

L'expression de la douleur dans les romans de Boris Vian

Cristina Solé Castells

Universitat de Lleida

Lorsque, à la fin de la deuxième guerre mondiale, Boris Vian entreprend l'écriture de ses premiers romans, il possède déjà une expérience remarquable de la création littéraire: il était auteur de plusieurs poèmes, quelques chansons, des contes, des nouvelles... Nous partageons l'opinion de Marc Lapprand¹, lorsqu'il affirme que l'étape où Vian s'initie dans le roman marque l'achèvement d'une première période de formation et l'affirmation définitive d'un écrivain déjà fort exercé et sûr de sa technique.

Boris Vian appartient à la génération des jeunes qui, sans participer directement à la guerre, en ont subi les conséquences, et se sentent déçus, trompés, orphelins, jetés dans un univers renfermé sur lui-même, barré de tous côtés, vide de sens, dont on ne réussit pas à trouver une issue. Ce sentiment de désarroi et d'impuissance se reproduit dans une partie importante de sa création littéraire, comme dans celle de plusieurs de ses contemporains.

Mais dans ses romans –et notamment à partir de *L'écume des jours*²-, Boris Vian ne dépeint pas le monde du réel qui l'entoure. Son univers romanesque est une fabulation poétique de la réalité: il crée des univers parallèles imaginaires, d'une grande originalité, mais toujours cohérents. Ce sont des mondes étranges, certes, mais qui ne nous sont nullement étrangers. Le lecteur y reconnaît pas mal d'aspects qui les apparentent au monde du réel, bien que le rapport entre les deux reste toujours ambigu.

¹ LAPPRAND Marc, *Boris Vian, la vie contre*. Ed. Nizet, Paris 1.993, pp. 55-62.

² Les biographes de Boris Vian considèrent *L'écume des jours* comme son troisième roman, après *Trouble dans les andains* (1943) et *Vercoquin et le plancton* (1943-44). Mais l'auteur considérait *Trouble...* un conte, et affirmait que *L'écume des jours* était son premier roman: "J'ai débuté par un livre très bien. Un livre auquel je tiens beaucoup, très chaste, bourré de sentiment jusqu'à la gueule: *L'écume des jours*.", déclarait-il à Gilbert Ganne. Cf. *Interviews in public*, Ed. André Bonne, 1952, p. 122.



À l'intérieur de ces univers imaginaires, la douleur n'est presque jamais exprimée de manière directe: on y trouve rarement des cris, des plaintes et en général des expressions manifestant la douleur physique ou morale. Et, lorsqu'on les retrouve, leur présence est nettement circonstancielle. Ce type d'expressions ne fait référence qu'à un accident précis ou à une situation ponctuelle qui, en eux-mêmes, n'ont guère de poids dans l'ensemble du roman.

La vraie douleur, la plus profonde et cuisante, est celle qui ne s'exprime pas au moyen des mots. Comme l'affirmait Marie-Christine Lorient, en référence à l'ensemble de l'univers romanesque de Vian, pour lui "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"³. En effet, il réussit à créer un univers avec des mots. Des mots qui vivent de leur propre vie, auxquels tout revient, en quoi tout se dissout. Jacques Bens parle à cet égard du "langage-univers"⁴ de Vian. Ce sont "des mots mis en images, des images peintes avec des lettres"⁵, qui éveillent chez nous, lecteurs-spectateurs, des sentiments, des sensations.

C'est ce qu'il réussit à obtenir aussi en ce qui concerne la douleur. Il ne se soucie pas de la décrire, mais de la faire ressentir au lecteur, à chacun d'une manière particulière, selon son expérience et sa sensibilité. Elle est sous-jacente dans plusieurs situations que Vian dépeint avec désinvolture, en se servant juste des mots nécessaires pour montrer la scène avec simplicité et froideur, apparemment sans un brin de subjectivité, avec un éloignement et un apparent naturel qui choquent le lecteur et qui risquent même parfois de se confondre avec de l'insensibilité. C'est le cas de la scène familiale qui suit, tirée de *Vercoquin et le plancton*:

Il y avait là les fruits de la branche de Miqueut, (...) Peu à peu, les *parents* se gonflaient et les jeunes, tassés, rabattus, brimés, coincés, refoulés au néant se voyaient perdus dans les angles les plus reculés.⁶

Mais au-delà de la critique sociale contre le monde appelé des *parents* ou des adultes, qui est d'ailleurs commune à plusieurs écrivains de l'époque, ces quelques mots traduisent une réalité dramatique et une atmosphère angoissante et déchirante qui domine tout le roman.

