

## Boris Vian dans ses poèmes

CRISTINA SOLÉ CASTELLS  
Universidad de Lleida

### Resumen:

El artículo se propone mostrar cómo el estudio de los poemas y canciones de Boris Vian sólo cobra sentido mediante un análisis de conjunto. Tras la aparente dispersión de temas y estilos, bajo la apariencia superficial, cómica y en ocasiones incluso grotesca y banal de sus poemas y canciones, se oculta una unidad y una coherencia profundas y minuciosamente calculadas. Para expresarla Vian huye de las limitaciones de la lógica heredada de Aristóteles y opta por utilizar la técnica del collage, yuxtaponiendo una pluralidad de situaciones y acciones en las que lo real se entremezcla con lo imaginario, cuyo resultado final es la representación de una realidad única, indivisible y a la vez relativa y singular en función de cada individuo, en la que los aparentes antagonismos se revelan como elementos complementarios en el proceso de individualización y conocimiento del «yo» interior.

### Palabras clave:

Boris Vian, poemas, canciones, imagen, música, collage.

### Abstract:

The aim of the article is to show that the study of songs and poems by Boris Vian only becomes meaningful within the frame of his entire production. Beyond apparently disperse themes and styles, and beneath the misleading superficiality of his songs and poems – sometimes comic, occasionally banal, even grotesque - there is a hidden unity and coherence which have been carefully crafted. To express this consistency, Vian moves away from Aristotelian logic to make use of collage, a technique which allows him to juxtapose a plurality of situations and actions where the real and the imagined are interwoven. The final product is the representation of one, indivisible reality which is also relative and particular, depending on each individual whose apparently antagonistic elements reveal themselves as complementary aspects in the process toward individuation and self-knowledge.

### Keywords:

Boris Vian, poems, songs, image, music, collage.

Une partie des critiques qui se sont intéressés à l'œuvre de Boris Vian ont traditionnellement jugé que la poésie de Boris Vian était un chapitre mineur de sa production littéraire. On a même affirmé que ses romans<sup>1</sup> étaient plus poétiques que ses poèmes qui “brillent plus par leur intensité que par leur profondeur” (Clouzet 1974: 66). Ces affirmations nous paraissent

---

1 *L'écume des jours* en serait l'exemple le plus évident.

sent raisonnables lorsqu'on fait référence à ses poèmes de jeunesse et tout particulièrement lorsqu'on fixe l'attention sur chacun de ces poèmes pris individuellement. Il est vrai que parfois Vian semble succomber aux "audaces faciles" et à la "sexualité grossière", mais une vision d'ensemble de ses recueils et, ce qui n'est pas moins important, des différents procédés dont il s'est servi dans leur confection, nous permet de découvrir des aspects de sa création poétique qui n'ont peut-être pas été suffisamment mis en relief.

Boris Vian a écrit quelques 200 poèmes et près de 500 chansons entre 1940 et 1959. Par ailleurs une trentaine de ses poèmes ont été mis en musique. Ses créations poétiques ont été groupées en 4 recueils (il restait encore de nombreux inédits, publiés après sa mort), dont seulement deux ont été publiés du vivant de l'écrivain. Il s'agit de *Barnum's Digest*, composé entre 1946 et 1948 et publié en 1948, et de *Cantilènes en Gelée*, paru au début 1949, dont les poèmes ont été écrits aux mêmes dates que ceux du recueil précédent sauf le dernier poème du recueil, "Les frères", qui est de 1949. Posthument ont vu le jour en 1962 *Je voudrais pas crever*, composé entre 1951 et 1953 et *Cent sonnets*, composés entre 1940 et 1944 et publié en 1984.

