En France, la *hard-boiled fiction* a de plus en plus de succès dans les années cinquante, donc Vian sait pertinemment qu'il va attiser la curiosité des lecteurs en proposant un roman de ce genre derrière l'identité d'un auteur américain. Seulement, par le développement de son personnage principal et des discours de ce dernier à partir de la question du jazz, Vian pousse son discours provocateur en créant une grande surprise chez ses lecteurs afin d'avoir une réception importante. C'est dans cet objectif que nous allons voir quels types de discours sont développés dans le roman pour revenir sur la question de l'auteur et de la réception de *J'irai cracher*. L'usage des codes à l'extrême et le développement du personnage vers le portrait du méchant laissent croire en effet que le roman est en fait une parodie du genre (Brown, 2003 ; Braggs, 2004).

3.2. Dénonciation de l'appropriation culturelle

Dans le roman, les échanges au sujet du jazz permettent surtout d'aborder la question de l'appropriation culturelle de cette musique par les Blancs. Dans ces échanges, Lee explique le problème à une interlocutrice blanche et raciste. Cette motivation du personnage principal s'apparente fortement à ce que Vian faisait au quotidien dans ses chroniques (Bourderionnet, 2018, p.4) :

Il [Vian] ne manque jamais de rappeler que le jazz a été inventé par les Afro-Américains [...] que ceux-ci ont donc un droit sur cette musique, et que les orchestres

blancs, en général, ne proposent qu'une forme de jazz sans saveur dépourvue des qualités essentielles du genre. Si Vian est capable de reconnaître des qualités à certains instrumentistes blancs (à Bix Beiderbecke, par exemple), il ne cache jamais sa préférence pour les artistes afro-américains.

Les musiciens noirs avaient parfois l'opportunité de jouer pour des publics blancs, mais ils étaient stigmatisés (impossibilité pour eux d'entrer par la porte principale, par exemple), exploités et moqués. Sinon, des orchestres blancs reprenaient les compositions des Noirs sans les créditer. Une fois que les Blancs commencèrent à reprendre cette musique, malgré son passé marqué par l'oppression occidentale, il s'agissait bien d'appropriation culturelle, d'autant plus qu'on remarque une tendance à lisser le contenu thématique des chansons afin de ne pas chanter la douleur et la misère. Ce que Vian explique dans ses chroniques et ses romans, c'est que les Blancs peuvent faire du jazz, mais il constate qu'ils ne reprennent que la forme et n'exécutent que la technique sans vraiment saisir le fond de cette musique particulière : les thèmes, le climat (le blues), l'inspiration... Il ne s'agit que d'une imitation, le jazz étant pourtant bien plus qu'une forme à reproduire.

Portrait de Lee Anderson et mise en relief

Vian dépeint ce personnage de manière assez particulière : il a la peau blanche malgré son origine noire, et certains de ses traits peuvent le trahir. À plusieurs reprises, dans le roman, Lee inspecte son propre corps pour s'assurer que son identité ne soit pas découverte par les autres personnages, tous Blancs et probablement racistes : « Je regardais mes mains sur le volant, mes doigts, mes ongles. Vraiment personne ne pouvait trouver à y redire. Aucun risque de ce côté. Peut-être allais-je m'en sortir... » (Vian, 2018b, pp.11-12). Le personnage est obsédé par son physique vis-à-vis des autres personnages qu'il considère comme une menace : alors qu'il arrive à Buckton, Lee est envahi par les souvenirs du lynchage de son petit frère par des Blancs. Le protagoniste ne connaît pas encore les intentions des autres et, pourtant, est animé d'un désir de vengeance tout en se faisant passer pour un Blanc afin de s'intégrer. Seulement, le traitement des traits noirs par Vian laisse croire qu'il s'agit de stéréotypes par rapport à cette identité soupçonnée, à la culture jazz et même à la danse. Dès qu'il est question du physique du jeune homme, le discours est rapporté à des éléments de la culture noire américaine, donnant l'impression que c'est sensiblement exagéré. Serait-ce juste l'obsession de Lee pour son apparence ? S'agit-il d'une forme d'illusion du protagoniste qui se sent menacé ? Par ailleurs, cela pourrait être un reflet du regard des autres personnages qui seraient capables de le rejeter

car, même si Lee paraît blanc, ce dernier leur semble étranger tant son mode de vie est particulier. Somme toute, il pourrait s'agir du reflet des représentations et des stéréotypes qui alimentent l'imaginaire collectif au sujet de l'identité noire.

Pour commencer, Lee est chanteur et guitariste. Très vite il y a des liens entre ces caractéristiques et la culture noire américaine, celle-ci étant synthétisée par le motif jazzistique : « Je chantais les blues de Handy³⁸ et les vieux refrains de La Nouvelle-Orléans, et d'autres que je composais sur la guitare, mais je n'avais plus envie de jouer de la guitare » (pp.19-20³⁹) ; « Il a la voix de Cab Calloway⁴⁰ » (p.28) ; « Je ne tiens pas à passer pour W.-C. Handy, mais je peux jouer le blues » (pp.28-29). La danse fait aussi partie des stéréotypes selon lesquels les personnes noires dansent mieux que les blanches : « Ils m'apprenaient le jitterbug et le jive⁴¹ ; il ne me fallait guère de peine pour y arriver mieux qu'eux. Ce n'était pas leur faute » (p.42) ; « Réellement, je commençais à parler le jive mieux qu'eux et j'avais des dispositions naturelles pour ça aussi » (p.43). Parfois lors d'échanges, certains personnages notent chez Lee des caractéristiques physiques qui alimentent le soupçon sur son origine ethnique : « Vous êtes sympathique. Il y a quelque chose en vous qu'on ne comprend pas bien. Votre voix. [...] Vous avez une voix trop pleine, vous n'êtes pas chanteur ? » (p.19) ; « Vous n'êtes pas bâti comme tout le monde, Lee, vous avez les épaules tombantes comme un boxeur noir » (p.48). Plus loin, le personnage de Lou associe la voix de Lee à celles de chanteurs haïtiens qu'elle méprise. Ces éléments (jive, jitterbug, Handy, la voix trop pleine) s'associent dans l'imaginaire à la culture jazz et permettent d'aiguiser le portrait de Lee.

Comme pour les personnages de *L'Écume des jours*, le protagoniste de *J'irai cracher* est décrit par une série de stéréotypes. Le stéréotype agit fortement sur l'imaginaire et empêche la remise en cause d'une idée, parce que celle-ci est bien souvent profondément ancrée dans la mémoire collective. Un stéréotype sur une communauté en particulier peut vite se transmettre et s'inscrire dans le discours comme une vérité partagée. Comme l'indique Amossy (1994, p.49), il s'agit d'une image « simplifiée », « préconçue et figée », et Vian joue de cela dans son portrait de Lee qui, finalement, paraît caricaturé. Certains traits sont complètement mis en relief par les

³⁸ William Christopher Handy (1873-1958) : musicien noir américain, spécialiste du blues.

³⁹ À partir de cet extrait, les références à Vian, B. (2018b). *J'irai cracher sur vos tombes* (23^e éd.). Paris : Le Livre de poche se feront seulement par le numéro de page.

⁴⁰ Cabel « Cab » Calloway (1907-1994) : musicien, chef d'orchestre et chanteur de jazz noir américain.

⁴¹ Le jitterbug et le jive sont deux styles de danse liés au swing et au jazz.

descriptions et apparaissent comme des irrégularités dans le physique de Lee : nous pouvons à nouveau parler de *foregrounding* (Halliday, 1977), car de cette manière, l'auteur insiste tellement sur ces irrégularités que ces dernières l'emportent sur le reste pour définir par métonymie l'ensemble du personnage. Cela provoque une impression de caricature ; dans l'esprit du lecteur, ces caractéristiques physiques sont amplifiées tandis que le reste du physique de Lee n'est jamais vraiment décrit. Il devrait apparaître aux autres comme un homme blanc, mais ses traits sont tellement suspects qu'ils provoquent le doute, tout en renvoyant à des stéréotypes partagés dans la mémoire collective. C'est ce qui enclenchera la suspicion quant à l'identité réelle du personnage, qui semble d'emblée complètement étranger aux autres, et ce avant même que la vérité n'éclate : il ne fait pas partie du groupe, il est arrivé de nulle part dans la ville, mais fascine les jeunes qui veulent trainer avec lui parce qu'il a de l'alcool et une voix grave.

L'usage du stéréotype dans le roman semble être une manière de renforcer ces représentations déjà bien ancrées dans la mémoire collective : pourquoi insister sur ces caractéristiques qui alimentent déjà les discours racistes après la Seconde Guerre mondiale, tout en installant l'histoire dans un décor américain où la ségrégation raciale est importante ? Cela questionne la pertinence de l'auteur implicite : quel est son discours ? Pourquoi écrit-il ainsi ? Les lecteurs de l'époque ne savent pas à qui ils ont affaire lorsqu'ils lisent Vernon Sullivan et pensent donc qu'il s'agit véritablement d'un auteur noir américain. Dès lors, l'usage du stéréotype de la part d'un écrivain français et blanc semble encore plus délicat, d'autant plus que Vian dénonçait les moqueries racistes souvent dirigées vers le physique des Noirs. Dans une chronique pour *Jazz Hot*, Vian (1947, pp.50-51) dénonce justement tous les gestes racistes envers les musiciens noirs :

Et de messieurs Astaire et Shaw, mes pensées m'entraînèrent à Al Jolson, et à Ted Lewis – et à tous ces personnages odieux qui se sont fait le visage des chanteurs et des musiciens noirs pour les tourner en dérision et les montrer comme des grotesques – se tortillant, bêlant et gambillant. Mais ouvrez les yeux. Les singes, ce sont eux. [...] Regardez-les, les autres. Regardez *Jammin' in the blues* et dites-moi de quel côté – du noir ou du blanc – il y a de la tenue.