Dans *L'arrache-coeur* nous assistons à la peinture d'un monde où l'on crucifie des animaux et où l'on vend les vieux à l'encan.

Dans *L'écume des jours*, lorsque Vian décrit le quartier médical, auquel se rend Chloé gravement malade, le tableau qu'il *peint* provoque chez

³ LORIENT Marie-Christine, "Le langage de Boris Vian". Dans *La Nouvelle Critique*, n° 175, avril 1966, p. 39.

⁴ Postface à *L'écume des jours*, ed. cit.

⁵ HAINAULT Doris-Louise, "Boris Vian peintre verbal de *L'écume des jours*". Dans *Obliques* n° 8/9, 1976, p. 131.

⁶ VIAN Boris, *Vercoquin et le plancton*. Ed. Gallimard, col. Folio, Paris 1993, p. 163.

le lecteur la perception d'un haut degré de douleur et de souffrance. Pourtant l'auteur ne formule pas une seule expression indiquant la plainte ou la douleur de manière directe:

La structure du trottoir changeait. C'était, maintenant un canal large et plat, recouvert de grilles de béton à barreaux étroits et serrés. Sous les barreaux coulait de l'alcool mélangé d'éther qui charriait des tampons de coton souillé d'humeurs et de sanies, de sang quelquefois. De longs filaments de sang à demi coagulé teignaient çà et là le flux volatil et des lambeaux de chair, à demi décomposée, passaient lentement, tournant sur eux-mêmes, comme des icebergs trop fondus. On ne sentait rien que l'odeur d'éther. (...) Un oeil roula sur lui-même, les regarda quelques instants, et disparut sous une large nappe de coton rougeâtre et molle.⁷

La nature choquante, voire insolite, du décor qui nous est peint produit chez le lecteur un effet de surprise qui contribue à retenir son attention et en même temps accentue sa perception de l'atmosphère accablante dans laquelle baigne le roman.

De même que dans le monde réel, la douleur est omniprésente le long de l'univers romanesque de Vian: douleur physique, mais surtout douleur morale. Celle-ci est toujours la plus aigüe, la plus difficile à supporter. Parfois les deux types de douleur se superposent et multiplient leurs effets. Mais les personnages en parlent rarement de manière ouverte. On ne s'en plaint même pas. On pourrait définir les espaces romanesques de Vian comme l'univers de la douleur interdite, Les personnages assument la douleur et la subissent comme un élément consubstantiel du fait même d'exister, mais sa présence est toujours passée sous silence, comme s'il s'agissait d'un tabou.

La douleur atteint tous les plans de la vie des personnages: on la retrouve dans l'intimité du moi, dans les rapports entre les êtres. Ainsi dans *L'automne à Pékin* c'est la douleur provoquée par un échec professionnel qui rend méchant le docteur Mangemanche, autrefois un médecin brillant et réputé: "C'est exprès, répondit Mangemanche. C'est pour me venger. C'est depuis que Chloé est morte."⁸

Chez Vian nous assistons à l'association de la douleur au travail: avoir à gagner sa vie par le travail est toujours une source de souffrance. Les romans nous montrent comment le travail use les gens, accapare leur temps et leur énergie, gâte leur santé, les fait vieillir et, somme toute, les rapproche de la douleur et de la mort.

Aussi une sensation douloureuse se dégage-t-elle dans les détails les plus insignifiants du quotidien. Telle la description de la rue où se promènent Colin et Chloé dans *L'écume des jours*. Vian utilise à dessein un ton neutre,

⁷ VIAN Boris, *L'écume des jours*. U.G.E., col. 10/18, Paris 1978, pp. 103-104.

⁸ VIAN Boris, *L'automne à Pékin*. U.G.E., col. 10/18, Paris 1965, p. 94.

dépourvu de tout sentiment et de toute émotion, qui tranche sur le dramatisme de la scène:

Dans une autre vitrine, un gros homme avec un tablier de boucher, égorgeait de petits enfants. C'était une vitrine de propagande pour l'Assistance Publique.⁹

La présence de la douleur et son influence atteignent même les objets. L'univers romanesque de Boris Vian est un monde mobile, en transformation permanente. Dans son sein les objets changent au même rythme que les êtres, et semblent traduire ou rendre visible la souffrance et la douleur qui, sans être formulées, n'en tenaient pas moins les cœurs.

Dans *L'écume des jours*, au fur et à mesure que la maladie de Chloé s'aggrave, et que la douleur morale des deux époux augmente, leur appartement se modifie: il devient de plus en plus sombre, les fenêtres se rapetissent, les lampes se résistent à éclairer, le mobilier se dégrade, les murs se rétrécissent, le plafond baisse, jusqu'à la disparition finale de cet espace après la mort de la jeune Chloé.

