

**Jacques BENS, « Un Langage-univers »,
in *L'Écume des jours*, Paris, 10/18, 1963.**

Une postface, si l'on y réfléchit un peu, est une entreprise fort contestable. En effet, on n'a guère envie de la lire que si l'on a aimé le livre qu'elle accompagne. Et, si l'on a aimé ce livre, on n'a plus grand-chose à apprendre, puisque l'essentiel est d'aimer.

Au reste, il ne s'agit pas ici d'apprendre à personne quoi que ce soit. Les tentatives d'explication sont vouées d'avance à l'échec — si ce n'est à la malédiction. Tout au plus a-t-on le droit et les moyens de formuler quelques remarques, les plus évidentes qu'il se pourra. L'au-delà des évidences est une affaire personnelle, un compte sans paroles à régler entre le lecteur et l'auteur. Car la poésie ouvre sur un domaine réservé qu'aucune analyse ne résoudra jamais. On le savait déjà, et c'est la première des évidences promises.

Tout écrivain refait le monde, soit parce qu'il est impuissant à restituer parfaitement une réalité dont la structure complexe échappe à la parole, soit parce qu'il a envie de libérer ses démons familiers. On observe, de la fidélité au réel à la fiction totale, toutes les nuances, au point que l'on pourrait classer et définir les écrivains d'après leur monde imaginaire. Cependant, à travers des différences souvent considérables (de la tranche de vie au conte de fées), les écrivains ont toujours évolué à l'intérieur d'un même ensemble logique, ensemble régi, à peu de choses près, par les lois aristotéliennes, et dans lequel le système des causes et des effets ne souffre aucune contestation. L'introduction de la féerie dans cet ensemble ne suffit pas à le mettre en cause : elle détermine seulement une sorte de translation superficielle, elle établit un nouveau système de rapports dont certains éléments diffèrent du nôtre, mais qui, dans son essence même, reste analogue à celui que nous utilisons tous les jours. Ainsi, les tapis volent, des bottes franchissent sept lieues à la fois, des humains

se transforment en animaux, ou dorment pendant cent ans, voilà pour le surnaturel. Mais ce surnaturel est inséré dans une trame parfaitement quotidienne, où les bateaux ont des voiles et non des pattes, où les anguilles se pêchent dans l'océan et non dans les robinets, où les hommes gagnent leur vie en semant du blé et non des canons de fusils. Autrement dit, l'existence d'une baguette magique une fois admise, rien d'inattendu ne peut plus arriver, aucun conte de fées ne peut réellement nous déconcerter.

À lire *L'Écume des jours*, on a sans doute constaté qu'il n'en va pas tout à fait de même avec le monde décrit par les œuvres de Boris Vian. Ce monde est d'une cohérence extrême (sans quoi il serait inhabitable, même pour des personnages de roman), mais ses lois, fondamentalement différentes des nôtres, ne nous sont pas toutes connues. D'où vint cet étonnement, cette inquiétude, cette angoisse que nous ressentons peu à peu. Nous comprenons, d'une manière de plus en plus précise, que tout peut arriver dans ce monde, et singulièrement ce que nous n'avons pas prévu. Notons, cependant, que les personnages de Boris Vian ne manifestent pas notre incompréhension : cet univers est le leur. Ils s'y comportent comme nous dans le nôtre ; leur conduite nous est familière, et c'est ce qui nous les rend proches, sympathiques, fraternels.

On aura reconnu que ce monde de Boris Vian est entièrement fondé sur le langage, c'est-à-dire : nait de lui, et trouve en lui chacune de ses justifications. Ainsi, le Verbe est bien devenu Dieu.

On admirera, ici, qu'une œuvre où lieux communs et proverbes tiennent autant de place soit couronnée par la phrase-clé de la sagesse et de l'inquiétude des nations. On remarquera également ce qui sépare Boris Vian des autres écrivains : alors qu'ils construisaient un univers, il se borne à le découvrir. En effet, à l'imitation du monde mathématique (si l'on croit ce qu'en dit Raymond Queneau dans *Odile*), l'univers du langage ne s'élabore pas, mais s'explore : l'œuvre ne peut pas lui donner naissance, puisqu'il précède toute œuvre, puisque sans lui aucune œuvre ne pourrait voir le jour.