Le public de Vian connaît les positionnements de l'auteur quant aux problématiques américaines : comment interpréter cet usage à l'extrême qui d'ailleurs dépeint le personnage comme un méchant assoiffé de vengeance ? Par ce renforcement des caractéristiques, Lee

66

apparaît de plus en plus comme un personnage type, défini par des clichés, et au développement psychologique pauvre. Il s'agit d'un criminel dont les autres personnages se méfient de plus en plus. De cette manière, le protagoniste résonne avec l'univers de la *hard-boiled fiction* qui joue sur la culture du choc et de la violence. En outre, cela sert le discours de Lee sur l'appropriation culturelle et le rapprochement entre le jazz et l'identité noire en Amérique du Nord : en se faisant passer pour blanc, le personnage aborde quand même des sujets qui le concernent et qui le renvoient à ses origines, à sa communauté. Le portrait du protagoniste, de son physique à sa psychologie, contient en lui la représentation de sentiments propres à l'identité noire dans le contexte américain après la Seconde Guerre mondiale, à savoir l'injustice, la colère et les traumatismes. Lee devient le porte-parole d'une communauté opprimée, dans un roman choquant qui s'ancre dans les codes de la *hard-boiled fiction*.

Échanges sur l'appropriation culturelle

Le discours sur l'appropriation culturelle démarre avec l'association entre l'identité noire de Lee et la musique : « Et toujours leur manie de danser sur place. Je ne me rappelle pas en avoir vu cinq ensemble sans qu'ils commencent à fredonner une rengaine quelconque et à s'agiter en mesure. Ça, ça me faisait du bien, c'est quelque chose qui venait de chez nous. » (p.48). Dans les deux extraits suivants, Lee défend la musique des Noirs en essayant de faire comprendre à Lou Asquith, la plus jeune des deux sœurs, que les Blancs se sont approprié le jazz.

- Qu'est-ce que j'ai de différent ?
- Je ne sais pas. Vous êtes bien physiquement, mais il y a autre chose. Votre voix, par exemple.
[...]
- C'est une voix plus grave... et plus... Je ne sais pas comment dire... plus balancée.
- C'est l'habitude de jouer de la guitare et de chanter.
- Non, dit-elle. Je n'ai pas entendu des chanteurs et des guitaristes chanter comme vous. J'ai entendu des voix qui me rappellent la vôtre, oui... c'est là... à Haïti. Des Noirs.
- C'est un compliment que vous me faites, dis-je. Ce sont les meilleurs musiciens que l'on puisse trouver.
- Ne dites pas de bêtises !
- Toute la musique américaine est sortie d'eux, assurai-je.
- Je ne crois pas. Tous les grands orchestres de danse sont blancs.

- Certainement, les Blancs sont bien mieux placés pour exploiter les découvertes des Noirs.
- Je ne crois pas que vous aviez raison. Tous les grands compositeurs sont blancs.
- Duke Ellington, par exemple.
- Non, Gershwin, Kern, tous ceux-là.
- Tous des Européens émigrés, assurai-je. Certainement ceux-ci sont les meilleurs exploiters. Je ne crois pas qu'on puisse trouver dans Gershwin un passage original, qu'il n'ait pas copié, démarqué ou reproduit. Je vous défie d'en trouver un dans la *Rhapsody in Blue*.
- Vous êtes bizarre, dit-elle. Je déteste les Noirs. (pp.117-118)

[...]

- Vous êtes comme tous les autres, dis-je. Vous aimez bien vous vanter des choses que tout le monde, sauf vous, a découvertes.
- Je ne vois pas ce que vous voulez dire.
- Vous devriez voyager, assurai-je. Vous savez, ce ne sont pas les Américains blancs tout seuls qui ont inventé le cinéma, ni l'automobile, ni les bas nylon, ni les courses de chevaux. Ni la musique de jazz.
- Parlons d'autre chose, dit Lou. Vous lisez trop de livres, voilà ce que c'est. (pp.118-119)

Dans son discours, Lee adresse le problème en utilisant le pronom « vous » : « vous êtes comme les autres », « Vous aimez bien vous vanter des choses que tout le monde, sauf vous, a découvertes ». De cette manière, le protagoniste ne s'inclut pas dans l'accusation envers les Blancs alors qu'il se fait passer pour un homme blanc. Dans ces extraits, le personnage se situe vraiment entre les deux identités : il échange aisément avec une personne blanche, car elle ne sait pas qu'il est noir, mais son discours est celui d'un homme noir. Ses propos sont très directs, mais se heurtent au racisme de la jeune fille qui n'est pas ouverte à l'échange. D'ailleurs, ces conversations peuvent être analysées à travers le concept de la *Theory of Mind*⁴² (Saxe, Powell, 2006). Lee sait à qui il s'adresse lors de ces échanges : Lou est une fille blanche issue d'une famille riche. Sa situation familiale et sa richesse lui donnent une vision complètement biaisée

⁴² Voir point « Discours sous-jacent et communication » dans 1.3. Jazz et littérature.

du rapport entre les deux communautés dont il est question : les Blancs qui exploitent les Noirs, considérés par les premiers comme inférieurs. De cette manière, Lee est capable de prendre en compte l'expérience de vie ainsi que les connaissances du monde de Lou pour adapter son discours de défense. Il cite des faits avec assurance en montrant qu'il est un homme de culture. Le lecteur se trouve face à un discours argumentatif : il y a sans cesse une forme de négociation de la part des interlocuteurs, avec à la fois leurs opinions et leurs justifications. Il s'agit d'un échange actif entre les deux parties qui cherchent à faire valoir leur vérité. En outre, la dimension de la *self-disclosure* (Derlega, Berg, 1987) est essentielle ici car chaque portrait de personnage se dessine précisément. Les voix se révèlent fortement dans cet échange, et chacun peut en apprendre un peu plus sur l'autre par cette dynamique d'argumentation. Ils sont trahis par leur positionnement concernant la problématique de l'appropriation culturelle : Lee se révèle à travers son usage du « vous », par sa culture, par son besoin de défendre les créations des Noirs. Lou voit en lui un personnage assez particulier, qui s'attarde un peu trop sur des choses qui ne devraient pas le concerner ; ce n'est pas normal de défendre ainsi les productions des Noirs. Il lirait soi-disant « trop de livres ». Lou se révèle quant à elle par son discours raciste qui illustre sa situation privilégiée de Blanche riche aux États-Unis. En fin de compte, ces extraits sont un exemple de détour par le motif jazzistique pour porter un discours dénonciateur : cela renvoie bien à des représentations problématiques selon l'imaginaire dans lesquelles elles circulent.

3.3. L'expression d'une collectivité

Dans les extraits analysés au point précédent, le jazz permet d'aborder la question de l'appropriation culturelle. Au-delà de cela, le roman montre que le genre musical peut également devenir un marqueur identitaire. Le jazz permet non seulement d'aborder la problématique du racisme, mais également de renvoyer à une communauté qui cherche à s'exprimer. Dans *J'irai cracher*, c'est possible à travers le personnage de Lee, stéréotypé, mais qui a dans la voix les marques de ses origines. La relation entre musique et roman permet à Vian de représenter ce besoin d'expression, toujours à partir du motif jazzistique qui est ramené à ses racines : « [...] how Vian reveals the rage of the black community by melding jazz and literature and emulating the black protest novel structure » (Braggs, 2004, p.100). Nous allons passer en revue certaines émotions que cette relation peut mettre en exergue à travers le personnage de Lee : colère, sentiment d'injustice et désir de vengeance. Souvent, lorsqu'une communauté est opprimée, elle va s'emparer de ce qui peut la définir pour s'affirmer de manière

plus forte, et ce malgré la stigmatisation par les puissants – c’est le rôle que va jouer le jazz en réponse au traumatisme de la communauté : « [Vian] utilizes music as a source of motivation and as a rhetorical device to underscore his protest. » (Braggs, 2004, p.101)

Colère et vengeance : programme narratif de Lee Anderson

La guerre s’est terminée sur une énorme déception. Les Noirs qui avaient donné leur sang pour les États-Unis espéraient en compensation de leur sacrifice la reconnaissance d’une américanité à part entière. Or ils s’aperçurent très vite que, débarrassés de leur uniforme, ils redevenaient des citoyens de seconde zone tout juste bons à être parqués dans des ghettos, des citoyens qu’on payait moins que les Blancs pour faire les travaux les plus rebutants. Le désespoir qui s’empara du peuple noir avait été précédé par celui d’une musique où pour la première fois, derrière un appétit de vivre incurable, perlait comme une odeur de mort. (Wagner, 1986, p.128)

C’est cette désillusion post-guerre qui a mené à un besoin d’expressivité après de longues années d’oppression. Alors que de nombreux Noirs se sont battus lors des deux guerres mondiales pour les États-Unis, la ségrégation était toujours d’actualité dans les années cinquante alors que Rosa Parks refusait de s’asseoir dans la partie attribuée aux personnes noires dans le bus. La liberté et l’égalité ne sont toujours pas acquises, et la colère naît du désespoir. Après des années de mutisme, la communauté noire veut défendre ses droits. Vian s’inspire de cette situation pour écrire son roman dans un style provocateur et violent :

The result is a novel that oozes with rage, in which Vian guides his protagonist to the extreme physical violence and sexual mistreatment of Jean and Lou. Having witnessed his brother’s death, Lee is prompted to lash out at the with community. (Braggs, 2004, p.102)

Ces extraits de *J’irai cracher* montrent le sentiment de colère ressenti par Lee face à l’injustice et aux violences subies par les Noirs :