La plupart des romans vianesques suivent un schéma évolutif commun en ce qui concerne la présence et la progression de la douleur: ils s'ouvrent habituellement dans une ambiance de bonheur et de joie relatifs, pour se plonger au fur et à mesure qu'avance la narration dans une situation de souffrance et de douleur de plus en plus aiguës et écrasantes. Cette progression est accompagnée souvent du passage d'un état d'aisance économique à la pauvreté. En même temps on assiste à un phénomène d'usure et de rétrécissement progressifs de l'espace où habitent les protagonistes qui souffrent.

Ce long processus de souffrance et de dégradation à facettes multiples et simultanées est toujours annoncé par l'atténuation prémonitoire de la lumière. Ensuite l'accroissement de la douleur comporte le passage progressif de la lumière à l'obscurité. Une obscurité qui est toujours signe de mort et de néant chez Vian.

L'origine de la souffrance et de la douleur provient parfois des autres, comme dans *J'irai cracher sur vos tombes*, mais souvent elles arrivent comme par hasard. Un *hasard* qui semble s'acharner sur les êtres qui osent rêver de bonheur. C'est comme s'il existait dans l'univers romanesque de Vian une Fatalité invisible qui dirige le destin des êtres vivants, et contre laquelle on ne peut pas lutter. Les hommes ne sont alors que des victimes sans défense. Et toutes leurs tentatives de lutte ou de révolte ne servent qu'à les enfoncer davantage dans le malheur et la douleur. C'est le cas de *L'écume des jours*. À cet égard l'univers de Vian nous rappelle celui des tragédies raciniennes. Seulement, dans l'univers vianesque les personnages n'ont pas le courage de supporter le malheur et la douleur pendant trop longtemps.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

À la fin, c'est toujours la douleur devenue excessive et insupportable qui déclenche d'abord la dissolution de la personnalité des personnages et ensuite la tragédie. Une tragédie qui comporte l'échec définitif dans l'aspiration au bonheur et souvent aussi la perte de la propre vie ou le crime.

L'herbe rouge se clôt par la mort de Wolf, dans une colère désespérée, après avoir tué sauvagement un fonctionnaire. À la fin de *L'arrache-coeur*, Angel fabrique un bateau et part seul en mer sans prendre presque de provisions.

L'écume des jours est un exemple particulièrement touchant à cet égard: à la fin du roman on assiste au déchaînement de la souffrance et de la douleur et à la mort de la plupart des personnages: Chloé malade a besoin pour vivre de respirer le parfum des fleurs qui flétrissent aussitôt: leur mort lui donne la vie. Son mari à son tour perd sa santé à force de travailler pour pouvoir payer les fleurs qui feront vivre Chloé. Finalement elle meurt à cause du nénuphar qui pousse dans ses poumons: la vie de la plante comporte donc la mort de la jeune fille. Colin, son mari, meurt épuisé par la douleur que lui cause la perte de Chloé, sa vie étant désormais vide de sens. Même la petite souris se suicide après la mort de ses propriétaires. Mais elle choisit de mourir en priant à un chat de bien vouloir la manger. (donc sa mort donne la vie). À son tour Alice, ivre de douleur, se propose de sauver son fiancé, Chick, de son addiction obsessionnelle à collectionner du Partre en tuant Jean-Sol Partre et tous les libraires qui vendaient ses livres. Mais après avoir mené à terme son projet elle meurt, elle aussi. À son tour, Chick est tué par la police lorsqu'il essaie d'empêcher à un des agents de détruire un livre de Partre.

Une situation de symétrie entre la vie et la mort se produit, comme s'il s'agissait de deux images d'une unique réalité.

Cette vision de la vie, Boris Vian l'avait exprimée de façon directe dans quelques-uns de ses poèmes:

La vie, c'est comme une dent
D'abord on y a pas pensé
On s'est contenté de mâcher
Et puis ça se gâte soudain
Ça vous fait mal, et on y tient
Et on la soigne et les soucis
Et pour qu'on soit vraiment guéri
Il faut vous l'arracher, la vie.¹⁰

La vie c'est donc pour lui un piège douloureux qui emprisonne les hommes, qui les dévore lentement. La vie ne mène donc qu'à la douleur, à la souffrance et à la dissolution progressive de l'individualité. La vie et la mort ne sont que les deux côtés d'une même monnaie: le vide.

¹⁰ VIAN Boris, "La vie c'est comme une dent". Dans *VIAN Boris, Romans, Nouvelles, Poèmes et Théâtre*. Ed. J.-J. Pauvert, Paris, 1978.