*Cent Sonnets*, est un recueil de 112 poèmes, dont 6 sonnets en forme de ballade. Comme l'indique Marc Lapprand (Lapprand 1993: 6) le projet initial du poète comptait d'écrire 100 poèmes qu'il ne songeait pas à publier, mais au fil des années Vian avait décidé de réorganiser ses sonnets, d'en supprimer, d'en ajouter, de modifier... Il n'a jamais terminé son remaniement. Le manuscrit est illustré en hors texte de 29 dessins de Peter Gna (pseudonyme de Claude Léglise, frère de sa première femme, Michèle) et de 4 dessins dont on ignore l'auteur, qui vont être supprimés dans les éditions qui vont suivre. Ce sont des poèmes de jeunesse, dans lesquels il se soumet à la contrainte versificatrice de la forme fixe (sonnets et ballades) et des vers longs et réguliers. Boris Vian avait reçu une solide formation classique qui exerce son influence dans son premier recueil. Influence qui s'oppose par ailleurs à la mode de l'époque, issue du surréalisme, qui préconisait des formes plus libres et plus personnelles. Lapprand voit dans le choix de Vian la volonté de se marginaliser "par rapport à la norme poétique surréaliste bien implantée depuis les années 20, qui prônait notamment l'écriture automatique sans aucun souci esthétique ou même littéraire" (Lapprand 1993: 3). Pourtant Vian se rapproche du surréalisme par les nombreux jeux de mots, les acrobaties linguistiques –ludiques ou oniriques–, le mélange du réel et de l'onirique, les titres provocateurs et canulars qui peuplent ses poèmes, ses chansons et ses romans. Il s'en rapproche également par l'abondance de dessins qui illustrent (ou qui complètent) ses poèmes.

S'il est vrai que la pratique de l'illustration des textes est ancienne, même la fusion entre texte et image dans les calligrammes de l'époque classique et du Moyen Âge, il n'est pas moins vrai que la technique d'entrelacer texte et image est réinventée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et s'impose tout particulièrement dans la poésie à partir des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Mais dans la poésie vianesque ce procédé possède une signification toute

particulière. En effet, on a maintes fois analysé comment Vian réussit dans ses romans à créer un univers propre, parallèle à celui du réel, avec des mots. Jacques Bens parle à cet égard du «langage-univers» (1963: 154) de Vian. Ce sont «des mots mis en images, des images peintes avec des lettres» (Hainault 1976: 131), qui éveillent chez nous, lecteurs-spectateurs, des sentiments, des sensations. Comme l'affirme Marie-Christine Loriot, pour Vian «il ne s'agit pas en effet de traduire avec les mots les plus justes possible une sensation, mais de la créer à partir du langage» (1966: 39). Dans ses poèmes il se propose d'aboutir au même effet au moyen du mariage du texte et de l'image, et plus tard de la musique.

Dans les recueils qui vont suivre il libère sa plume et choisit le vers libre, comme le faisaient, parmi d'autres, ses amis Queneau et Michaux, deux poètes que Vian admirait et dont les poèmes avaient du succès. Désormais Vian va mettre l'accent sur l'oralité de ses poèmes. Ses vers seront plus courts et leur musicalité deviendra un élément de première importance. Il transforme ou déforme les mots, crée des néologismes, des dérivés, des mots composés ou, au contraire, se sert de mots archaïques à la recherche d'effets sonores.

La quête de l'originalité, la volonté d'innover est l'une des caractéristiques les plus importantes de la personnalité et de l'écriture vianesque. La conquête d'un «moi» singulier et la mise en relief de la différence lui sont indispensables pour trouver son équilibre intérieur et pour se sentir exister<sup>2</sup>. Tous les biographes coïncident à mettre en relief son refus absolu, obsessionnel presque, de tout ce qui, peu ou prou, pourrait avoir l'air d'un embrigadement, bien qu'il soit au nom de la liberté, ou de la justice, ou de la littérature. Lors d'un entretien à la radio réalisé avec Henri Salvador peu de temps avant sa mort, il a expliqué sa philosophie personnelle par cette phrase de Robert de Flers qui la résume très bien: «Je m'applique volontiers à penser aux choses auxquelles je pense que les autres ne penseront pas» (1994: 99)<sup>3</sup>. Dans son deuxième roman, *l'Écume des jours*, il fait dire à l'un des protagonistes: «Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le bonheur de tous les hommes, c'est celui de chacun» (1963: 66). Vian magnifie par-dessus tout ce qui individualise chaque homme, ce qui le détermine et le rend singulier aux yeux des autres.