Ces types, pour les élections, avaient saboté le vote sur l’ordre du sénateur, la plus damnée crapule qu’on puisse trouver dans le pays, Balbo. Depuis que les Noirs votaient, il multipliait les provocations. Il avait fait tant et si bien que, deux jours avant le vote, des hommes à lui dispersaient les réunions des Noirs et en laissaient deux sur le carreau. (p.84-85)

Je ne lui parlai pas non plus de la manière dont ce type me traitait, sachant que j'étais Noir, ni de ce qu'il me faisait quand ses petits amis ne venaient pas le voir, ni de la façon dont je l'avais quitté, après lui avoir fait signer un chèque pour me payer mon voyage de retour, moyennant quelques attentions spéciales. (p.142)

Le portrait psychologique de Lee devient un mélange de sentiments de rage et de désespoir qui alimente son désir de vengeance. On pourrait voir un lien entre son plan et la musique : le personnage se servirait de ses compétences musicales pour séduire la communauté blanche, s'y immiscer, et pour enfin accomplir ses actes de violence prémédités (Braggs, 2004, p.104). À partir de là, il est possible de déterminer le programme narratif du personnage afin de comprendre le lien entre les émotions du personnage et les actes qu'il commet pour parvenir à ses fins : l'origine du plan, son déroulement et sa sanction finale. Le roman met en scène de façon particulière les sentiments du personnage qui semble agir de façon mécanique et organisée, en n'exprimant que peu d'émotions tandis qu'il commet des horreurs. Pourtant, comme tout personnage, Lee suit un programme narratif où il est poussé à agir, animé par ses émotions. La narration démarre avec une idée initiale qui se développe tout au long du roman, offrant des clés de compréhension du personnage, et qui se conclut par une sanction finale. Nous allons donc analyser le programme narratif mené par Lee dans le roman selon la structure de base : d'une situation initiale à une situation finale, le personnage passe par les stades de la manipulation (volonté d'agir), de la compétence (capacité d'agir), de la performance (l'acte) et de la sanction.

Quand le roman commence, la manipulation est déjà activée : il s'agit du stade où le personnage devient protagoniste, il devient le sujet de l'histoire, grâce à sa volonté d'agir provoquée soit par un autre personnage soit par un événement extérieur. Ce qui pousse Lee à mettre en place son plan de vengeance, c'est l'assassinat du « gosse », son petit frère. Les premières pages indiquent que le protagoniste aurait un complice, un certain Clem, qui l'aurait aidé à arriver à Buckton et à y trouver un travail de libraire, mais ce personnage n'a pas l'air impliqué dans le plan de Lee : il l'a juste aidé à prendre la fuite. Le lecteur ne sait pas encore tout du protagoniste, mais comprend peu à peu qu'il s'agit d'un homme noir qui se fait passer pour blanc dans une petite ville américaine où il va tenir une librairie et s'entretenir avec des plus jeunes.

De là venait la lettre de mon frère à Clem. Je ne pouvais plus rester dans ce pays, et il demandait à Clem de me trouver quelque chose. Pas trop loin, pour qu'il puisse me voir de temps en temps, mais assez loin pour que personne ne nous connaisse. Il

pensait qu'avec ma figure et mon caractère, nous ne risquions absolument rien. Il avait peut-être raison, mais je me rappelais tout de même le gosse. (p.12)

Lee est donc installé à Buckton et n'éveille aucun soupçon. Il pense constamment à ce qui est arrivé à son petit frère. Après le stade de la manipulation vient le développement de la compétence pour la suite de l'action : il s'introduit dans un groupe de jeunes qu'il parvient à séduire grâce à la musique, à l'alcool et au sexe. Il devient un atout de séduction à lui tout seul qui lui permet de prendre de l'assurance, malgré les remarques de ses nouveaux amis sur sa voix et son physique. De cette manière, grâce aux contacts qu'il se fait à Buckton, il participe à des événements mondains où il peut repérer ses proies, les sœurs Jean et Lou Asquith, pour finaliser son plan.

Cela a continué comme ça jusqu'en septembre. [...] Nous nous retrouvions près de la rivière, et ils gardaient le secret sur nos rencontres parce que j'étais une source de bourbon et de gin commode. (p.41)

Une fois la compétence acquise, Lee peut mettre en place la performance ou le passage à l'acte : il séduit les sœurs Asquith. Grâce à ses atouts (musique, discussion, physique), l'homme a une emprise intellectuelle sur les filles. Par exemple, il va s'inventer toute une histoire de vie passée pour entretenir son imposture :

Je lui appris que j'étais né quelque part du côté de la Californie, que mon père était d'origine suédoise et que c'était pour ça que j'avais les cheveux blonds. J'avais eu une enfance difficile car mes parents étaient très pauvres, et, vers l'âge de neuf ans, c'était en plein milieu de la dépression, je jouais de la guitare pour gagner ma vie, et puis j'avais eu la chance de rencontrer un type qui s'était intéressé à moi quand j'avais quatorze ans, et il m'avait emmené en Europe avec lui, en Grande-Bretagne et en Irlande où j'étais resté une dizaine d'années. Tout ça, c'était des blagues. (pp.141-142)

Dans la suite de la performance, Lee parvient à mettre en place un plan d'évasion avec Jean qui tombe amoureuse du jeune homme ; il cherche à emmener les deux sœurs hors de la ville pour les agresser sexuellement et les tuer. L'homme met donc au courant Lou du plan d'évasion pour que cette dernière les rejoigne. Il parvient à les tuer toutes les deux, bien que Lou ait appelé la police avant de le rejoindre ayant compris ce qu'il se passait.

Je voulais avoir Jean maintenant et sentir encore ce que j'avais senti deux fois en démolissant sa sœur. Je venais de trouver ce que j'avais toujours cherché. La police, ça m'embêtait, mais tout à fait sur un autre plan ; ça ne m'empêcherait pas de faire ce que je voulais, j'avais trop d'avance. Ils seraient obligés de cavalier pour me rattraper. (p.190)

À la fin du roman intervient la sanction, jugement par rapport à la performance, pour mener à la situation finale. Avant d'être tuée par le meurtrier, Lou avait compris que Lee était noir et avait appelé la police. Dès lors, l'homme est arrêté et pendu à Buckton à la fin du roman. Les trois derniers chapitres changent de narration : tandis que l'ensemble du roman est raconté à la première personne du singulier par Lee, la partie finale passe à la troisième personne. Par rapport au programme narratif, cela pourrait indiquer qu'il est accompli (le meurtre des deux filles), ou bien que l'homme est déjà anéanti avant même d'être attrapé par la police. Il ne serait alors plus maître de son propre programme narratif.

Lee mâchait à vide. Sa main droite se déplaçait nerveusement sur le volant pendant qu'il écrasait l'accélérateur de tout son poids. Il avait les yeux injectés et de la sueur coulait sur sa figure. Ses cheveux blonds étaient collés par la transpiration et la poussière. Il percevait à peine le bruit des sirènes derrière lui [...]. (p.207)

Le dernier chapitre se résume à ces deux lignes :

Ceux du village le pendirent tout de même parce que c'était un nègre. Sous son pantalon, son bas-ventre faisait encore une bosse dérisoire. (p.213)

Il semble qu'il y ait une forme de fatalité résumée dans les deux lignes de ce dernier chapitre avec d'une part un renvoi à sa couleur de peau et d'autre part à la place de la sexualité dans le roman. L'image renvoie d'ailleurs à un autre stéréotype sur la sexualité des hommes noirs prétendument complètement débridée. Tout au long de l'intrigue, Lee est menacé par son identité noire et animé par une pulsion sexuelle insatiable. Cette fin de roman pourrait être anticipée par les promenades inférentielles (Eco, 1985). Dans *J'irai cracher*, le lecteur sait que Lee est noir et connaît son plan, contrairement aux autres personnages qui n'en savent rien. Peu à peu, le protagoniste se dessine comme étant violent. Dès lors, le lecteur peut s'attendre à ce que l'histoire se termine mal pour Lee et le dernier chapitre agit en conclusion logique, dans la continuité des mouvements de l'intrigue. La fin semble résumer en elle le portrait physique et

psychologique du personnage dont certaines caractéristiques sont mises en relief jusqu'à le définir entièrement (à travers la stéréotypie et le *foregrounding*). Somme toute, cette sanction finale apparaît comme négative : il s'agit d'un jugement explicite par rapport à la performance et cela conclut de façon claire le programme narratif. Même s'il est vengé selon son plan d'action, Lee est pendu. Nous pouvons alors interpréter la mise en scène de la vengeance dans *J'irai cracher* et l'accomplissement du programme narratif dans un roman *hard-boiled*. Dans la préface, Vian écrit ceci :

Quant à son fond même il faut y voir une manifestation du goût de la vengeance, chez une race encore, quoi qu'on en dise, brimée et terrorisée, une sorte de tentative d'exorcisme, vis-à-vis de l'emprise des Blancs « vrais », de la même façon que les hommes néolithiques peignaient des bisons frappés de flèches pour attirer leur proie dans les pièges, un mépris assez considérable de la vraisemblance et aussi des concessions au goût du public. (p.9)

Vian parle de la manifestation du goût de la vengeance : le personnage est animé par ses émotions, par ses passions, et ne remet jamais en cause le côté moral de ses actions. Lee agit, guidé par sa soif de vengeance, et ce sont ses passions qui mènent à son programme narratif. Sans cela, il ne serait pas protagoniste. Finalement, le roman est très provocateur et certaines scènes donnent l'impression de pousser au maximum le sentiment de rage, quitte à justifier la vengeance. Cette explosion de colère semble agir comme une catharsis : la visualisation extrême du mal et de la violence amène à une prise de conscience de la situation. C'est une exagération tellement forte que cela en devient difficile à imaginer. Dans la préface, Vian associe la manifestation de la vengeance à une « race brimée et terrorisée ». Le développement du personnage de Lee représenterait le désir de vengeance d'une communauté entière face aux violences qu'elle subit au quotidien. Dès lors, est-ce une forme de réponse à un traumatisme ? Est-il possible de revenir au rôle du jazz en tant que marqueur identitaire par rapport à l'oppression ? À la fin du roman, il y a un retour du motif jazzistique au stade final de la sanction, renvoyant ainsi au rôle important de la mémoire collective liée à la culture musicale de la population noire aux États-Unis. Au cours de l'intrigue, nous avons vu que le jazz définit le personnage dans sa quête (portrait stéréotypé, séduction). À la fin, le protagoniste est sur le point de mourir et commence à se souvenir de son passé :