Boris Vian part à la découverte du langage à l'aide de trois méthodes différentes. La première consiste à refuser toute figure de style et à prendre le langage au pied de la lettre. Ainsi, on *exécutera* une ordonnance au moyen d'une petite guillotine de bureau, un homme *planté là* prendra racine pour peu que le terrain s'y prête, un escalier *se dérobera* effectivement sous les pas. Ainsi (mais à l'inverse), on s'excuse de n'avoir pas aiguisé comme il le faudrait une *pointe d'ail*, on s'indigne à l'idée qu'un

garçon utilisera un *pourboire* pour manger.

Une deuxième démarche conduit à des « demi-créations » de mots. Il s'agit, soit de mots existant déjà et utilisés dans un sens détourné (c'est le cas des oiseaux appelés 65 *alérions*), soit de mots subissant des déformations légères, comme *Chevêche*, *Chuiche*, *Bedon*, *antiquitaire*, *sacristoche*.

En troisième lieu, enfin, Boris Vian se livre à des créations totales. On peut encore, ici, faire la différence entre des mots nouveaux désignant des objets existants (le *députodrome*), et des mots nouveaux désignant des choses nouvelles (le *pianocktail*).

70 On pourrait presque définir une quatrième méthode, celle du « jeu de mots », si la plupart des plaisanteries langagières de Vian ne pouvaient s'intégrer à l'un ou à l'autre des trois points précédents, si elles ne constituaient pas des sortes de bis des trois précédentes démarches. C'est ainsi que : *Poussez le feu et, sur l'espace ainsi gagné*, ou : *Se retirer dans un coing* se rattachent à la première méthode ; *Un portecuir en* 75 *feuilles de Russie* à la seconde. Mais où classerons-nous cette phrase énigmatique : *Je passe le plus clair de mon temps à l'obscurcir parce que la lumière me gêne* ? C'est ici que le mystère commence.

On aurait tort, en effet, de ne voir là qu'un simple exercice verbal. D'ailleurs, je suppose qu'on s'est bien gardé de le faire. Il a suffi de vingt pages, sans doute, pour 80 qu'une sorte d'angoisse ait commencé à naître, pour que l'on ait senti, de plus en plus précisément, que le jeu n'est pas drôle, que la tragédie remplace peu à peu la comédie, qu'aux pièges du Verbe fait Dieu l'homme risque de se laisser prendre.

On peut alors parler de mystère, et proposer d'abord deux définitions simples, afin d'éviter toute ambigüité.

85 Nous appellerons mystère un évènement que nous ne comprenons pas et dont personne ne possède la clé ; nous appellerons mystification un évènement que nous ne comprenons pas davantage, mais dont quelqu'un possède la clé. Ainsi, si Dieu n'existe pas, la création est un mystère ; s'il existe, c'est une mystification.

On constate très vite (ou plutôt : on sait déjà) que le mystère n'est pas toujours 90 surnaturel, bien au contraire : tous les phénomènes naturels restent des mystères tant qu'on n'en a pas démonté le mécanisme.

Dans le cas des poètes, une situation analogue peut se produire. Il n'est pas exclu qu'un poète soit « dépassé » par la mécanique qu'il met en œuvre ; que, par exemple, de la suite des évènements qu'il déclenche (et qui découleront, fatalement, les uns 95 des autres), naissent des significations qu'il n'avait pas prévues, et qui lui restent obscures autant qu'à nous. On ne saurait alors parler de mystification. Or, c'est précisément une démarche parfaitement logique qui détermine le déroulement dramatique de *L'Écume des jours*. La mécanique est aussi rigoureuse, aussi implacable que celle d'une tragédie antique. Du jour où Colin rencontre Chloé, leur destin se met en 100 route et ne saurait plus être modifié.