Son culte de l'individualisme et son goût de l'originalité se concrétisent dans ses créations littéraires: sa technique de choquer le lecteur au moyen de constants jeux de mots, calembours, jeux phonétiques, inventions sémantiques, déformations, utilisation de mots d'argot, son goût de composer d'étonnants mélanges d'humour noir et d'ardeur, d'insolence, de sarcasme et de passion, de cynisme féroce et de déchirement angoissé, de violence et de tendresse répondent à sa volonté de «faire autrement», ils sont un appel au lecteur pour lui faire prendre conscience de son altérité personnelle. En effet, à la fin des années 1940 Vian, comme les autres jeunes écrivains, a vécu un panorama littéraire et philosophique assez complexe, où coexistaient de différents courants: le surréalisme, l'existentialisme, le Collège

2 Nous utilisons le mot dans le sens que lui donne Sartre.

3 Entretien avec Boris Vian, 25 mai 1959. Reproduit dans «Qu'est-ce que la pataphysique?», in *Le magazine littéraire* n° 320. Avril 1994, p. 99.

de Pataphysique, la littérature américaine -qui faisait fureur parmi la jeunesse française et européenne-. La réponse de l'écrivain face à ce panorama ouvert -même chaotique-, a été la recherche d'un espace personnel et inclassable.

Dans sa recherche de la nouveauté individualisante Vian, comme Alfred Jarry ou comme ses amis Prévert et Queneau parmi d'autres, s'identifie pleinement avec l'esprit qui régissait le Collège de Pataphysique, (fondé en 1948), dont Vian fera partie dès juin 1952.

La Pataphysique n'est pas pour lui une école ayant des règles communes qui la définissent, qui l'encadrent et qui, par conséquent contraignent les membres du groupe à une discipline commune, c'est-à-dire à une certaine rigueur et à des contraintes. La Pataphysique est une attitude individuelle et intérieure, une science et un art qui permettent à chacun de vivre comme une exception et de ne pas s'assujettir à des lois extérieures. La Pataphysique c'est la «science des solutions imaginaires, du réel et de l'imaginaire indiscernables relevant de l'ordre de l'opinion, tout étant à la fois vrai et faux» (DUCHATEAU 1982: 210). Malgré tout, Vian restait un homme de son temps, et on retrouve aisément dans ses créations littéraires, comme dans celles de Queneau et de Prévert, les traces du surréalisme et de l'existentialisme qui triomphaient à son époque.

Le deuxième recueil qu'il a écrit, *Barnum's Digest*, est une plaquette de 52 pages qui contient 10 poèmes édités à compte d'auteur. Sur la couverture de l'édition originale, illustrée de deux jumeaux dessinés par son ami Jean Boulet, nous lisons «traduits de l'américain par Boris Vian». Comme maison d'éditions il consigne: «Aux deux menteurs» (ce qui est en même temps un mensonge et la vérité), et l'adresse «de l'éditeur» correspond au domicile personnel de Jean Boulet. Vian nous annonce dès la couverture elle-même le ton et le style que nous allons retrouver à l'intérieur, ainsi que l'une des grandes prémisses de sa pensée que le lecteur retrouve tout le long de ses créations littéraires: la relativité et l'instabilité de toutes choses.