J'ai commencé à me rappeler des choses peut-être une heure avant d'arriver. Je me suis souvenu du jour où j'avais pris une guitare pour la première fois. C'était chez un

voisin et il me donnait quelques leçons en cachette ; je ne travaillais qu'un seul air : *When the Saints go marchin'on*⁴³, et j'ai appris à jouer tout entier le break, et à le chanter en même temps. Et, un soir, j'ai emprunté la guitare du voisin pour leur faire une surprise à la maison ; Tom s'est mis à chanter avec moi ; le gosse était fou, il a commencé à danser autour de la table comme s'il suivait une parade avec la ligne de réserve. (p.193)

Ce passage de souvenir intervient en plein moment de crise. Il s'agit pour le protagoniste d'un retour à lui-même, à l'authenticité et à l'identité réelle. Lee se souvient de ce qui le constitue véritablement, et la musique est utilisée pour créer chez le personnage un bon souvenir (Braggs, 2004, p.105). Le jeune homme oublie son sentiment de colère et son désir de vengeance, ce n'est plus ce qui le définit à l'instant de sa mort. Ce passage émotionnel renforce le sentiment de fatalité à la fin du roman, car le personnage semble coincé dans sa condition d'homme noir malgré ses capacités de séduction et sa peau claire, comme si tout le programme narratif était annulé à ce moment-là. En outre, le morceau dont il se souvient, *When the Saints go marchin'in*, est une chanson qui inscrit Lee dans le passé. Il ne s'agit pas d'un morceau actuel pour le protagoniste, mais celui-ci a une importance identitaire : « it is a marching song, or gospel tune or folk song. In every classification, it is a song steeped in the history of black people » (Braggs, 2004, p.105). En dernière analyse, les sentiments de rage paraissent liés à une forme de mélancolie provoquée par l'histoire générale des Noirs en Amérique du Nord. Cette chanson reste à la mode à l'époque grâce à l'interprétation qu'en fait Louis Armstrong. La culture gospel transmet une teneur apocalyptique faisant écho à la Révélation chrétienne, mais à travers une vision aseptisée du Jugement dernier (Songwriters Hall of Fame, 2006). Après Armstrong, les reprises du morceau seront plus enthousiastes et rythmées ; pourtant, elles étaient jouées à des funérailles pour transmettre un sentiment d'espoir dans l'idée d'accéder à une vie plus belle. La mise en scène du morceau au sein des souvenirs de Lee prend alors tout son sens, avec cette image de l'arrivée au paradis et d'une meilleure vie après la mort. Dès lors, ces souvenirs pourraient apporter de la nuance à la fin du programme narratif de Lee : juste avant de mourir, son espérance vis-à-vis du paradis rend sa sanction positive et son plan de vengeance est complètement omis. D'une certaine manière, sa vengeance serait accomplie.

⁴³ Il s'agit d'une erreur (volontaire ?) de la part de Vian : le morceau s'intitule « *When the Saints go marchin'in* ».

3.4. Vian/Sullivan

La lecture d'un pareil roman, dans un contexte particulier d'après-guerre, amène à se poser la question de la réception. Comment interpréter ce texte par rapport à son genre littéraire et à la posture de l'auteur ? Alors que le texte vient d'être édité et que le public ne sait pas encore que Vian en est l'auteur, une plainte est déposée contre le roman à cause de sa représentation de la sexualité qui irait « à l'encontre du climat d'épuration d'après-guerre » (Benalil, 2001, p.51). Vian a choisi un moment particulier pour publier son premier roman noir : tandis qu'il y a une demande importante pour une lecture-choc, celle-ci se heurte à une volonté de lisser la réalité pour se rapporter à des valeurs partagées par la nation. Plus tard, en 1947, un événement tragique amènera à la censure du roman : Anne-Marie Masson est découverte morte étranglée par Edmond Rouzé dans une chambre d'hôtel. Le corps de la jeune femme est retrouvé à côté de la table de nuit sur laquelle le meurtrier a abandonné un exemplaire de *J'irai cracher* ouvert à la page de l'étranglement d'une des sœurs Asquith (Benalil, 2001). Suite à cela, l'année suivante, Vian reconnaîtra qu'il était bien l'auteur dissimulé derrière l'identité de Vernon Sullivan, confirmant ainsi la suspicion à son égard. C'est en 1953 que le roman pourra à nouveau circuler. L'affaire Masson-Rouzé anima considérablement la presse, car la mise en scène du crime confirmait bien ce que la critique transmettait par rapport au roman : une telle représentation de la violence amènerait forcément à reproduire certains comportements dans la réalité. Cela nous rapporte à ce que Gans (1974, p.30) explique dans *Popular and High Culture* :

A number of specific effects have been postulated: that popular culture is emotionally destructive because it provides spurious gratification and is brutalizing in its emphasis on violence and sex; that it is intellectually destructive because it offers meretricious and escapist content which inhibits people's ability to cope with reality; and that it is culturally destructive, impairing people's ability to partake of high culture.

Envisager que les arts influencent le comportement du public reflète bien une vision péjorative de la culture populaire selon laquelle cette dernière altérerait la morale et la bienséance. Un Lee Anderson ne peut servir de modèle éthique, au contraire : il représente les pulsions humaines à inhiber. Cela explique également les représentations stigmatisantes de la jeunesse d'après-guerre française par rapport à l'imaginaire américain et la culture des zazous : les jeunes se comporteraient comme dans le roman (alcool, sexualité, fête), et cela participerait à leur abrutissement (en plus de danser sur du jazz, incompréhensible pour les plus âgés). En outre,

l'importance du jazz dans le roman et le lien significatif entre le genre musical et l'identité noire ne peuvent améliorer l'imaginaire de cette musique. Le jazz apparaît d'autant plus comme une musique dégénérée, associée à une culture basse et sans moralité. Quant à l'interprétation du roman et de ses images choquantes, celle-ci est mise à l'épreuve par les représentations dissonantes qui dépassent toute frontière vertueuse : la lecture permettrait de maintenir une certaine distance émotionnelle avec les faits lus grâce à l'interprétation du texte, ce qui n'est pas aussi évident au cinéma, par exemple. Le visionnage direct de la terreur ou de la violence ne permet pas cette distance et bouleverse d'autant plus. Seulement, dans *J'irai cracher*, les descriptions sont parfois tellement précises et brutales que le lecteur ne peut que se faire une image nette de ce qui se déroule dans la scène. C'est le propre du genre *hard-boiled* de représenter cet aspect voyeuriste et détaillé de la violence (Maeder, 2017). Dès lors, l'interprétation du texte est mise en difficulté, empêchant ainsi de s'attarder sur l'intention derrière la brutalité. En résulte une réception déboussolée et complètement partagée entre les défenseurs d'une culture américaine pour le jazz et la *hard-boiled fiction* et les conservateurs qui n'y voient qu'une attaque généralisée contre les valeurs constitutives de la mémoire culturelle.

Par conséquent, la posture de l'auteur devient délicate. Attaquer un roman implique de s'en prendre à son écrivain et à ses potentielles intentions. Écrire un roman constitue toujours une forme de prise de position, car c'est un moyen d'expression et de communication, la difficulté étant d'interpréter cette prise de position à travers la fiction. Pour en revenir à Vian, ce dernier sait très bien dans quel projet il s'engage en écrivant un roman inspiré du genre de la *hard-boiled fiction*. Il connaît la demande du public et répond donc à cette demande (tout en étant motivé par le pari économique avec Jean d'Halluin). Cela correspond avec la conception de Bloom (1996) concernant la *pulp culture* : cette demande naît du désir de lire quelque chose qui va à l'encontre des codes. Traiter de nouveaux sujets en littérature requiert une opposition aux conventions qui ne sont pas adaptées à de nouvelles réalités, à de nouvelles luttes. La *pulp fiction* est un phénomène social qui permet d'aborder les luttes contemporaines, ce qui n'est pas possible avec des formes d'art aux règles figées. Somme toute, même si Vian se révèle forcément à travers l'écriture de ce roman et s'il y a bien une prise de position de sa part, celle-ci est difficile à interpréter. De nombreuses choses sont à prendre en compte : la construction de l'imaginaire américain à partir de stéréotypes, le portrait du personnage principal avec une insistance sur certaines caractéristiques (*foregrounding*), le programme narratif du criminel qui aboutit à une sanction négative, le renvoi à une problématique contemporaine (lynchage des

Noirs et appropriation culturelle) et la question du jazz en tant que marqueur d'une identité collective dont Vian ne fait pas partie. Tout cela remet en question la pertinence de l'écrivain qui, malgré la mise en place de l'imaginaire américain dans son roman, semble trahir son identité française de temps à autre :

Or le roman comporte quelques « erreurs » au niveau de sa construction, ce qui montre l'imitation de l'auteur du roman noir. On note, à titre d'exemple, des erreurs au niveau du langage : « à deux blocks » (16) : « block » est un terme anglais qui n'existe pas en français ; « when the Saints go marchin' on » (191) : la chanson originale s'intitule « when the Saints go marchin' in » ; des erreurs au niveau de la traduction : « Sainte fumée » tirée de l'expression anglaise « Holy smoke » [...]. (Benalil, 2001, p.54)

Est-ce fait exprès ? Peut-être Vian avait-il l'intention de donner l'impression d'une traduction maladroite ? Ou bien de donner des indices à ses lecteurs qui le connaissent bien et pourraient deviner qu'il s'agit de Vian ? Deux types de lecteurs pourraient être déterminés : d'une part, un public traditionnel et conservateur qui ne parviendrait pas à interpréter le texte au-delà de la terreur, et donc au-delà des stéréotypes autour de l'identité noire et de ses marqueurs comme le jazz ; d'autre part, un public informé qui aurait la capacité de lire à travers les représentations et les actes de violence une réponse d'une communauté opprimée. Par conséquent, le roman peut avoir deux réceptions, de la considération de l'histoire comme purement et uniquement choquante à celle d'une histoire révélatrice d'un grave problème de société dont les Blancs sont à l'origine. La réception du deuxième public correspondrait à une lecture de la part du lecteur modèle tel que le définit Eco (1985) qui prend part à l'interprétation du texte en fonction de ce qui lui est transmis pour saisir le contenu derrière les apparences. Somme toute, la réception globale du roman, accompagnée de son lot de scandales, est révélatrice de la mémoire culturelle française et de l'imaginaire raciste qui ancre profondément certaines idées sur la violence, l'ethnie, les arts de masse.