On aurait tort de ne voir là qu'un simple exercice verbal, car dénoncer l'absurdité (selon une conception réaliste) du langage, le « mettre en question » comme on aime à le dire aujourd'hui, c'est mettre en question le monde — ou, plutôt, la société qui est le monde tel que les hommes le conçoivent. En effet, ce monde et cette société 105 s'appuient largement sur les vertus (et les vices) du langage. Les rapports que les hommes ont établis entre eux sont régis par des conventions purement langagières. Que l'on affirme assez haut par exemple, que *l'argent ne fait pas le bonheur*, et cette proposition, parfaitement stupide dans l'absolu (si l'on n'a pas défini, au préalable, *argent* et *bonheur*) deviendra vraie. Il suffit, enfin, de réfléchir un moment sur 110 l'origine des religions pour découvrir quelle somme de conséquences morales, sociales, économiques et autres peuvent naître d'un phénomène uniquement verbal. (C'est peut-être le sens véritable de : *Et le Verbe était Dieu*. L'auteur des Livres Saints a placé la clé de son temple à la voute, comme il se doit.)

Proverbes, idiotismes, lieux communs formant l'armature du langage, les mettre à 115 l'épreuve de la réalité constitue un commencement de réfutation. C'est une autre façon, plus subtile et, par là même, plus convaincante, de dénoncer les abus d'une société mal faite. Jouer avec les mots peut participer de la même entreprise générale.

C'est, tout au moins, ce qu'ont imaginé et pensé démontrer quelques admirateurs de Boris Vian. Il s'agissait de savoir, en d'autres termes, jusqu'à quel point Boris Vian 120 peut être considéré comme un écrivain « réformateur ».

Le langage ainsi poussé à bout peut déterminer bien des obscurités que l'on prendra, selon son tempérament, pour des symboles, pour des foutaises, ou pour argent comptant. Les symboles, beaucoup de lecteurs en ont trouvé des foules dans l'œuvre de Boris Vian. Et il faut reconnaître que la tentation en est grande, ne serait-ce que 125 pour démontrer que cette œuvre signifie quelque chose, aux dédaigneux hausseurs d'épaules qui prétendent qu'elle ne signifie rien. Citons, pour prendre un exemple simple, *Les Bâtisseurs d'Empire*. Au cours de cette pièce, une famille fuit, d'étage en étage, à l'intérieur d'une maison. Que fuit-elle ? Nous n'en savons rien, sinon que ce « quelque chose » est matérialisé par un bruit qui remplit la famille de terreur. À 130 chaque étage, elle perd un ou plusieurs de ses membres et trouve un logement de plus en plus réduit, sombre et misérable. Le père parvient au dernier étage et, n'ayant plus aucun recours contre le bruit qui le poursuit toujours, se jette par la fenêtre. De cette trame dramatique, on a dit tout à tour qu'elle symbolisait : l'égoïsme et l'aveuglement bourgeois traqués par l'Histoire (ou le Progrès, ou la Révolution) ; 135 l'angoisse grandissante du cardiaque suffoqué par des crises de plus en plus fréquentes et précises ; la défaite de l'Homme étranglé par la Robotisation, *etc.*, toutes interprétations intéressantes, respectables et nullement limitatives.

D'autres admirateurs plus puristes et plus intransigeants de cette œuvre, agacés par l'aspect primaire de certaines interprétations (car la poésie disparaît souvent der-

rière tel commentaire utilitaire), ont déclaré que Boris Vian n'était pas homme à se laisser tenter par une activité aussi élémentaire que le maniement des symboles, qu'il est excessif de lui prêter des intentions moralisantes cachées sous des images d'Épinal, qu'enfin il n'a pas voulu dire autre chose que ce qu'il a dit. Cette réaction est aussi intéressante que les précédentes, et sans doute plus saine, puisqu'elle respecte davantage l'écrivain, puisqu'elle ne tente pas de pénétrer tel secret qu'il n'aura pas consenti à nous livrer clairement. Je crains, cependant, que ce raisonnement-ci ne soit aussi simpliste que ce raisonnement-là.