La plaquette, dans sa première édition, est illustrée de 10 monstres dessinés par Boulet. Chacun des monstres illustre un poème, ou peut-être, comme le soutient Noël Arnaud (*Obliques* 1976: 46) chaque poème a été inspiré par l'un des monstres et le traduit, car Boulet avait publié quatre des dessins qui illustrent le recueil quelques mois avant la parution de celui-ci, dans la revue *Nyza*. Quoi qu'il en soit il existe dans ce recueil une interaction, un entrelacement profond entre chaque texte et son illustration<sup>4</sup>. La disposition spatiale qu'il utilise dans ce recueil -chaque poème mis à côté de l'image correspondante, sur un même plan- y contribue pour beaucoup. La symbiose de l'image et du texte s'inscrit de plein dans les courants d'avant-garde en vogue à l'époque. Textes et images font donc un tout inséparable qui intensifie le sens des poèmes et qui contribue à plonger le lecteur dans une ambiance toute particulière avant même de commencer la lecture, car le regard du

4 La sirène illustre le poème «À nageoires», l'hermaphrodite «À double entrée», le chien «À collier», Le Sphinx «À griffes», Les frères siamois «À la colle», la femme ayant une queue «À queue alternative», la femme tronçonnée «À privatif», la femme barbue «À poil», le taureau hermaphrodite «À cornes» et la grosse femme «À lard».

lecteur tombe naturellement sur l'image en premier lieu, pour passer dans un second temps à en chercher les concrétions dans le texte. Il s'agit par ailleurs d'une technique qui reste de nos jours pleinement actuelle.

Les monstres qui composent le recueil, grotesques et parfois cruels, représentent des êtres à mi-chemin entre l'animal et l'humain (Sirène, Sphinx, femme ayant une queue, ...), des allusions à des personnages mythologiques (Sirène, Sphinx, Hermaphrodite), ou des êtres difformes ou partiellement amputés de quelques-uns de ses membres qui créent une ambiance imaginaire et étrange imbue de violence et d'humour, dans laquelle Vian marie les contraires et invite le lecteur-spectateur à mettre en question les classements et les divisions établies. La réunion des contraires est un thème clé pour Vian que nous retrouvons avec une insistance presque obsessionnelle tout le long de ses créations littéraires et qui est à la base de sa conception de la condition humaine.

Les monstres comme les poèmes qui les accompagnent ont été conçus pour choquer le lecteur et, ce faisant, l'arracher à la monotonie paralysante de sa réalité quotidienne et le faire pénétrer dans un univers imaginaire où les concepts et les valeurs classiques sont mis en question.

Pourtant Vian reste un homme de son temps et parfois on retrouve dans ses créations littéraires quelques lieux communs très répandus le long de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est le cas de «la femme tronç» de son poème «À privatif», dont les derniers vers disent:

Et l'on devrait rendre obligatoire  
Par arrêté municipal  
L'usage de la femme-tronc pour le pauvre (1972: 45)

Le dessin qui l'accompagne nous montre un buste féminin dépourvu de bras, placé sur une table en guise d'objet décoratif. La femme-tronc est la femme objet, dépourvue de toute activité intellectuelle, dont les seuls buts sont la beauté, les activités ménagères et le plaisir des sens. Le refus de l'intellectualité de la femme<sup>5</sup> était un thème très répandu à l'époque, parmi les intellectuels et les écrivains masculins. Nous le retrouvons, parmi d'autres, dans les romans de Pierre Drieu la Rochelle (particulièrement dans *L'homme couvert de femmes, Drôle de voyage...*), d'Anatole France, Maurice Barrès, Henri Barbusse, Montherlant, ou dans les romans de jeunesse de Breton. Par ailleurs, il n'est pas sans intérêt de remarquer que de 10 monstres de *Barnum's Digest*, 8 représentent des figures féminines caricaturées, dont la plupart suggèrent les idées d'agressivité et d'animalité: des griffes, des cornes, la sirène...