L'usage du pseudonyme est intéressant dans cette entreprise *hard-boiled* car il permet de faire éclater les notions d'auteur explicite et d'instance narrative⁴⁴. L'auteur signe le roman, donc c'est celui qui a la responsabilité du texte. En créant la figure de Vernon Sullivan qui signe

⁴⁴ Il s'agit de l'auteur implicite, soit la posture qui se révèle à travers la fiction et non l'auteur en chair et en os.

J'irai cracher, Vian se donne une sorte de double maléfique qui lui permet de publier un roman noir américain. Utiliser un pseudonyme s'ajoute à l'écriture dans les prises de positions de la part de l'écrivain. Un *J'irai cracher* signé Vian n'aurait pas du tout eu une réception similaire ; le public connaît Vian et ses dispositions littéraires, cela aurait créé une forte dissonance cognitive et le projet n'aurait pas eu une telle réception⁴⁵. À partir de ce moment-là, Vian se révèle à travers l'instance narrative, ce qui provoque des questionnements quant au positionnement de l'auteur. La lecture de l'œuvre est une porte ouverte à l'interprétation de l'engagement de Vian. D'ailleurs, certains éléments donnent l'impression que l'écrivain aurait joué de cette posture double Vian/Sullivan à travers les indices d'imaginaire français : Lee parle d'une vieille règle française qui indique qu'une femme élégante doit rester fidèle à un parfum, ce à quoi Lou répond qu'ils ne sont pas en France (p.112). En fin de compte, la posture de Vian est-elle répréhensible ?

The fact that the novel's ostensible author was a black American, that in essence Vian had chosen to write using a persona whose authenticity he seemed perhaps more poorly situated than almost anyone to simulate, politicized the novel in ways that Vian perhaps did not expect. (Brown, 2003, p.52)

Il y aurait de nombreuses difficultés à considérer le roman comme une œuvre de dénonciation : d'une part à cause des images brutales et à l'usage du stéréotype, et d'autre part concernant les questionnements quant à la légitimité d'un homme blanc européen à se faire passer pour un auteur noir et à aborder des problématiques qui ne le concernent pas. Comme Field (2012) l'explique, même si de nombreux critiques y voient bien une œuvre engagée pour dénoncer l'injustice raciale aux États-Unis, le roman dérange parce qu'il reproduit de façon délicate les stéréotypes raciaux. À travers la représentation du jazz, par exemple, il crée un marqueur identitaire pour un individu noir parmi les Blancs ; de cette façon, le rôle type du personnage noir est souligné dans la relation entre les deux communautés de façon réductrice (Braggs, 2004). Dès lors, afin d'appréhender l'œuvre comme une protestation, il est possible d'envisager la brutalité excessive du roman et le fonctionnement du stéréotype comme des traitements parodiques. Tous les traits sont exagérés, du portrait de Lee Anderson à la mise en scène de la violence qui dépasse toute frontière de bienséance. La parodie est une reprise de modèle dont

⁴⁵ Le mystère de Vernon Sullivan a animé beaucoup de discussions à l'époque afin de découvrir qui était cet auteur invisible.

la référence est explicite : Vian exploiterait les codes de la *hard-boiled fiction* pour correspondre au genre et choquer, mais ce serait alors contrebalancé par le fait que ce soit exagéré dans l'unique but de provoquer et de créer le phénomène Sullivan. Braggs (2004, p.103) insiste sur la vision parodique de l'œuvre afin de considérer le traitement stéréotypé comme un moyen de créer une identité noire clichée :

In Vian's opinion, blacks possessed an inherent *soulful* quality that allowed them to create the best music. Vian's notions were essentialist; they represented assumptions about all blacks, not allowing for individuality in personality or culture. With this limited perspective, he could not avoid portraying a similarly limited vision of his attention to a certain primitivist discourse problematizes a reading of this work as a successful protest novel.

Seeing it as a parody, they can recognize this instance as another strategy to support Vian's protest against racism in the United States.

La fatalité engagée par le stéréotype

Le jazz est utilisé dans le roman comme un discours pour aborder des thématiques au-delà du genre musical en prenant en compte son histoire, les luttes qui y sont associées à l'époque, le marqueur identitaire, et les sentiments de la communauté noire. Est-il possible de dire que le jazz permet au roman de proposer une lecture engagée via le genre *hard-boiled* et le traitement parodique ? Il y a très certainement un engagement de la part de Vian, non seulement à travers les thèmes abordés au sein du texte, mais également par l'écriture d'un roman aussi fataliste. À la fin, malgré le déroulement du programme narratif de Lee, la sanction finale est à nuancer : Lee est tué par la police, mais ses souvenirs avant de mourir le propulsent vers un sentiment d'espérance pour une vie meilleure au paradis. Il y aurait quand même une forme de satisfaction finale pour le personnage même s'il se perd en désillusions en revenant à son identité authentique alors qu'il traverse un moment de crise. En revanche, la fin n'est pas satisfaisante pour le lecteur qui ne voit pas les problèmes du protagoniste se régler : le racisme et l'oppression demeurent, représentés à travers les rapports de force entre les personnages.

En fin de compte, que ce soit à travers l'accomplissement impossible ou le sentiment d'espérance, le stéréotype l'emporte même dans la fiction. Par conséquent, il est possible d'interpréter le roman de cette manière : la fatalité vécue par le personnage de Lee s'étendrait à la réalité de l'ensemble des Noirs américains dans l'après-guerre. Malgré sa déception et sa

rage, la communauté ne peut échapper à sa condition d'opprimée dans les années cinquante, même quand il s'agit des musiciens jazz les plus commerciaux, toujours soumis à la stigmatisation et à l'exploitation. Les productions de ces artistes créent de la demande de la part du public qui veut danser sur leur musique et les écouter. Leur talent est reconnu, mais pour finalement s'approprier leurs créations et refuser de les traiter de manière égale. L'auteur montrerait, par le grossissement du trait stéréotypé, qu'il serait impossible de se détacher des notions essentialistes et des représentations péjoratives tellement celles-ci sont engagées profondément dans l'imaginaire collectif. Modifier la mémoire culturelle est extrêmement difficile – c'est impossible sur le court terme – surtout s'il faut réenvisager les valeurs de cette mémoire dans un monde en pleine mutation.

Le rapport à l'étranger stéréotypé et exclu peut être mis en relation avec les procédés d'écriture des *Lettres persanes*, ouvrage qui fait appel à la dynamique de l'*estrangement* (Spector, 2013) : le lecteur de Vian, tout comme le lecteur de Montesquieu, a le sentiment de reconnaître des codes sociaux et des comportements tellement assimilés qu'on ne les remarque même plus. En découle alors une impression de déjà-vu qui renvoie à ce qui est partagé dans la conscience collective et pousse alors le public dans ses retranchements. Dans *J'irai cracher*, cela se traduit par l'invisibilisation de ce qui représente l'identité originelle du personnage afin de se faire accepter par la culture d'accueil, à la manière de Rica des *Lettres persanes* qui troque son habit traditionnel contre des vêtements occidentaux : « [c]et essai me fit connaître ce que je valois réellement : libre de tous les ornements étrangers, je me vis appréc[i]é au plus juste » (Montesquieu, 1929, p.69). Seulement, les éléments qui trahissent l'identité d'origine du personnage le typifient d'autant plus à travers l'étiquette d'étranger : la différence est accentuée par la mise en relief et l'insistance sur les stéréotypes. Cela nous renvoie au rôle du jazz qui est toujours ramené à cet effet de marqueur identitaire : le genre musical devient le représentant d'une culture entière, prenant en compte ses productions artistiques ainsi que ses rites et ses émotions partagées par la communauté. En fin de compte, rien ne change et le stéréotype demeure. Par conséquent, le texte de Vian peut être lu comme une satire : derrière le roman noir se cache un discours critique qui dénonce des problèmes contemporains. Le message est à portée politique et fait donc appel à un genre romanesque qui permet de mettre à l'épreuve à la fois les conventions sociales et artistiques : la *hard-boiled fiction*. Cette satire a recours à des procédés ironiques permettant la mise en relief des stéréotypes, les dissonances cognitives provoquées par la représentation de la violence et la parabole renvoyant au contexte social français. C'est tellement exagéré et choquant que la terreur en devient ironique.