En effet, les uns, ne comprenant pas, cherchent un moyen de comprendre et croient l'avoir trouvé ; les autres, ne comprenant pas davantage, en concluent qu'il n'y a rien à comprendre. Les uns penchent pour la mystification, les autres pour le mystère.

Pour ma part, j'ai le sentiment que Boris Vian détestait trop que les mots fussent limités à leur sens immédiat (il en a donné cent exemples) pour n'avoir pas voulu dire un peu plus qu'il n'en disait, pour n'avoir pas caché quelque chose derrière (ou à travers) un langage littéralement limpide. Le fait que l'on ne saura jamais *quoi* ne peut suffire à en nier l'existence ; ne peut, du même coup, décider pour le mystère ou la mystification, puisque l'on ne saura jamais non plus jusqu'à quel point le poète fut lucide ou possédé.

Si l'on se réfère à *L'Écume des jours*, on verra en effet, que tous les éléments de ce roman présentent cette ambigüité.

Le nénufar qui ronge les poumons de Chloé peut symboliser deux ou trois maladies que nous connaissons bien, et singulièrement la tuberculose. Mais il s'inscrit, également, dans l'expression logique d'un monde où des fleurs poussent sur les trottoirs.

L'amenuisement de la maison de Colin peut symboliser le rétrécissement d'un univers mental obsédé par la maladie d'un être aimé. (Quand « on voit la vie en noir », elle s'assombrit réellement.) Mais il ne surprend pas dans un univers où les escaliers se dérobaient, où les cravates refusent de se laisser nouer, où les vitres brisées se cicatrisent toutes seules.

Colin faisant pousser, avec la chaleur de son ventre, des canons de fusils semés sur une terre stérile peut symboliser l'absurdité des hommes qui dépensent l'essentiel de leur énergie à se détruire mutuellement. (Et que penser de la rose épanouie au sommet des fusils défectueux ?) Mais il participe aussi d'une réalité prosaïque où des enfants sont égorgés par un vrai boucher dans une vitrine de propagande pour l'Assistance Publique.

Le Chuiche et le Bedon qui dansent sur la tombe de Chloé, parce que Colin n'a plus assez d'argent pour payer un riche enterrement, *peuvent* symboliser l'âpreté de telle religion avare et dure aux pauvres gens. Mais elle s'harmonise avec cette société

singulière dont le folklore ne parvient jamais à nous devenir familier.

C'est parce que chaque événement possède à la fois une valeur symbolique (référence à un monde préexistant) et une valeur dramatique (élément nécessaire à la logique interne du roman), c'est parce qu'il présente cette ambivalence qu'il nous inquiète, car l'esprit humain a naturellement besoin de certitudes. Mais aucune réponse ne pourra venir satisfaire notre curiosité. Mieux vaut, sans doute, ne plus nous poser de questions. Mieux vaut parier pour le mystère, puisque c'est parier pour la poésie.

Lorsqu'on referme *L'Écume des jours*, ce qui frappe les premiers souvenirs est l'étonnante pureté des héros. Ces personnages, qui sont de jeunes adultes, ont une âme d'adolescents. Cette pureté se retrouve dans un seul personnage, d'ailleurs épique, de *L'Arrache-Coeur* (et c'est Angel), mais dans trois héros de *L'Automne à Pékin* (Angel encore — mais est-ce vraiment le même ? — l'archéologue et l'abbé).

Une âme d'adolescents, cela signifie que les événements les touchent profondément, que leurs sentiments — émerveillement, douleur, amour — atteignent le degré le plus haut. Cela signifie aussi qu'ils ne connaissent pas encore les vices de l'âge mûr, qui sont les vices de la civilisation. Ils se conduisent de la manière la plus naturelle qui soit, et la nature étant naturellement bonne, leur conduite est saine, noble, généreuse. On est gêné par les relents de moralisme romantique qui apparaissent dans une analyse aussi schématique. N'oublions pas, cependant, que notre gêne naît à travers le langage et du langage même. Dans le mouvement du roman, la conduite des héros de *L'Écume des jours* ne présente jamais ce caractère excessif, et c'est pour une raison bien simple : ils vivent leur morale, mais n'en parlent jamais.