À partir de l'édition parue en 1970 chez Christian Bourgeois, qui réunissait dans un seul exemplaire les recueils *Barnum's Digest* et *Cantilènes en Gelée*, et jusqu'à nos jours, les

5 Ailleurs, dans ses *Textes et chansons*, Vian écrit dans ce sens: «Je déteste par-dessus tout les femmes qui croient pouvoir se permettre d'être laides parce qu'elles sont intelligentes. Heureusement je n'ai jamais rencontré une femme intelligente».

images ont été séparées des textes, ce qui a détruit en partie les effets recherchés par l'auteur. Les poèmes de ces deux recueils traitent sur les mêmes thèmes et ont un style commun. Ce sont dans les deux cas des pièces apparemment légères et badines, où le comique, la fantaisie et le burlesque se mêlent à violence, à l'amertume et aussi à la pulsion amoureuse.

*Cantilènes en Gelée* est composé de vingt poèmes. On en a tiré 200 exemplaires, dont vingt de luxe, qui contiennent sept dessins de Christiane Alanore en pleine page et, en annexe, des pages calligraphiées du manuscrit de Vian. Dans ce recueil il n'existe plus l'interaction étroite entre les textes et les images que nous avons signalée à propos du recueil précédent. Pourtant, dans l'édition originale, la plupart des dessins sont composés sur papier de chiffon à la forme. Outre des raisons techniques et esthétiques, l'impression des images sur beau papier les met en relief par contraste avec le support, plus commun, qui accueille les poèmes et attire l'attention du lecteur, en le faisant plonger d'emblée, comme dans le recueil précédent, dans un univers singulier et surprenant. La suppression des images dans les éditions postérieures a fait encore tort à la compréhension du recueil et a anéanti un univers d'effets et de sensations que l'auteur avait soigneusement bâti.

*Je voudrais pas crever*, son 4<sup>ème</sup> et dernier recueil, est le seul qui n'est pas illustré, ce qui nous paraît étonnant si l'on tient compte que Vian leur avait accordé un rôle de première importance et qu'elles faisaient partie habituellement de ses créations littéraires, particulièrement de sa poésie. Ce recueil montre l'évolution de Vian, au cours de la dernière partie de sa vie, vers une esthétique plus sobre, voire dépouillée. Le style des poèmes, d'une grande simplicité, en témoigne. Le recueil se compose de 23 poèmes d'une grande qualité et d'une grande intensité émotionnelle. Ce sont des poèmes qui ont en général un ton plus sombre, plus grave, plus triste, que les précédents, et où les effets comiques deviennent rares. Vian s'y interroge sur le sens de sa vie, sur l'utilité de la poésie, et laisse paraître une grande lassitude et un découragement profond. On sait qu'entre 1949 et 1952 Vian a vécu une période particulièrement difficile dans sa vie privée: problèmes conjugaux (il se sépare de sa première femme, Michèle), problèmes économiques, problèmes avec le fisc, sa santé toujours délicate... Vian se sentait fortement déprimé. Il exprime dans ces poèmes le mal de vivre et le pessimisme d'un «je» qui est présent dans presque tous les poèmes du recueil. Il s'agit d'un «je» qui n'est pas rhétorique, mais qui exprime la pensée, les fantasmes, les craintes et la souffrance de l'auteur. Quelques titres révélateurs à cet égard: «Je voudrais pas crever», «Pourquoi que je vis», «Quand j'aurai du vent dans mon crâne», «Je n'ai plus très envie», «J'ai mal à ma rapière», etc. Vian ne s'est jamais soucié de publier ce recueil. Il est probable que, dans sa dépression, le succès fort mince de ses recueils précédents l'en aurait découragé.

Vian a perfectionné visiblement dans ce recueil sa maîtrise du langage, ainsi que la musicalité de ses poèmes, qui par ailleurs a joué un rôle de premier ordre dans l'ensemble de ses créations poétiques, romanesques et théâtrales. À côté de l'image, la musique a été un autre élément dont Vian s'est servi dans sa poésie pour la création de ses univers parallèles.