Conclusion : hégémonie américaine et satire française

Dans le roman, l'auteur se base sur un imaginaire américain contenant des problématiques précises, mais il se pourrait qu'il ait tiré son inspiration d'une matière socioculturelle bien plus proche de lui : les rapports de force entre l'Algérie et la France à la fin de la colonisation et par rapport aux mouvements migratoires qui ont suivi. Quel serait l'intérêt pour Vian d'emprunter une matière étrangère à la fois au niveau du contenu (cadre américain) et de la forme (*hard-boiled fiction*) ? Après la Seconde Guerre mondiale, l'Europe parlait d'hégémonie américaine : ce terme suscite à la fois « la fascination et la détestation, autant la peur que l'espoir de protection » (Badie, 2019, p.9). Par rapport à l'action des États-Unis pendant et après la guerre, l'opinion européenne est partagée entre américanophilie et antiaméricanisme.

[...] [C]ette domination douce, acceptée, voire réclamée qui inaugurerait un solide leadership américain, comme plébiscité, combinant protection et promotion de valeurs partagées, offrant sécurité et réalisation des attentes les plus diverses accréditant l'idée du "rêve américain". (Badie, 2019, p.10)

Il règne en Europe une grande ambiguïté vis-à-vis des États-Unis, et particulièrement en France quant aux relations politiques entre les deux États. D'une part, cette hégémonie se caractérise par une importante forme d'admiration pour le pays qui est venu en aide aux alliés, et qui soutient des valeurs de liberté et de démocratie. Cela est notamment synthétisé par la figure idéalisée de John Fitzgerald Kennedy, premier président catholique de la Maison Blanche, dont les valeurs semblent coïncider avec celles de la France. Les États-Unis sont un pays puissant : monopole de la bombe atomique jusqu'en 1949, mise en plan du plan Marshall, création de l'OTAN... D'autre part, l'hégémonie américaine est mise à l'épreuve par certaines critiques péjoratives : matérialisme et consumérisme, rivalité avec l'Union soviétique, guerre du Vietnam, ségrégation raciale, lynchage... Ces éléments mettent lourdement en difficulté l'admiration pour un pays mis en avant pour ses valeurs de liberté et de démocratie, lesquelles paraissent alors désuètes. En France, cela sera renforcé par l'antiaméricanisme gaullien (Duroselle, 1976). Par conséquent, quand une partie de la population française s'attache à des productions culturelles et artistiques américaines comme le jazz, ce phénomène est contrebalancé par un sentiment de déception parce qu'il s'agit notamment de la musique créée par ceux qui n'ont pas de droits aux États-Unis : la communauté noire. Vian reprend donc cette matière dans *J'irai cracher*, y fait référence dans *L'Écume des jours*, tout en ayant conscience

de l'ambivalence des ressentis pour la culture américaine dans la seconde moitié du vingtième siècle.

Quel rapport avec la situation franco-algérienne ? Essaye-t-il de la représenter de manière parabolique ? En littérature, la parabole fonctionne comme un enseignement à objectif moralisant, mis en scène dans un cadre fictionnel, mais qui se réfère à une situation connue par le public. Ce dernier peut alors identifier le contenu derrière les apparences fictionnelles de la parabole à travers leur interprétation du texte, leur mémoire culturelle et leur encyclopédie personnelle. Comme nous l'avons vu en introduction de cette partie, le fond du roman pourrait renvoyer à la situation des Algériens en France après les vagues de migrations postcoloniales dans les années cinquante et soixante (Meynier, Meynier, 2011). Par rapport à la situation des Noirs aux États-Unis, il s'agit d'histoires complètement différentes, mais qui engendrent des questionnements similaires : le désir d'émancipation d'une communauté ethnique dans sa lutte contre l'oppression par un groupe privilégié, et l'impossibilité d'échapper aux images préconçues et dégradantes transmises par la tradition et alimentées par le racisme. Ajoutons à cela le besoin d'affirmer sa propre culture qui sera également stigmatisée et dépréciée. Étant témoin direct de cela, Vian est immanquablement influencé par cette situation. Dès lors, l'interprétation parabolique permettrait à l'auteur de représenter les rapports de force franco-algériens en mettant en place un cadre américain pour effacer toute suspicion quant à une éventuelle motivation camouflée. De cette manière, toute conception sur la culture de l'autre et son image est mise à l'épreuve dans la conscience du lecteur occidental. Le discours explicite du roman questionne ce qu'il se passe directement en Amérique par rapport à la vision ambiguë du pays outre-Atlantique après la Seconde Guerre mondiale ; de façon implicite, l'auteur remet en cause certains événements qui se déroulent en France. Plus c'est proche géographiquement, moins on remarque le problème.

L'ambition de Vian pourrait être de montrer une forme de contradiction : il y a un afflux de critiques contre les États-Unis de la part des Français qui ont un point de vue extérieur sur ce qu'il s'y passe, mais reconnaissent-ils seulement les problèmes franco-algériens qui se succèdent autour d'eux ? 130 ans de colonisation, des centaines de milliers de morts, des vagues de migrations augmentant le taux de chômage en France, la stigmatisation des Pieds-noirs (Daguzan, 2008)... Cette contradiction est bien la preuve que la mémoire collective est une sélection d'informations, contre l'Histoire réelle inaccessible à postériori. Il est intéressant de voir ce que nous sélectionnons et ce que nous laissons à la postérité en fonction des valeurs que

nous voulons promouvoir pour consolider la tradition. Dans les années cinquante, le regard de la population sur une situation qui lui est contemporaine et proche est complètement biaisé, mais le discours critique sur les pays extérieurs est bien présent. À travers l'écriture de *J'irai cracher*, le projet de Vian passe alors par la consistance du stéréotype inscrit dans la mémoire collective : la représentation de la violence apparaît comme une confirmation des discours qui circulent par rapport à ce qu'il se passe dans la réalité. Tout est exagéré, allant dans le sens des opinions globales sur les arts soi-disant populaires et dégénérés, jusqu'à l'effet ironique donné par la démesure. Il y a une grande forme de sélection d'informations concernant la culture américaine et jazzistique vis-à-vis de la tradition française idéalisée. Le regard du lecteur est orienté, comme dans le *Manuel* et *L'Écume des jours*, à travers la confirmation de représentations dont les fondements sont épuisés par Vian.

Tempo concludendo

Les analyses des deux romans de Vian ont démontré un usage spécifique de la musique jazz au niveau de la forme et de l'écriture, à travers les dénominations et les décors. La donnée jazzistique vient accompagner le récit pour lui donner une certaine tonalité et compléter l'environnement diégétique. L'auteur ne s'arrête pas là : à partir de l'imaginaire construit autour du jazz dans les années cinquante, il en fait un thème romanesque qui permet de mettre en lien le genre musical avec le contexte social. D'une part, nous avons cerné des renvois à la stigmatisation de la jeunesse d'après-guerre en mettant en lien les récits avec d'autres écrits de Vian comme le *Manuel*. D'autre part, certains passages mettent spécifiquement en lumière des dénonciations concernant l'appropriation culturelle de morceaux de jazz produits par les musiciens noirs aux États-Unis, accentuant également les problématiques d'exploitation et de lynchage en Amérique. Dans le roman, Vian permet au lecteur d'établir ces relations grâce à la création d'images sur l'environnement, les émotions, ainsi qu'à travers des discours explicites de défense du jazz pouvant en réalité se répercuter sur des notions d'identité et d'expression collective. En fin de compte, les analyses ont souligné dans l'écriture de Vian un important détournement de la matière pour représenter la consistance du stéréotype dans la conscience collective. Il produit cela par l'exagération, développant ainsi le ton parodique et accentuant les procédés ironiques mis en place dans la fiction. L'auteur donne vie aux représentations sur le jazz de façon exponentielle, leur donnant une teneur plus violente, plus crue, presque surréelle. Ces tactiques sont en relation avec un contexte animé d'un besoin de nouveaux moyens d'expression, justifiant des innovations soutenues notamment par le jazz, la *hard-boiled fiction* ou encore la culture des zazous en France. Il s'agit de remettre en cause les conventions sociales et artistiques dans un contexte de crise à la suite des événements traumatisants du vingtième siècle. Les valeurs de la mémoire culturelle ne correspondant plus à la réalité, il faut créer de nouveaux supports afin d'aborder des sujets contemporains. Ce travail a montré combien l'écriture d'un auteur est conditionnée par son contexte de production ainsi que par les événements, les idéologies et toutes les représentations qui circulent dans l'imaginaire. Au niveau artistique et esthétique, l'auteur s'imprègne des formes, des techniques et des courants de son temps en fonction du discours qu'il cherche à élaborer. En outre, à travers la dimension de la *self-disclosure*, il révèle forcément une part de lui-même à travers sa création, car l'écriture se fait également à partir d'une encyclopédie individuelle et d'une vision du monde

personnelle : les engagements divers, les opinions politiques (même si celles-ci ne sont pas exprimées publiquement), les croyances en tout genre. Écrire un roman et le rendre public constitue déjà une forme d'engagement, en plus d'être un moyen d'argumentation comme nous l'avons vu à travers le concept de la *Theory of Mind*. Boris Vian s'exprimait publiquement au sujet des diverses problématiques qui animaient les débats de son époque ; même ses créations artistiques, de ses romans à ses chansons, signalent certaines prises de position.