J'ai dit « une âme d'adolescents » et ce n'est pas par hasard. Car les six héros de *L'Écume des jours* (trois hommes et trois femmes, c'est-à-dire six couples) sont identiques et rigoureusement interchangeables. Ils pensent de la même façon, aiment les mêmes choses, rient pour les mêmes raisons, souffrent par sympathie. Il s'agit, au fond, du même personnage placé trois fois dans une enveloppe masculine, trois fois dans une enveloppe féminine, et dans six différentes situations. À la fin du chapitre XLI, Chloé, déjà malade, dit à Alise, venue lui rendre visite : « Si je n'étais pas mariée avec Colin, je voudrais que tu sois sa femme. » On se du, en souriant un peu, que la substitution ne serait pas difficile et ne changerait absolument rien, d'autant moins qu'elles sont toutes deux destinées à mourir bientôt.

Cette identité profonde contribue à l'unité du roman, permet d'en resserrer au maximum la trame dramatique, accentue la ressemblance avec une tragédie. Le destin, au lieu d'être distrait par six personnages différents, peut concentrer toute son attention et faire, d'une seule flèche, quatre victimes (cinq, en comptant la souris).

Cette pureté qui unit les six héros de *L'Écume des jours* n'est pas assez éloignée de

l'innocence pour les empêcher de subir les coups de la fatalité. Ils souffrent, pour eux-mêmes ou par amour des autres, mais ne tentent guère de réagir. Dans *L'Automne à Pékin*, au contraire, si Angel subit, lui aussi, le destin, l'archéologue et l'abbé lui résistent, se moquent de lui, le prennent à la légère et en sont, finalement, victorieux. On constatera que ce sont des gens âgés, qui ont probablement ce que l'on appelle « de l'expérience », voire « une certaine philosophie ». Cette sagesse simple, pleine de bon sens et d'humour (car l'abbé est un abbé fort singulier) reste maîtresse du terrain, contre les hommes et contre les éléments.

On pourrait faire encore de nombreuses remarques, toutes plus évidentes que celles qui précèdent — ou moins, suivant la subtilité que l'on déploierait. Quelques-unes concerneraient l'amour, et pas seulement celui que l'on fait *de toutes les façons, avec de jolies filles*, comme le précise l'avant-propos de *L'Écume des jours*, mais aussi l'amitié, l'affection, la tendresse, enfin tout ce qui fait dire à Raymond Queneau, dans la préface de *L'Arrache-Coeur*, que *L'Écume des jours* est « le plus poignant des romans d'amour contemporains ».

Certaines de ces remarques parleraient de la musique de jazz et de la place qu'elle a tenue dans la vie et les œuvres de Boris Vian.

D'autres encore diraient quelques mots de la Pataphysique. Cela serait peut-être peine perdue. Car ceux qui la connaissent savent du même coup quel amour et quel dévouement unissaient au Collège celui qui en était un des Transcendants Satrapes ; ils savent aussi que toute son œuvre est soumise, consciemment ou inconsciemment (ce qui est une même chose) aux lois pataphysiques. Et ceux qui ne la connaissent pas risqueraient de n'être guère plus avancés, car on n'appréhende pas la Pataphysique en quelques lignes et quelques secondes.

D'autres, enfin, s'efforceraient probablement de tirer la morale de l'histoire. « La morale », c'est une façon de parler, bien sûr. Car : *Il faut se garder d'en déduire des règles de conduite*, nous prévient l'avant-propos déjà cité. Mais l'on peut espérer qu'une note inédite de Boris Vian sur *L'Écume des jours* nous permettra de découvrir une clé. La voici :

Dans la préface, rappeler qu'il y a deux périodes, celle où l'on s'habille soigneusement, et alors la vie consiste à s'habiller presque tout le temps, c'est avant qu'on soit marié, et on guette, le samedi soir, la venue du bouton qu'on aura sur le nez le dimanche, et ensuite on est plus tranquille, c'est-à-dire qu'on commence à avoir des malheurs parce qu'on a cessé de ne penser qu'à soi.