Dans *Je voudrais pas crever* l'image cède la place, et son rôle, à la musique. Le style direct et les vers simples et courts de ses poèmes, leur rythme soigneusement construit, le choix des mots en fonction de leur sonorité, les déformations qu'il leur inflige, les néologismes qu'il invente au bénéfice de la sonorité de l'ensemble créent une «musique d'ambiance» qui accompagne le lecteur au fil de sa lecture et qui le transporte dans un univers imaginaire. Les vers de son poème «Si les poètes étaient moins bêtes» en témoignent:

Si les poètes étaient moins bêtes

.....  
Ils construiraient des maisons jaunes  
Avec des grands jardins devant  
Et des arbres pleins de zoizeaux  
De **mirliflûtes**<sup>6</sup> et des **lizeaux**  
Des **mésongres** et des **feuvertes**  
Des **plumuches** et des **picassiettes**  
Et des petits corbeaux tout rouges  
Qui diraient la bonne aventure  
Il y aurait de grands jets d'eau  
Avec des lumières dedans  
Il y aurait deux cents poissons  
Depuis le **croûsque** au **ramusson**  
De la **libelle** au **pépamule**  
De l'orphie au **rara curule**  
Et de l'**avoile** au **canisson**. (1996: 47)

.....  
Les mots prennent vie lorsqu'ils deviennent chanson, et transmettent beaucoup mieux les sentiments, les sensations. Le rapport entre poésie et musique date des temps les plus reculés. «La poésie est si essentiellement musicale qu'il n'y a pas de si belle pensée devant laquelle le poète ne recule si la mélodie ne s'y trouve pas», écrivait Musset (1839: VIII). Les rapports entre le texte et le son étaient également un objet d'étude des mouvements d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle. De plus, la musicalité des poèmes de Vian, et tout particulièrement de ceux de son dernier recueil, rend particulièrement facile leur transformation en chanson. L'auteur lui-même avait mis en musique de son vivant un de ses poèmes, «Frères». Après sa mort, plusieurs de ses poèmes ont été musiqués et traduits à d'autres langues. Au cours des années 1960 la chanteuse et actrice argentine Nacha Guevara a fait des adaptations libres à l'Espagnol et a interprété plusieurs de ses chansons et de quelques poèmes dont «Quando tenga viento en el cráneo» (Quand j'aurai du vent dans mon crâne). À son tour, l'actrice et

6 C'est nous qui soulignons.

chanteuse catalane Guillermina Motta a enregistré en 1977 une version catalane de ses chansons *Fes-me mal, Johnny* (Fais-moi mal, Johnny) et *No us caséssiu pas, noietes* (Ne vous mariez pas, les filles).

Mais c'est à partir des années 1980 qu'on redécouvre en France et en Europe Boris Vian; il triomphe particulièrement parmi les jeunes, et on assiste à une suite de rééditions et de traductions de ses romans. Ses poèmes et ses chansons sont également réédités, adaptés et traduits. En 1981 son ami et ancien patron Jacques Canetti a confié au compositeur et interprète Claude Vence la mise en musique de l'un des plus beaux poèmes de Vian, «À tous les enfants»<sup>7</sup>. Vence a composé une belle chanson qu'ont interprétée ensuite avec grand succès Joan Baez et Cathérine Sauvage et plus tard Magali Noël. Entre 1981 et 1985 Vence a mis en musique la totalité des poèmes du recueil *Je voudrais pas crever*. Plus récemment l'acteur Oriol Genís et le musicien Xavier Albertí ont interprété en 2003 et enregistré ensuite un spectacle musical qui contient 14 pièces de Vian traduites au catalan par Josep M<sup>a</sup> Vidal, dont les poèmes «La vida és un queixal» (La vie c'est comme une dent) et «Quan tindré vent dins del crani» (Quand j'aurai du vent dans mon crâne). La dernière adaptation, jusqu'à présent, est celle du musicien argentin Andy Chango qui, aidé par le poète Luis Antonio de Villena et le musicien Javier Krahe, a publié un disque en octobre 2008 contenant 12 adaptations en espagnol de poèmes et chansons de Vian.