Nous avons passé en revue les références explicites dans les romans de Vian non seulement à travers le renvoi à des artistes ou des morceaux, mais également à travers les dénominations des prénoms et de quelques éléments de décors. De plus, tandis que pour le personnage de Colin il s'agit d'un centre d'intérêt évident, pour Lee, le jazz est une donnée d'identification qui lui rappelle son enfance et ses origines. Ces références manifestent bien l'importance du motif jazzistique dans les deux romans, car cela devient une des composantes essentielles de l'intrigue à partir de laquelle l'histoire évolue. Dans *L'Écume des jours*, la musique envahit même l'écriture au sein de passages écrits en vers réguliers : des caractéristiques musicales telles que le rythme, par exemple, envahissent alors le médium romanesque. C'est une expérience nouvelle et unique que permet la relation entre musique et littérature. Enfin, comme l'auteur écrit à partir de la mémoire culturelle et de son encyclopédie personnelle, utiliser de manière forte le motif jazzistique dans le roman peut renvoyer aux représentations de l'époque et aux problématiques qui peuvent y être liées : la stigmatisation d'une culture de masse et populaire et l'oppression d'une minorité ethnique. Il ne s'agit pas de discours explicites dénonçant les problématiques : Vian met en scène le motif musical en l'installant dans une diégèse et dans les programmes narratifs des personnages. C'est alors au lecteur d'interpréter cette mise en scène à partir de sa propre encyclopédie pour comprendre l'impact sur le déroulement de l'histoire et de quelle manière cela résonne avec le contexte. Enfin, il devient envisageable de cerner le discours implicite de l'auteur. À partir de là, le jazz peut marquer l'intrigue d'une empreinte profonde en devenant presque un personnage au sein de la diégèse. D'ailleurs, dans les deux romans, le genre musical entre en conflit avec les différents programmes narratifs. Nous avons constaté que les deux romans s'achèvent sur une forme de fatalité qui semble s'abattre sur tous les personnages, et que le motif jazzistique contiendrait en lui-même l'anticipation de cette fatalité. La manière dont celui-ci s'épanouit dans la diégèse et ce à quoi il renvoie dans l'imaginaire impactent le destin des personnages. En guise de conclusion, nous allons donc proposer une brève étude comparée de *L'Écume des jours* et de *J'irai cracher* afin de déterminer la façon dont Vian s'approprie le jazz pour en faire la matière de son roman.

Le traitement du motif jazzistique permettrait de transmettre un discours d'ordre socioculturel à travers la réception du roman – comment interpréter cette fatalité chargée de la représentation générale du jazz et qui empêche les personnages d'accomplir leurs programmes narratifs ? Chaque roman se conclut par une fin morbide, mais l'impossibilité à parvenir à une sanction positive est annoncée bien avant cela : dans *L'Écume des jours*, cela se révèle dans la représentation des relations amoureuses défectueuses, les obsessions incontrôlables, l'appauvrissement et la maladie. Dans *J'irai cracher*, toute la suspicion autour du personnage de Lee annonce une conclusion dangereuse pour lui qui se fera attraper avant même que son plan n'aboutisse. La cause de cette impossibilité à accomplir le programme narratif est le jazz et ce qu'il représente dans chaque roman : le lien entre Chloé et *Chloe* (la femme et la musique – « êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? » p.71), la stigmatisation des centres d'intérêt de la jeunesse d'après-guerre, et la condition des Noirs aux États-Unis. Par conséquent, il semble que la fatalité se situe dans la consistance du stéréotype : Vian en fait usage dans les deux romans et ceux-ci définissent les personnages presque entièrement. L'auteur montre la prégnance des représentations dans l'imaginaire et la difficulté à les modifier, en plus d'être facilement reconnaissables par le public. Les personnages ne parviennent pas à échapper à leur condition, aux stéréotypes, le tout étant concentré dans le motif jazzistique qui renvoie à ces représentations dans l'imaginaire. Dans *L'Écume des jours*, le jazz résonne avec l'enthousiasme de Saint-Germain-des-Prés et du nouveau mode de vie critiqué par la presse ; dans *J'irai cracher*, le genre musical est lié à l'oppression, à l'appropriation culturelle et au racisme. C'est pour cela que tout semble être anticipé ; une forme de déterminisme oriente les personnages vers leur destin tragique. Une fois que Chloé tombe malade, tout dégringole autour d'elle à partir du symbole du nénuphar et de la nature menaçante dont les représentations sont inspirées des origines géographiques du jazz. Quant à Lee, le jeune homme lutte sans cesse contre son identité noire qui le menace constamment à travers son physique et ses centres d'intérêt musicaux. À la fin de *J'irai cracher*, Lee est pendu par le village alors qu'il est déjà mort... En conclusion, l'engagement de Vian est visible à travers la dénonciation des représentations du jazz et ses conséquences sur certaines communautés, cette dénonciation étant produite par ce discours sur la persistance du stéréotype. Tout choc avec la tradition s'accompagne de son lot de propos stigmatisants car il y a dissonance cognitive, créant ainsi de nouveaux imaginaires contre lesquels il est difficile de lutter. Vian le met en scène en montrant des personnages qui ne parviennent pas à échapper au stéréotype qui s'abat sur eux. De cette manière, la relation

entre littérature et musique permet de donner un support, le roman, aux phénomènes socioculturels liés au jazz.

En fin de compte, Vian détourne complètement les représentations qu'il mêle à la forme et au fond du roman pour transmettre un discours parabolique titillant l'inconscient collectif : l'auteur met à l'épreuve les valeurs partagées et les comportements dont on ne se rend même plus compte tellement ils sont intégrés. L'analyse de *J'irai cracher* a montré que pointer immédiatement du doigt un certain cadre en produisant un discours critique permet de faire germer des réflexions quant à sa propre situation, comme le parallèle France-Algérie l'a illustré. En tant qu'écrivain, Vian élabore son discours en guidant son lecteur vers des schémas de pensée précis. Il use du roman comme un outil de communication, le jazz étant son argument, et parvient alors à faire émerger des images neuves, à bousculer les opinions et à produire de nouveaux questionnements.

Bibliographie

Amossy, R. (1994). Stéréotypie et argumentation. Dans Goulet A. (dir.), *Le Stéréotype* (pp.47-61). Caen : Presses universitaires de Caen. Récupéré le 24 juin 2021 via <https://books.openedition.org/puc/9700>

Arnaud, N. (1998). *Les Vies parallèles de Boris Vian* (5^e édition). Paris : Bourgeois.

Badie, B. (2019). Introduction. Comment l'hégémonie américaine s'est faite, puis défaite. Dans : Badie, B (éd.), *Fin du leadership américain : L'état du monde 2020* (pp. 9-19). Paris : La Découverte. Récupéré le 10 août 2020 via <https://doi.org/10.3917/dec.badie.2019.01.0009>

Benalil, M. (2001). Boris Vian face à l'institution littéraire : Le cas de J'irai cracher sur vos tombes. *Dalhousie French Studies* (57, pp.47-55). Récupéré le 7 juillet 2021 via <http://www.jstor.org/stable/40836941>

Bloom, C. (1996). *Cult Fiction. Popular Reading and Pulp Theory*. New York : St. Martin's Press, inc.

Brown, S. (2003). "Black Comme Moi": Boris Vian and the African American Voice in Translation. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* (36(1), pp.51-67). Récupéré le 17 juillet 2021 via <http://www.jstor.org/stable/44030278>

Boggio, P. (1993). *Boris Vian*. Paris : Flammarion.

Bourderionnet, O. (2018). *Jouer avec la forme : politique et poétique du jazz dans la prose et les chansons de Boris Vian*. Récupéré le 9 novembre 2020 via https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/view/2018_2.03/2226

Braggs, R. K. (2004). Hearing the rage in *J'irai cracher sur vos tombes*. Dans Dutton, J., & Nettelbeck, C. (dir.), *Jazz Adventures in French Culture. Nottingham French Studies* (Volume 43, 1st ser., pp.100-107). Nottingham : University of Nottingham.

Campen, C. (2007). *The Hidden Sense. Synesthesia in Art and Science*. Cambridge : MIT press.

Chesnel, J. (1994). *Le jazz en quarantaine. 1940 - 1946 Occupation / Libération*. Cherbourg : Isoète.

Corcuff, P. (2010). Le polar américain, reflet des fragilités sociales. *Sciences Humaines* (218, p.15). Récupéré le 7 mai 2021 via <https://doi.org/10.3917/sh.218.0015>

Costa, A. (2004). The quintet of the Hot Club of France 1934-1948. Dans Dutton, J., & Nettelbeck, C. (dir.), *Jazz Adventures in French Culture. Nottingham French Studies* (Volume 43, 1st ser., pp.53-61). Nottingham : University of Nottingham.

Daguzan, J. (2008). Algérie/France, France/Algérie, questions de mémoire. *Maghreb - Machrek* (197, pp.5-7). Récupéré le 10 aout 2021 via <https://doi.org/10.3917/machr.197.0005>

Derlega, V.J., Berg, J.H. (1987). *Self-disclosure: Theory, Research and Therapy*. New York : Springer.

Duroselle, J. (1976). *La France et les États-Unis : Des origines à nos jours*. Paris : Le Seuil. Récupéré le 11 aout 2021 via <https://doi.org/10.3917/lisrel.duros.1976.01>

Dutton, J. (2004). Jazz routes or the roots of jazz music as meaning in Le Clézio's *Poisson d'Or*. Dans Dutton, J., & Nettelbeck, C. (dir.), *Jazz Adventures in French Culture. Nottingham French Studies* (Volume 43, 1st ser., pp.108-116). Nottingham : University of Nottingham.

Eco, U. (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduit par M. Bouzaher). Paris : Grasset.

Erll, A. (2008). *Cultural Memory Studies: An Introduction*. Dans Erll, A. (dir.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp.1-15). Berlin : Walter de Gruyter.

Field, D. (2012). Even Better than the Real Thing: Boris Vian, Vernon Sullivan, and Film Noir. *African American Review* (45(1/2), pp.157-166). Récupéré le 7 juillet 2021 via <http://www.jstor.org/stable/23783443>

Flippo, H. (2021, 13 janvier). “Learn More About Black History and Germany”, ThoughtCo. Récupéré le 23 juillet 2021 via <https://www.thoughtco.com/black-history-and-germany-1444311>

Fukawaga, A. (1999, 1^{er} janvier). *La musique dans l'univers romanesque de L'Écume des jours*. Gallia (volume 38, pp.41-42). Récupéré le 24 septembre 2020 via <http://hdl.handle.net/11094/10642>

Gans, H. (1974). *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evolution of Taste*. New York: Basics Book, inc.