La mise en musique de ses poèmes, leur traduction et les nombreuses rééditions et adaptations dont ils ont été l'objet les ont fait connaître dans le monde entier et ont contribué pour beaucoup au fait que la plupart d'entre eux restent actuels de nos jours. Il en est de même pour ses chansons. Cependant souvent les traductions de ses chansons et poèmes-chantés prennent le texte comme prétexte et les recréent en les adaptant à un but ou à un moment historique différents de ceux où ils furent conçus. C'est ce qui arrive pour ses deux pièces les plus connues: «Le déserteur» et «À tous les enfants», parmi d'autres. Chacun sait qu'au moment de leur composition Vian y dénonçait la guerre, les tueries et les horreurs inhumaines qu'elle comporte, ainsi que la sottise des gouverneurs en place, et y chantait la liberté. Au fil des années on a évoqué ces chansons (ou poèmes-chanson) à l'occasion d'une multiplicité de situations: lors des différentes dictatures des pays hispano-américains, lors des événements de mai 68 et, plus récemment, on en a reparlé à propos de la guerre d'Iraq<sup>8</sup>, parmi d'autres. Pourtant quelques-unes de ces adaptations trahissent la pensée de l'auteur, car on leur attribue un sens qu'elles n'avaient pas initialement: les différents mouvements pacifistes liés à la gauche politique ou à l'anarchisme les ont prises comme une bannière, alors que Vian refusa toute sa vie d'adhérer –et même de se rapprocher- à aucun mouvement politique. Les versions de «Ne vous mariez pas, les filles» de Guillermina Motta et de Nacha

7 Popularisé dans le monde entier par Joan Baez, surnommée “la reine de la chanson de révolte”, ce poème-chanson et “Le déserteur” sont devenus, au fil des années, un modèle de poésie engagée, alors que Vian avait toujours refusé vivement les engagements quels qu'ils fussent.

8 En mars 2003 l'écrivain espagnol Manuel Talens incitait les soldats espagnols envoyés en Iraq par le gouvernement de José M<sup>a</sup> Aznar à suivre l'exemple de chanson «Le déserteur».



Guevara sont interprétées également dans un sens fort éloigné de celui que Vian lui avait donné: elles ont beau rester plus ou moins fidèles au texte original, le public des années 1970 comme celui de nos jours fait une lecture féministe de la chanson que Vian n'avait pas songé à lui donner ce sens. Il l'avait composée dans un but comique qui est évident, et en même temps grave, voire tragique: il y dépeint sa conviction –toute sartrienne– de l'impossibilité de l'amour et de l'incommunication et la solitude à l'intérieur du couple et en général entre les êtres humains.

La mise en question de la capacité du langage comme moyen de communication est une réflexion commune aux différents mouvements d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle. Du Futurisme à l'Existentialisme on juge le langage comme un outil sclérosé et creux. Vian, comme ses amis Prévert et Queneau, partageait cette pensée et cherchait de nouvelles voies d'expression, comme l'avaient fait avant lui Lewis Carroll, que Vian considérait un maître<sup>9</sup>, et Alfred Jarry, et comme l'avait théorisé Alfred Korzybski en *Science and Sanity*. Vian a écrit:

(...) pour moi la logique n'est pas la logique aristotélicienne. Je ne me contente pas de la logique du blanc et du noir ou de la logique à deux valeurs (...) Ce n'est pas oui, non ou peut-être (...), ces trois valeurs-là sont bien insuffisantes (cité par CLOUZET 1974: 48 et par PESTUREAU 1978: 159).

Derrière les feux d'artifice d'une multiplicité d'anecdotes apparemment sans connexion entre elles, de la dispersion, des péripéties invraisemblables, des gags comiques, des jeux de mots, ou parfois même de l'absurdité des différentes situations que Vian présente dans ses poèmes et ses chansons (et dans ses romans), se cache une unité profonde et très bien méditée que seule une étude d'ensemble de sa création littéraire nous permet de découvrir. Son oeuvre en général et ses poèmes et chansons en particulier, nous apparaissent comme un collage gigantesque au moyen duquel Vian se propose de représenter sa vision de la vie et de la société sous tous ses aspects, comme les peintres cubistes se proposaient de peindre les objets sous tous ses angles. Du quotidien à l'imaginaire, de la chair à l'esprit, du comique au dramatique, du pacifisme à la violence, des instincts primaires au mysticisme... Vian invite ses lecteurs à réfléchir sur la relativité des concepts et des principes que la logique axiomatique héritée d'Aristote présente comme des paires antagonistes. Des antagonistes qui ne sont pour l'écrivain que des éléments qui se fondent et se confondent au sein d'une unité beaucoup plus complexe, beaucoup plus riche et nuancée, qui est par ailleurs dynamique et différente pour chaque individu. Il s'est servi de la technique du collage, en vogue à son époque et que lui-même avait pratiquée, pour représenter ces rapports indissociables et pour inviter le lecteur à dépasser les deux dimensions du visible et pénétrer dans la troisième dimension. Dans ses compositions Vian relie une multiplicité de situations, de «morceaux de

---

9 Vian admirait particulièrement ses romans *Les Aventures d'Alice aux pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*, où il montrait la difficulté, voire l'impossibilité, de la communication à cause des limitations de la logique trop rigide du langage hérité d'Aristote.

vie», d'univers divers, non en fonction des lois du langage ou de la logique étroite, mais par la juxtaposition d'éléments apparemment séparés et de nature différente dont le résultat final forme un tout, une unité où s'abolissent les contraires. Une unité qui, par ailleurs, est en perpétuel mouvement car, comme nous l'avons vu, elle s'actualise constamment sous le regard de chaque individu et de chaque époque. Par conséquent il s'agit d'une unité individuelle et individualisante dont la prise de conscience est condition *sine quoui non* pour que le «moi» puisse trouver son équilibre intérieur et son identité.

### Références Bibliographiques

- BENS, Jacques. 1963. Postface à *L'Écume des jours*. Paris, UGE, col. 10/18.
- CLOUZET, Jean. 1974. *Boris Vian*. Paris, Seguers, col. Poètes d'aujourd'hui.
- DUCHATEAU, Jacques. 1982. *Boris Vian ou les facéties du destin*. Paris, La Table Ronde.
- HAINAULT, Doris-Louise. 1976. "Boris Vian peintre verbal de *L'Écume des jours*". *Obliques*, n° 8/9.
- LAPPRAND, Marc. 1993. *Boris Vian, la vie contre*. Presses de l'Université d'Ottawa.
- Le magazine littéraire*, n°320, avril 1994.
- LORiot, Marie-Christine. 1966. "Le langage de Boris Vian", *La Nouvelle critique*, n° 175, avril 1966.
- MUSSET, Alfred de. 1960. *Le poète déchu*, in *Œuvres complètes en prose*. Paris, Gallimard, col. Pléiade.
- OBLIQUES*, 1976. N° 8-9, numéro spécial Boris Vian.
- PESTUREAU, Gilbert. 1978. *Les Amerlauds et les Godons*. Paris, UGE.
- TALENS, Manuel. 2003. «Eterno Boris Vian», *La Fogata digital* 14-3-2003.
- VIAN, Boris. 1972. *Cantilènes en gelée*, Paris. Christian Bourgeois. (Le volume contient aussi: *Barnum's Digest* et *Vingt poèmes inédits*).
- 1984. *Cent sonnets*. Paris, Christian Bourgeois, col. Le livre de poche.
- 1996. *Je voudrais pas crever*. Paris, Fayard/Pauvert.
- 1963. *L'Écume des jours*. Paris, UGE, col. 10/18.
- 1966. *Textes et chansons*. Paris, Julliard.