Gorrara, C. (2003, juillet). Cultural Intersections: The American Hard-Boiled Detective Novel and Early French roman noir. *The Modern Language Review* (Volume 98(3), pp.590-601). Récupéré le 26 avril 2021 via <http://www.jstor.org/stable/3738287>

Halliday, M.A.K (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London : Edward Arnold.

Hărșan, M. (2012). *Boris Vian ou le Pianocktail littéraire*. Bulletin of the Transilvania University of Brașov (Vol. 5, No.1, pp.59-66). Récupéré le 6 octobre 2020 via https://www.academia.edu/3286233/BORIS_VIAN_OU_LE_PIANOCTAIL_LITT%C3%89RAIRE

Inter (1946, 26 mai). Dans Vian, B. (1974), *Manuel de Saint-Germain-des-Prés* (p.34). Paris : Éditions du Chêne.

Jeannelle, J. (2003). Introducing queer studies?. *Les Temps Modernes* (624, pp.137-152). Récupéré le 10 aout 2021 via <https://doi.org/10.3917/ltm.624.0137>

Jordi, J. (2003). The Creation of the Pieds-Noirs: Arrival and Settlement in Marseilles, 1962. Dans Smith A. (éd.), *Europe's Invisible Migrants* (pp.61-74). Amsterdam: Amsterdam University Press. Récupéré le 8 aout 2021 via <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mxq8.6>

Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press.

Latour, G. (1996). *Le "Cabaret-Théâtre". 1945-1965*. Paris : Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

Legrand, A. (2004). Charles Delaunay : Les débuts d'un engagement total pour la reconnaissance du jazz. Dans Dutton, J., & Nettelbeck, C. (dir.), *Jazz Adventures in French Culture*. *Nottingham French Studies* (Volume 43, 1st ser., pp.62-71). Nottingham : University of Nottingham.

Looseley, D. (2004). *Frères ennemis*: French discourses on jazz, *chanson* and pop. Dans Dutton, J., & Nettelbeck, C. (dir.), *Jazz Adventures in French Culture*. *Nottingham French Studies* (Volume 43, 1st ser., pp.72-79). Nottingham : University of Nottingham.

Maeder, C. (2017). La violence nella letteratura italiana: problemi di definizione, problemi di percezione. Dans Reichardt, D., von Kulesa, R., Moll, N., Sinopoli, F. *Linguaggi e paradigmi di violenza, memoria culturale e transculturalità: il caso italiano (1990-2015)* (pp.233-254). Frankfurt, Berne : Peter Lang.

Maeder, C. (2018). *I limiti della conoscenza. Considerazioni su una metanarrazione italiana*. Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain.

Mercier, C. (2001). L'œuvre de Boris Vian. *Commentaire* (95, pp.717-719). Récupéré le 29 septembre 2020 via <https://doi.org/10.3917/comm.095.0717>

Meynier, P., & Meynier, G. (2011). L'immigration algérienne en France : histoire et actualité. *Confluences Méditerranée* (77, pp.219-234). Récupéré le 8 aout 2021 <https://doi.org/10.3917/come.077.0219>

Montesquieu (1929). *Lettres persanes* (Tome 1^{er}). Paris : Éditions Fernand Roches.

Pestureau, G. (2013). *Introduction*. Dans Vian, B., *Écume des jours* (pp.7-14). Paris : Le Livre de poche.

Pestureau, G., Rybalka, M. (2013a). *Glossaire des néologismes*. Dans Vian, B., *Écume des jours* (pp.347-350). Paris : Le Livre de poche.

Pestureau, G., Rybalka, M. (2013b). *Langue*. Dans Vian, B., *Écume des jours* (pp.343-346). Paris : Le Livre de poche.

Pajona, C. (2016). Vers une stylistique du jazz littéraire dans *L'Écume des jours* de Boris Vian. *Musurgia* (volume xxiii(1), pp.105-122). Récupéré le 29 septembre 2020 via <https://doi.org/10.3917/musur.161.0105>

Rameil, C. (1999). Préface. Dans Vian, B., *Écrits sur le jazz* (p.8). Paris : Librairie générale française.

Rolland-Diamond, C. (2019). « Guerre intérieure » et borbier vietnamien : les années Nixon. Dans Badie, B. (éd.), *Fin du leadership américain : L'état du monde 2020* (pp. 49-58). Paris : La Découverte. Récupéré le 10 aout 2021 via <https://doi.org/10.3917/dec.badie.2019.01.0049>

Rousso, H. (2019). Introduction. Dans Rousso H (dir.), *Le régime de Vichy* (pp. 3-6). Paris : Presses Universitaires de France.

Saxe, R., Powell, L.J. (2006). It's the thought that counts: specific brain regions for one component of theory of mind. *Psychological Science* (17, pp.692–699). Récupéré le 22 juillet 2021

via

<https://saxelab.mit.edu/sites/default/files/images/Saxe%20%26%20Powell%2C%202006%20Stimuli.pdf>

Schoolcraft, R. (2010). Hard-Boiled French Style: Boris Vian Disguised as Vernon Sullivan (Authorship and Pseudonymy). *South Central Review* (27(1/2), pp.21-38). Récupéré le 22 juillet 2021 via <http://www.jstor.org/stable/40645927>

Smoje, D. (2009). Le roman actuel à la recherche de sa musique. *Québec français* (152, pp.37-43). Récupéré le 29 septembre 2020 via <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2009-n152-qf1098199/44184ac/>

Spector, C. (2013). Comment peut-on être européen ? L'orientalisme spéculaire des *Lettres persanes*. Dans Landi, S. (dir.), *L'étrangement. Retour sur un thème de Carlo Ginzburg* (pp.71-83). Essais : Revue interdisciplinaire d'université (hors-série 1). Bordeaux : École doctorale Montaigne-Humanités.

Tournès, L. (2001a). La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales. *Revue historique* (617(1), pp.109-130). Récupéré le 29 septembre 2020 via <https://doi.org/10.3917/rhis.011.0109>

Tournès, L. (2001b). La réinterprétation du jazz : Un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960). *Revue Française D'études Américaines* (pp.72-83). Récupéré le 27 avril 2021 via <http://www.jstor.org/stable/20874823>

Tournès, L. (2004). Introduction. Le jazz : Un chantier historiographique français...et international. Dans Dutton, J., & Nettelbeck, C. (dir.), *Jazz Adventures in French Culture. Nottingham French Studies* (Volume 43, 1st ser., pp.1-4). Nottingham : University of Nottingham.

Voici comment vivent les troglodytes de Saint-Germain-des-Prés. Samedi-Soir (1944, 3 mai). [Scan]. Récupéré le 24 avril 2021 via <http://expositions.bnf.fr/sartre/grand/116.htm>

Vian, B. (1947, novembre). *Le jazz et ses gestes*. Dans Vian, B. (1999). *Écrits sur le jazz* (pp.49-51). Paris : Le Livre de poche.

Vian, B. (1948, janvier). *Pour vous qu'est-ce que le jazz*. Dans Vian, B. (1999). *Écrits sur le jazz* (pp.233-235). Paris : Le Livre de poche.

Vian, B. (1948, juillet). *Quand ils seront tous morts*. Dans Vian, B. (1999). *Écrits sur le jazz* (p.248). Paris : Le Livre de poche.

Vian, B. (1949, mai). *Ne crachez pas sur la musique noire*. Dans Vian, B. (1999). *Écrits sur le jazz* (pp.431-433). Paris : Le Livre de poche.

Vian, B. (1949, novembre). *Le jazz à la radio*. Dans Vian, B. (1999). *Écrits sur le jazz* (pp.436-438). Paris : Le Livre de poche.

Vian, B. (1950, mars). *Pourquoi nous détestons le jazz*. Dans Vian, B. (1999). *Écrits sur le jazz* (pp.392-394). Paris : Le Livre de poche.

Vian, B. (1950, avril). *Ellington-Variations*. Dans Vian, B. (1999). *Écrits sur le jazz* (pp.436-438). Paris : Le Livre de poche.

Vian, B. (2009). *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*. Paris : Le Livre de Poche.

Vian, B. (2013). *L'Écume des jours* (33^e éd.). Paris : Le Livre de poche.

Vian, B. (2018a). *En Avant la zizique* (3^e éd.). Paris : Le Livre de Poche.

Vian, B. (2018b). *J'irai cracher sur vos tombes* (23^e éd.). Paris : Le Livre de poche.

Wagner, J. (1986). *Le guide du jazz. Initiation à l'histoire et à l'esthétique du jazz*. Paris: Syros.

“*When The Saints Go Marching In*”. *Towering Song* (2006). Songwriters Hall of Fame. Récupéré le 8 aout 2021 via [https://www.songhall.org/awards/winner/When the Saints Go Marching In](https://www.songhall.org/awards/winner/When_the_Saints_Go_Marching_In)

White, B. (2013, 26 juillet). *Swingjugend: The Real Swing Kids*. Swungover. Récupéré le 29 avril via <https://swungover.wordpress.com/2013/07/26/swingjugend-the-real-swing-kids/>

Zinder, S. (21 avril, 2015). “Eminem, Authenticity, and Appropriation”. *Rap, Race, & LGBT*. Récupéré le 8 aout via <https://genderandhiphop.wordpress.com/2015/04/21/eminem-authenticity-and-appropriation/>

Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction. Theory of mind and the novel*. Columbus : The Ohio State University Press.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial