

L'Écume des jours
de Boris Vian (1947)
à Michel Gondry (2013)

Dossier pédagogique
établi par
Charlotte Béra

Le Livre de Poche

L'Écume des jours

édition établie, présentée et annotée
par Gilbert Pestureau et Michel Rybalka.

[Le Livre de Poche n° 14087 (édition courante)
et coffret spécial film (accompagné d'un livret
illustré de 32 pages)]

Charlotte Béra enseigne le français à des classes de collège et de lycée depuis dix ans. Elle est actuellement en poste à la Cité scolaire Michelet à Vanves, dans la région parisienne. Elle a par ailleurs été membre du jury du Prix de l'Inaperçu en 2009 et a rédigé de nombreux dossiers pédagogiques pour le site enseignants du Livre de Poche.

© Librairie Générale Française, 2013,
pour la présente édition.
ISBN : 301-0-000-02946-5

Le présent dossier propose aux enseignants de Troisième des éléments qui leur permettront de construire une **séquence pédagogique** sur *L'Écume des jours*, roman de Boris Vian adapté au cinéma en 2013 par Michel Gondry. À l'instar du cinéaste, nous avons choisi d'axer essentiellement notre lecture sur la construction de l'histoire d'amour, centrale dans l'œuvre, de Colin et Chloé, depuis le merveilleux inhérent à la naissance du sentiment jusqu'au tragique final.

Outre le plaisir que des adolescents ne manqueront pas de prendre à la lecture facile de ce roman au langage et à l'univers aussi insolites que surprenants – roman dont les problématiques rejoignent d'ailleurs celles de nos jeunes lecteurs – avec toute la gravité que cela peut comporter parfois, le choix d'une telle séquence nous paraît tout à fait pertinent pour ces élèves dans la mesure où le professeur pourra mettre en perspective les différents aspects du programme de Troisième.

D'évidence, le roman se prête à « l'étude des formes du récit », son adaptation à celle de « la lecture de l'image » ; mais la découverte et l'approfondissement de l'œuvre s'accompagnent nécessairement aussi d'une réflexion sur le tragique, lié à la condition humaine dans la représentation qui est faite ici de l'amour, et d'un travail plus systématique, dans le cadre de lectures analytiques, sur

l'inventivité langagière de Boris Vian, proche à maints égards de l'entreprise surréaliste.

Pour articuler l'étude du roman à celle de son adaptation, nous proposons, le plus souvent possible, des éléments destinés à illustrer la comparaison entre le livre et le film, dont nous avons pu voir un montage avancé mais encore provisoire. Le dossier se clôt par un long entretien que nous a accordé Michel Gondry, dans lequel il explique le travail, particulièrement important pour lui, de l'adaptation du roman d'un auteur qu'il connaît intimement pour avoir fréquenté ses œuvres avec assiduité dans sa jeunesse et dont l'esprit a formé son imaginaire.

Introduction

Le destin de *L'Écume des jours* : Boris Vian et son double ?

1946 fut pour Boris Vian une année de création étonnamment prolifique, malgré son activité d'ingénieur à l'AFNOR puis à l'ATIP – ou peut-être grâce à elle¹. « Qu'on en juge, explique Jean Clouzet, au début de cette année 1946, il mit la dernière main à un nouveau roman, *L'Écume des jours* et composa une pièce de théâtre : *L'Équarrissage pour tous*. En juin, il commença une collaboration intermittente aux *Temps modernes*² (*Les Chroniques du menteur*) et régulière à *Jazz Hot* (la *Revue de presse*). En août, il “traduisit” *J'irai cracher sur vos tombes*. En septembre enfin, il accepta de tenir la rubrique de jazz du journal *Combat* et entreprit la rédaction de *L'Automne à Pékin*, son plus long roman, qu'il termina deux mois plus tard. En moins d'un an donc : trois romans, une pièce

1. À sa sortie de l'École Centrale, Boris Vian travaille successivement à l'Association française de normalisation (AFNOR) et à l'Office du papier (ATIP) entre 1942 et 1947. Il s'y ennuie profondément. Le travail absurde de Chick dans *L'Écume des jours* se fait l'écho caricatural de cette expérience. 2. Journal existentialiste.

de théâtre, des chroniques, des articles, l'exercice de sa profession d'ingénieur... sans compter ses heures de présence à Saint-Germain-des-Prés [en tant que trompettiste dans une formation de jazz]. On reste confondu par un tel rythme de production, par une telle diversité d'occupations¹. » Pourtant, cette veine créatrice est littéralement occultée par le scandale inhérent à la publication de *J'irai cracher sur vos tombes*² qui obère durablement la carrière littéraire du « Transcendant Satrape » et éclipse la parution de ses autres œuvres, notamment celle de *L'Écume des jours* l'année suivante.

Mais le scandale n'explique pas tout. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, à l'heure où la France, exsangue, s'engage dans une reconstruction physique et morale, intellectuelle et culturelle, ce livre a de quoi surprendre, de quoi dérouter le lecteur par son apparente frivolité et son amusante créativité verbale. Avec *L'Écume des jours*, Boris Vian écrit, en effet, un roman qui s'affirme résolument contre l'esprit de sérieux de son temps³. Dans

1. Jean Clouzet, *Boris Vian*, Seghers, 1966. 2. *J'irai cracher sur vos tombes* raconte, dans un style d'une violence et d'un érotisme crus, l'histoire d'un Noir albinos qui venge sa famille victime du racisme particulièrement prégnant chez les WASP de l'époque en s'introduisant, grâce à sa couleur « passe-partout » et son physique avantageux, dans leur société. Le sujet et la manière dont il est traité ont beaucoup choqué la France puritaine et morale de l'après-guerre. Pourtant, Boris Vian avait conçu ce roman comme une mystification littéraire : il s'agissait d'un pastiche de roman noir américain que l'auteur (dont on sait l'amour pour les pseudonymes) avait signé Vernon Sullivan, auteur noir dont le Baron Visi n'aurait que traduit l'œuvre... 3. Boris Vian avait en cela une attitude assez voisine de celle des zazous, qu'il fréquentait parce qu'ils étaient d'abord « très très swing et qu'ils aimaient le jazz » (Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*), sans pour autant en être

une langue fascinante d'incongruités merveilleuses et cruelles, un « langage-univers » (Jacques Bens), il met en scène une jeunesse dorée et insouciante à travers six personnages (trois couples) qui vivent d'amour et de jazz, de fêtes et de festins, d'argent facile et de collections amusantes, jusqu'à ce que la maladie de l'une d'entre eux et la manie d'un autre viennent dissiper l'amour fou et cet « âge d'or » de la jeunesse, en conduisant le sextuor à la mort ou à une tristesse indépassable, dans un univers qui s'est purement et simplement ratatiné. L'auteur prévient son lecteur dans l'Avant-propos de *L'Écume*, parodie de préface auctoriale, en prônant, peut-être ironique : « 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 Ellington¹ » (p. 19). De fait, le roman lui-même, que Raymond Queneau décrira dans son introduction de *L'Arrache-cœur* comme « le plus poignant des romans d'amour », fait apparemment fi des problématiques des intellectuels de l'époque en les abordant de manière ludique ou décalée. Au surréalisme moribond, qui avait nourri l'ambition de changer le monde et la vie par le jeu du langage, Boris Vian

un, puisqu'il ne s'affichait pas dans leur insolent « uniforme ». Voici, d'ailleurs, la description qu'il faisait de la mode zazou dans *Vercocquin et le Plancton* (achevé en 1945 et publié en 1946) : « Le mâle portait une tignasse frisée et un complet bleu ciel dont la veste lui tombait aux mollets [...] la femelle avait aussi une veste dont dépassait d'un millimètre au moins une ample jupe plissée en tarlatane de l'île Maurice. »

1. Dans un esprit facétieux relevant d'une légèreté comparable, Boris Vian prétend aussi avoir rédigé *L'Écume* du 8 au 10 mars 1946 entre Memphis, Davenport et La Nouvelle-Orléans, toutes trois « capitales du jazz », toutes situées aux États-Unis où il n'est jamais allé...

emprunte, de manière presque surannée, la fantaisie verbale qui parcourt tout le roman¹. À l'existentialisme germanopratin qui popularise un questionnement sur la responsabilité et la liberté humaines, il prête la figure parodique de Jean-Sol Partre, dont il fait une idole très « show-business » à la pensée bien accessoire. À l'engagement auprès des communistes, de mise chez nombre d'intellectuels, il répond en prêchant en faveur de l'hédonisme individuel. Enfin, quand, à cause du traumatisme d'une guerre vécue comme le signe d'un monde en faillite, d'une civilisation menacée dans ses fondements, les écrivains abordent la question de la condition humaine sous l'angle de l'absurdité et du sens à donner à l'Histoire, il revient à une question, certes universelle, l'amour, mais très (trop ?) intime pour ne pas être perçue comme incongrue au moment où la société française se panse et se repense. Il n'est donc pas si étonnant qu'à sa parution, ce roman, provocateur à sa manière, n'ait pas rencontré son public.

Il faut attendre la mort prématurée de Boris Vian en 1959 et, peut-être, le confort des années 1960, l'émergence d'une société de consommation capable de renouer avec un discours plus léger sur l'individu, le luxe et leur impermanence, pour que l'injustice soit réparée et *L'Écume des jours* redécouvert par un large public qui ne l'a plus jamais quitté depuis. Cela étant, l'atemporalité du

1. Boris Vian se fait héritier des surréalistes autant que d'Alfred Jarry dans la conception ludique (voire potachique) de la littérature et du langage qui transpire de son œuvre tout entière. Cette conception le conduira d'ailleurs à rejoindre l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), sous-commission du Collège de Pataphysique.

roman, sa modernité justifie à elles seules la pérennité d'un succès, même tardif.

Qu'aujourd'hui ce succès engage le livre vers une hybridation générique, vers une relecture cinématographique ne surprend guère. La chose est à la mode et le cinéma s'est doté des moyens qui permettent la création d'effets spéciaux propices à la traduction des images langagières souvent très visuelles de Boris Vian et du monde surréel (puisqu'il n'est pas tout à fait surréaliste) de *L'Écume des jours*. Or, dans le paysage du film français actuel, le choix de Michel Gondry, dont la personnalité et l'univers ne sont pas sans accointances avec ceux de Boris Vian, allait de soi. En dehors de la variété de ses activités et de ses productions¹, le cinéaste témoigne, en effet, dans la veine fictionnelle de sa création cinématographique, d'une ingéniosité technique originale (et reconnue comme telle par ses pairs) à l'origine d'œuvres qui se jouent du réalisme en mettant au jour des fables farfelues sur la société² ou des « mondes intérieurs » marqués visuellement par la représentation onirique du

1. Après une école de dessin, Michel Gondry s'est consacré à la musique au sein du groupe « Oui-Oui » avant de se lancer dans la réalisation de formats courts d'abord (clips, publicités), puis longs en alternant des films de fiction et d'autres tenant davantage du documentaire. Parallèlement à cette double activité (puisqu'il n'a jamais complètement cessé d'être musicien), il a toujours dessiné, comme en témoignent les bandes dessinées qu'il a publiées. 2. *Human Nature* traite de l'évolution humaine à partir du « poil »; *Soyez sympas, rembobinez* propose, par le truchement de jeux sur le cinéma (le suédage), une réflexion sur la parodie artistique engendrant une société solidaire parce que culturellement complice.

fonctionnement de l'esprit humain¹. En d'autres termes, le traitement que Boris Vian fait subir au langage semble être comparable à celui que Michel Gondry fait subir à l'image, l'un et l'autre concourant à annexer des espaces jusque-là inexplorés.

1. Ainsi, la mémoire dans *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, le rêve dans *La Science des rêves*, la pensée dépressive dans *Interior Design*, segment du film *Tokyo!*

L'ouverture des œuvres

***L'Écume des jours* : un titre à la poésie énigmatique**

On entre dans une œuvre par le titre. Or celui de *L'Écume des jours* ne va pas sans soulever quelques difficultés dans la mesure où il évacue l'idée de la rencontre amoureuse sur laquelle repose l'intrigue.

Ce titre énigmatique consiste en la combinaison surprenante de deux termes à entendre comme une métaphore, combinaison qui laisse percevoir le rapport que Boris Vian entretenait avec le monde et la complexité de son utilisation des mots. « Écume » renvoie, en effet, à l'élément aquatique, tandis que le groupe nominal « des jours » réfère explicitement au temps. L'absence apparente de lien entre ces deux syntagmes se résout quand on se souvient que l'image de l'eau renvoie, elle aussi, traditionnellement au temps, à la fois pris dans son cours, dans son écoulement et dans sa fuite, dans son impermanence (rien ne dure, pas même l'histoire des personnages). On peut, cependant, expliquer plus avant la métaphore. D'une part, « l'écume » se forme lorsque l'eau rencontre un obstacle : l'image symboliserait alors les difficultés, les antagonismes auxquels sont confrontés les personnages ; elle semble, d'emblée, dire la menace, l'anéantissement possibles.

D'autre part, le mot désigne ce qui reste à la surface, ce qui émerge encore après que la vague s'est rompue : le titre renverrait, dès lors, à l'idée du souvenir de l'histoire des personnages, souvenir matérialisé par le roman, seule trace de la fable qui, pour peu qu'elle soit « entièrement vraie, puisque [Boris Vian l'a] imaginée d'un bout à l'autre¹ », ne serait pas parvenu au lecteur sans le livre. Dans tous les cas, la perception du temps évoquée par le titre signifie la fragilité de l'existence et témoigne, de manière poétique, du pessimisme auquel Boris Vian était enclin.

La seule allusion à l'« écume » dans le roman confirme cette polysémie en désignant l'obstacle qui vient faire prendre un tour nouveau et pathétique à l'histoire d'amour de Colin et Chloé, obstacle auquel s'associe la résurgence des temps heureux. Il s'agit du passage où le héros, qui vient de retrouver sa jeune épouse dans leur chambre après qu'elle a fait une syncope, comprend la gravité de la maladie de la femme qu'il aime – ce que le narrateur traduit par la métaphore filée suivante, qui convoque autant les affres à venir que l'état psychique du personnage : « À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous *écumeux*² 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 leur ventre blanc et leur dos argenté » (p. 174).

Michel Gondry a conservé le titre du roman qu'il adapte. S'il s'agit d'une marque évidente de fidélité à l'œuvre originelle, le réalisateur semble infléchir *L'Écume*

1. Avant-propos de *L'Écume des jours* (p. 20).

2. Je souligne.

des jours vers l'idée du livre comme souvenir de l'histoire¹. En effet, il met en scène l'écriture du roman dans des séquences récurrentes qui viennent s'intercaler entre les scènes du texte princeps. Nous y reviendrons.

Le héros en ouverture

Proposition d'activité

Si les deux incipits constituent un portrait du personnage principal, Colin, ils ne le présentent pas exactement de la même manière. Un travail fructueux pourrait être mené avec les élèves qui consisterait, après une lecture analytique de la scène, à la leur faire réécrire sous forme de scénario avant qu'ils comparent leur lecture visuelle de la scène romanesque à celle de l'adaptation cinématographique.

L'incipit du roman

[Texte-support : du début, « Colin terminait sa toilette » (p. 21) à « venir en aide » (p. 24)]

Nous l'avons dit, lorsque paraît *L'Écume des jours*, en 1947, la France est encore ébranlée par la Seconde Guerre mondiale et, dans le pessimisme ambiant, l'intérêt des artistes se porte fortement sur ce désastre. Or, le livre de Boris Vian opère une rupture avec l'atmosphère de l'époque en même temps qu'avec le roman traditionnel. Il offre au lecteur un univers insolite et des personnages jeunes et farfelus à la recherche du bonheur et de la légèreté de vivre, Colin, notamment, central dans l'ouverture qui nous le donne à voir comme un « homme à sa toilette », détournement parodique d'une scène de genre, la « femme à sa toilette », topos présent dans nombre de romans ou de tableaux, à commencer par ceux de Bonnard. Dès l'inci-

1. Comme mémoire du livre en tant qu'objet (voir l'entretien p. 70-71).

pit donc, fantaisie, liberté de langage, hardiesse des images et humour créent cette césure pour le moins provocatrice et il s'agira, pour les élèves, de comprendre comment ces pages liminaires soulignent la manière de Boris Vian et l'innovation que constitue le roman.

• *Portrait augural de Colin*

Le début du livre se présente en apparence comme un incipit romanesque traditionnel puisqu'il présente bien un cadre et des personnages, notamment le héros.

Le premier mot du roman, « Colin », est, en effet, le prénom dudit héros. Toutefois, des effets de décalage par rapport à la norme sont immédiatement perceptibles. On constate d'abord que ce héros se trouve réduit à un prénom et n'est doté d'aucun patronyme. Ce prénom évoque le « lieu noir », un poisson, ou un « amant » de pastorale théâtrale. Mais le narrateur, non sans ironie, joue sur l'onomastique par un commentaire du prénom, à la manière des romanciers du XIX^e siècle, tout en éloignant ces connotations : « le nom de Colin lui convenait à peu près » fait rupture avec les portraits chers à ces écrivains qui mêlaient les jeux de significations sur le nom et la physiognomonie¹.

En outre, le portrait physique du personnage est réduit à sa plus faible expression : on connaît sa couleur de cheveux, blond roux, sa silhouette élancée et son visage enfan-

1. La physiognomonie, très utilisée par Honoré de Balzac notamment, établissait un rapport entre le physique et le caractère d'un personnage. « Jacques Collin » est d'ailleurs le véritable nom de Vautrin, dont on sait la fortune dans *La Comédie humaine* : cet ancien forçat qui finit chef de la police, est l'antithèse à peu près parfaite du Colin de Vian ; seule leur couleur de cheveux rousse les rapproche (en se coiffant, Colin divise « la masse soyeuse en longs filets orange », p. 21). Vian songe donc peut-être aussi ironiquement au célèbre personnage de Balzac dans cette proposition ; « l'à peu près » serait alors à lire comme un euphémisme...

tin (« Il avait la tête ronde, les oreilles petites », « un sourire de bébé »). Cette brève description est étrangement mise à distance : ainsi que le précisent les propositions : « Dans la glace, on pouvait voir à qui il ressemblait, le blond qui joue le rôle de Slim dans *Hollywood Canteen*. » Le personnage n'est pas perçu directement par le narrateur (moins encore par le lecteur), mais il est donné à voir à travers un jeu de reflets : reflet dans le miroir d'abord, puis reflet ménagé par l'expression de la ressemblance avec « le blond qui joue le rôle de Slim ». Cette comparaison reste imprécise : le nom de l'acteur n'est pas indiqué, il est peu probable que le lecteur connaisse le film mentionné, enfin « celui qui joue le rôle » n'est pas Slim lui-même. Le dispositif descriptif déréalise donc le portrait, en même temps qu'il confère au personnage une dimension artificielle.

Cette description atypique est complétée par un portrait moral elliptique fondé sur l'association de notations physiques et psychologiques au sein de certaines accumulations, comme dans la phrase : « il était assez grand, mince, avec de longues jambes et très gentil », amusante antanaclase qui crée un effet de rapprochement absurde. En outre, on peut noter une certaine insistance sur l'isotopie du sourire qui va de pair avec la bonne humeur du personnage : « il souriait souvent », « parlait [...] joyeusement aux garçons », « était presque toujours de bonne humeur ». Bref, Colin est un personnage heureux de vivre, ce qui s'inscrit de manière permanente dans son physique puisque « à force [de sourire], cela lui avait fait venir une fossette au menton ».

Enfin, le narrateur occulte la caractérisation sociale explicite du personnage. Ce dernier n'est pas désigné par sa fonction, même si on comprend qu'il appartient à un milieu aisé, voire bourgeois. Il est oisif (il possède « une fortune suffisante pour vivre convenablement sans travailler pour les autres »),

il a un appartement assez luxueux (la baignoire est encore un signe de richesse dans la France de l'après-guerre), un cuisinier, un jour (il reçoit Chick « tous les lundis »), il porte des vêtements de prix, utilise des objets marquant l'aisance matérielle (« ample serviette », « peigne d'ambre »).

• *Une technique narrative fondée sur le détournement surréaliste du « behaviorisme »*

La pauvreté du portrait liminaire du héros est, en fait, intrinsèque de la technique utilisée par le narrateur ici et qu'il emprunte aux romanciers réalistes américains de l'époque¹, le « behaviorisme ». Le narrateur caractérise, en effet, essentiellement le personnage par ses actes, son comportement (*behavior* en anglais) en usant de la focalisation externe.

Or l'attitude de Colin est pour le moins inhabituelle et déroutante, ses gestes insolites. Par exemple, le personnage, armé d'un coupe-ongles qu'il détourne de son usage initial, taille « en biseau les coins de ses paupières mates pour donner du mystère à son regard » ; on pourrait évidemment interpréter les « paupières » comme métonymiques des cils, puisque, comme eux, elles repoussent. Mais, dans les phrases suivantes, le miroir grossissant effraie les points noirs du personnage qui rentrent sous la peau, de sorte que les éléments du corps humain paraissent s'hybrider pour mener une vie indépendante de l'enveloppe qui les abrite² – ce qui n'est pas sans rappeler l'esthétique surréaliste. En outre, Colin vide son bain « en perçant un trou dans la baignoire » ou encore utilise du gros sel pour assécher le

1. On sait Boris Vian friand de cette littérature, comme le montre déjà sa « traduction » de *J'irai cracher sur vos tombes*. Il était grand lecteur de William Faulkner et d'Ernest Hemingway. 2. Ce qui préfigure peut-être déjà la vie et l'évolution du « nénuphar » dans le corps de Chloé.

tapis de salle de bains : « le tapis se mit à baver » – et l'on est presque ici dans la personnification d'objets inanimés qui ferait songer au registre fantastique si elle ne suscitait pas le rire ou le sourire du lecteur plutôt que son inquiétude.

Les actes absurdes du personnage sont accompagnés par le choix d'images et de figures incongrues dans le langage du narrateur. On peut mentionner à ce titre sa chevelure peignée « en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans de la confiture d'abricots », où l'on remarque l'imbrication de plusieurs images curieuses qui ne sont guère compatibles entre elles et qui, ici encore, rappellent l'écriture automatique et les associations d'idées des surréalistes.

- *Milieu du personnage*

Comme dans les romans traditionnels, le personnage est caractérisé par le milieu dans lequel il vit, mais on peut noter la même étrangeté à propos du cadre de la scène qui évacue, lui aussi, l'univers réaliste. À un personnage atypique correspond, de fait, un cadre insolite, un lieu surprenant qui respire le luxe et la facilité du milieu bourgeois, le travail en moins (ce qui crée un premier décalage par rapport à la norme bourgeoise du XIX^e siècle).

L'univers est en effet composé d'éléments fantaisistes. Outre l'abondance de glaces et de miroirs qui fait du lieu un monde de reflets et d'artifices, la description du système de vidange de la baignoire est étonnante, à la fois technique et proprement irréelle puisque l'eau du bain s'écoule chez le « locataire de l'étage inférieur » en tombant d'abord sur son « bureau » puis sur son « garde-manger ». Quoique Colin soit décrit comme « gentil », on peut noter ici son manque d'empathie à l'égard de son voisin qui ne l'a pas prévenu du changement – signe d'indifférence ou d'antipathie...

De plus, les éléments qui constituent les vêtements sont également surprenants. Le « cuir de roussette » peut désigner la peau d'une chauve-souris ou celle d'une sorte de requin, ce qui paraît difficile à imaginer sous forme de sandales (à moins que le terme « roussette » employé comme un prénom pour nommer les vaches ne renvoie à un cuir plus ordinaire) ; le « vert d'eau très profonde » est difficile à visualiser ; la « calmande noisette », étoffe précieuse de laine ou de soie lustrée d'un côté, comme le satin, paraît bien rare...

Au cadre bourgeois insolite et aux vêtements étonnants du personnage s'ajoute la critique implicite du monde du travail lorsque le narrateur évoque Chick qui, quoique ingénieur, fait un travail insuffisant pour lui permettre de survivre (il est contraint d'emprunter de l'argent à son oncle ; c'est un personnage exploité et payé moins que les ouvriers).

• *La mise en place d'un roman hédoniste ?*

La critique du travail inhérente à la référence à Chick contraste avec l'impression de bien-être qui se dégage de Colin, sorte de bienheureux exempté de travail, et le démarque immédiatement de son comparse. Pour le héros, le bonheur semble incompatible avec la notion de travail et le narrateur oppose implicitement *otium* et *negotium*, oisiveté et travail, jouissance libre de sa fortune et exploitation. En revanche, il insiste sur les plaisirs de la vie et il semble que l'on puisse voir, dans l'incipit de ce récit, les prémisses d'un roman hédoniste, posant comme essentielle une doctrine morale plaçant au centre des préoccupations du personnage le plaisir comme but de l'existence.

L'allitération en [s] des premières phrases de l'incipit évoquent un sifflement joyeux et traduisent cette douceur de vivre. On peut en voir un autre stigmaté dans sa « fossette au menton ». On le perçoit encore dans le plaisir

que semble prendre Colin à sa toilette : les gestes du jeune homme semblent codifiés et habituels (il doit « recommencer souvent » à se tailler les paupières qui repoussent vite), assez lents et méticuleux ; ils reflètent l'intérêt qu'il y trouve, le soin qu'il y met. Colin se plaît à prendre soin de lui.

Il aime également à recevoir et on perçoit son plaisir culinaire : il est gourmet, gourmand. Il veut faire profiter son ami d'un « menu élaboré avec une joie sévère par Nicolas » – et l'on peut du reste noter la mention de la joie du cuisinier aussi ; Colin ne semble pas le seul hédoniste (ce que confirmera la suite du roman).

Enfin, la présence des arts, autre plaisir des sens où se mêle le plaisir intellectuel, à travers plusieurs mentions discrètes, témoigne également de l'hédonisme du personnage. On peut mentionner la référence au cinéma avec la mention de Slim dans *Hollywood Canteen*, film de 1946, ou encore celle de l'image du « gai laboureur » qui est aussi le titre d'une partition pour piano de Schumann. Le personnage semble vivre sur un fond de références artistiques et culturelles, ce que confirme la mention de « ses goûts littéraires » qu'il partage avec son ami Chick. L'ensemble de ces références crée indubitablement, pour le lecteur, le plaisir d'une complicité culturelle. Colin évolue donc dans un univers où le matériel semble ne pas devoir être source de préoccupations, mais simple élément de confort et de plaisir – au détriment des autres et/ou en dépit de ce qu'ils vivent.

Si, en proposant un personnage atypique, inscrit dans un cadre inhabituel, l'incipit du roman tend à présenter la situation comme réaliste et normale, il y domine, en réalité déjà, la plus grande fantaisie. Réalisme et puissance imaginative, parfois proche du surréalisme, se conjuguent pour donner une vision originale du « mondain » hédoniste,

mais aussi pour promouvoir une écriture nouvelle, pour partie empruntée au « behaviorisme » américain qui remet en question les codes du roman traditionnel fondés sur la psychologie du personnage. Toutefois, le parallèle entre le titre et cet incipit ne peut que conduire le lecteur à se demander si cet hédonisme n'est pas déjà menacé par les aléas de l'existence.

Le générique du film

La technique du behaviorisme se prête particulièrement à une transformation cinématographique : la focalisation externe donnant, avant tout, à voir, à visualiser les gestes d'un personnage. En outre, les images verbales de Boris Vian, que nous avons évoquées, appartiennent, elles aussi, au domaine de la vue et ne peuvent que nourrir une traduction filmique. Cela étant, Colin est seul à sa toilette dans le roman et laisse vacant l'espace sonore.

Aussi Michel Gondry a-t-il choisi, *in fine*, de placer cette scène au moment stratégique du générique du film où la parole du personnage n'est quasiment pas nécessaire. Il lui adjoint cependant une interlocutrice, la « petite souris », qui apparaît plus tard dans le roman, et fait subir d'autres modifications à cette ouverture qui entraînent l'interprétation de la scène vers le merveilleux surréaliste (animal anthropomorphisé, « coins de paupières » animalisés) et la joie pure (le « locataire de l'étage inférieur » est devenu une voisine réjouie des bains magiques de Colin, qui font pousser des fleurs multicolores). En outre, il choisit Romain Duris pour incarner Colin, un brun trentenaire en lieu et place du blond initial d'une vingtaine d'années – ce qui déplace (ou rend plus contemporaine), dans la suite de son film, la problématique de la sortie de l'adolescence, importante dans le roman.

Construire une adaptation

À l'origine, le roman : tableau de travail

Proposition d'activité

Le tableau qui suit propose un parcours détaillé dans le roman, dont l'analyse permettra de faire apparaître les points saillants de l'œuvre. Il peut être proposé en guise de document d'appui pour l'analyse du roman et/ou pour faire émerger, après la projection du film, les choix de Michel Gondry dans son adaptation.

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
I	Samedi	Chez Colin. Description de l'appartement de Colin caractérisé par sa lumière et son luxe confortable.	Colin termine sa toilette en présence de la petite souris. Portrait de Colin au sortir de son bain (p. 21-22) à la manière d'une « femme à la toilette ». Préparatifs culinaires de Nicolas avant l'arrivée de Chick. Portrait en actes de Nicolas, nouveau cuisinier de Colin, qui se distingue par son snobisme culinaire (en tant que disciple de Gouffé) et langagier. Apéritif de Colin et Chick, qui découvre le pianocktail, instrument inventé par Colin pour fabriquer des cocktails en fonction de la mélodie jouée au piano. Pendant le repas, Chick raconte sa rencontre partrienne avec Alise, la nièce de Nicolas : Colin rêve de rencontrer une autre nièce de Nicolas.
II	Samedi	Chez Colin.	Chick présente Alise à Colin, séduit, à la patinoire Molitor. Portrait d'Alise (p. 43) comme d'une poupée (réification de la femme) caractérisée par sa luminosité (yeux, cheveux, peau). Première manifestation en creux d'une société terrifiante : après un accident sur la patinoire lié à Colin, les patineurs restés à terre sont purement et simplement « éliminés » par les varlets-nettoyeurs.
III	Dimanche	La patinoire Molitor.	

IV	Dimanche	La patinoire Molitor.	Isis et Nicolas arrivent chacun de leur côté, mais au même moment, à la patinoire. Portrait d'Isis comme d'une jolie poupée aussi, mais châtain. Isis invite Colin à l'anniversaire de son caniche Dupont le dimanche qui suit.
V	Une journée d'hiver. Le samedi suivant, veille de la fête des Ponteauzanne.	À travers les « rues lumineuses ».	Promenade à travers les rues de Colin qui joue et se plaît à rêver d'une rencontre avec une jeune fille qui ressemblerait à Alise le lendemain. Chick est censé venir dîner le soir même.
VI	Plus tard dans la journée.	Chez Colin.	Discussion avec Nicolas sur la cuisine et le <i>biglemoi</i> , auquel un morceau comme <i>Chloé</i> de Duke Ellington se prête particulièrement.
VII	Juste après.	Chez Colin.	Les principes du <i>biglemoi</i> enseignés à Colin par Nicolas avant une tentative érudite de danse sur <i>Chloé</i> de Duke Ellington.
VIII	Juste après.	Chez Colin.	Suite des principes du <i>biglemoi</i> .
IX	Le lendemain « midi ».	Chez Colin.	Discussion de Colin et Nicolas à propos de l'engagement de ce dernier dans le Cercle Philosophique des Gens de Maison. Colin espère qu'une jeune fille « qu'il aimerait beaucoup » lui écrive et qu'il tombera amoureux dans la soirée.

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
X	Le soir.	Chez Colin puis dans la rue.	<p>Préparatifs de Colin devant son miroir et la petite souris : il conjugue « être amoureux ».</p> <p>Réveries de Colin sur le trajet de la fête : obsession gênée pour les femmes et les couples.</p> <p>Deuxième manifestation en creux d'une société terrifiante : l'architecture urbaine est présentée de manière mortifère (fenêtres à guillotine, aspect cruel des grands immeubles...); les rues sont vides, les passants morts.</p> <p>La réalité n'est pas ce qu'elle paraît, ce qui trouble Colin : description d'une jolie femme de dos qui a, en fait, au « moins cinquante-neuf ans ».</p>
XI	Le même soir.	Chez Isis de Ponteauzanne.	<p>Excitation de Colin devant les jeunes femmes.</p> <p>Isis fait l'entrepreneuse en présentant Chloé à Colin qui s'enfuit, après une mauvaise blague, puis revient : coup de foudre des deux personnages.</p> <p>Description de Chloé (p. 73), jolie brune frisée aux yeux bleus, caractérisée par son air heureux.</p> <p>Premier signe prémonitoire de la maladie : Colin manque s'étouffer à cause « d'un piquant de hérisson dissimulé » dans un petit four.</p>

			<p>Isis met <i>Chloé</i> de Duke Ellington, et tandis qu'Alise et Chick les rejoignent, Chloé et Colin flirtent.</p>
XII	Quelques jours (?) plus tard.	Chez Colin.	<p>Dîner avec Chick, qui avoue déjà combien sa passion irrésistible pour Partre lui coûte de l'argent. Colin se demande comment revoir Chloé. Miraculeusement, dans le deuxième dessert de Nicolas, apporté au son de <i>Chloé</i> de Duke Ellington, sont dissimulés un rendez-vous avec Chloé et un article de Partre.</p>
XIII	Quelques jours (?) plus tard.	Dans la ville, enveloppés dans un nuage rose.	<p>Retrouvailles de Colin et Chloé, qui se promènent entourés d'un nuage rose (signe du bonheur) à travers la ville.</p> <p>Troisième manifestation d'une société terrifiante : les affiches, notamment celle de l'Assistance publique, remarquées par le couple.</p> <p>Promenade au Bois, dans le souterrain, au milieu des volières d'oiseaux de rechange.</p> <p>Deuxième signe prémonitoire de la maladie : « ces oiseaux faisaient un courant d'air terrible où volaient de minuscules plumes blanches et bleues ».</p>

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
XIV	Un peu plus tard dans la journée.	Sur un banc du Bois.	Premier baiser de Colin et Chloé.
XV	Quelque temps plus tard.	Chez Colin.	Au cours d'un dîner d'où Chloé « partie trois semaines avec des relatifs dans le Midi » est absente, Colin annonce à Alise et Chick ses fiançailles et son futur mariage avec la jeune femme. Faute d'argent pour alimenter autre chose que son « vice » pour Partre, Chick ne peut épouser Alise : Colin propose de lui offrir un quart de sa fortune, soit vingt-cinq mille doublezons, dans l'espoir qu'il l'imitte. Nicolas, dépuillé de son snobisme de cuisinier, se joint à eux pour le dîner.
XVI	Un mois plus tard. La veille du mariage. Fin de l'hiver, début du printemps : « les arbres [...] montraient, au	Dans la rue, puis chez la fleuriste.	Colin, tout à la joie de son mariage, récite à une Chloé imaginaire des mots d'amour, puis lui achète des fleurs. Troisième signe prémonitoire de la maladie : les fleurs, gage d'amour à ce stade du roman, vont devenir une prescription médicale majeure du traitement de Chloé par la suite – et une raison de la ruine de Colin.

	bout de leur bois terni, des bourgeons verts et gonflés ».		
XVII	Le jour de la nocé.	Chez les frères Desmarais.	Pégase et Coriolan Desmarais, « pédéras ¹ d'honneur » de la nocé de Colin et Chloé, s'habillent.
XVIII	Le jour de la nocé. Signe du malheur à venir : « Il fera beau ! », qui va à l'encontre du dicton : « Mariage heureux, mariage pluvieux ! »	Dans l'église.	Le Religieux, le Bedon et le Chuiche préparent cette cérémonie « de gens riches » de façon carnavalesque.
XIX	Le jour de la nocé.	Chez Chloé, salle de bains.	La mariée et ses deux demoiselles d'honneur se préparent en présence de la souris (ambiance de maison close).

1. À l'époque où *L'Écume des jours* a été écrite, l'homosexualité était souvent tournée en dérision, au cinéma et au théâtre notamment. Cela ne signifie en rien que Boris Vian était homophobe.

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
XX	Le jour de la nocce.	Chez Colin.	Chick essaie vainement de nouer la cravate de Colin (anthropomorphisme des objets et jeu sur « la corde au cou » qui désigne le mariage).
XXI	Le jour de la nocce. « L'hiver tirait à sa fin. »	Dans la rue.	Colin et Chick vont rejoindre les filles : Chick est arrêté dans son élan par l'achat d'un Parre qu'il n'a « pas relié comme ça ». Avant de prendre la voiture, les garçons vont chercher les filles, dont Colin admire la toilette, et se prêtent à une séance de photographies. Quatrième signe prémonitoire de la maladie : Chloé porte « un gros camélia blanc » (<i>La Dame aux camélias</i> de Dumas meurt de la tuberculose). La nocce se déroule dans la plus grande fantaisie (proche d'un univers forain) : parade des religieux, transport en wagonnets dans la nef, jazz (<i>Chloé</i> de Duke Ellington), avant le « oui » d'engagement. Quatrième manifestation en creux d'une société terrifiante : le chef d'orchestre meurt sans que personne ne s'en

			<p>soucie, le voyage en wagonnets confronte la nocé à un saint qui « grimac[e] horriblement », des toiles d'araignées et un Dieu mécontent qui a « un œil au beurre noir ».</p>
XXII	Le jour de la nocé.	Dans l'église.	<p>Colin et Chloé reçoivent les félicitations d'usage.</p> <p>Cinquième manifestation en creux d'une société terrifiante : attitudes déplacés du Religieux et du Chuiche à l'issue de la cérémonie (l'un escroque les musiciens, l'autre abuse des enfants de chœur) ; en outre, il s'agit de faire disparaître au plus vite les fastes de la cérémonie.</p> <p>Cinquième signe prémonitoire de la maladie : Chloé se met à tousser.</p>
XXIII	Le lendemain.	<p>Chez Colin.</p> <p>Premiers signes de dégradation de l'espace repérés par la souris : « les soleils n'entraient pas aussi bien que d'habitude ».</p>	<p>Description de la chambre de Colin après la nuit de nocés. Nicolas avoue avoir passé une nuit courte avec Isis et ses cousines : le troisième couple naît sous les auspices de l'hédonisme.</p>
XXIV	Même jour.	Sur la route. Traversée des mines de cuivre.	<p>Sixième manifestation d'une société terrifiante traversée en pleine conscience par les personnages : la voiture représente un îlot de paix dans un univers hostile ; pour atteindre</p>

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
			le « Sud », destination du voyage de noces, Nicolas, Colin et Chloé traversent les mines de cuivre où travaillent des hommes déshumanisés.
XXXV	Même jour.	Sur la route.	Discussion sur le travail : vision critique du travail, qui ne laisse pas le temps de la réflexion ni même de la vie.
XXXVI	Même jour.	Un hôtel, au bord de la route. dev nue merveilleuse puisqu'elle propose deux côtés anti-thétiques sur le plan du climat.	Nicolas séduit la fille du patron de l'hôtel pour obtenir des chambres. Sixième signe prémonitoire de la maladie : Chloé joue avec la neige et se met « à tousser comme une étoffe de soie qui se déchire ». En jouant, Nicolas et Colin cassent le carreau de la chambre des jeunes mariés qui repousse aussitôt.
XXXVII	Le lendemain.	À l'hôtel.	Basculement de Chloé dans la maladie : la jeune femme a mal dormi à cause du carreau mal remis : au matin, elle « avait la poitrine toute pleine de neige » et « froid » sans raison objective.
XXXVIII	Quelque temps plus tard.	À Paris.	Jean-Sol Partre (voir p. 147) donne une conférence à laquelle Chick peut assister avec Alise et Isis, en sa qualité provisoire de concierge du lieu. Le service d'ordre refoule

			violamment le public trop nombreux. Jean-Sol Partre arrive à dos d'éléphant, en écrasant au passage certains participants. La conférence est inaudible et s'achève par l'effondrement du plafond sur les spectateurs, qui provoque l'hilarité de Sartre. Colin et Chloé, malade, ont décidé d'abrégé leur voyage de noces.
XXIX	Peu après, en rentrant du voyage de noces.	Chez Colin. Accentuation de la dégradation de l'espace par manque de lumière selon la souris et Nicolas : « l'atmosphère devient corrosive ».	Quoique toujours fiévreuse, Chloé se réjouit à l'idée de revoir leurs amis et de reprendre leur vie de joies futiles. La petite souris se blesse en essayant de faire revenir le jour. Elle est soignée par Nicolas. Colin s'inquiète en s'apercevant que sa fortune a beaucoup diminué.
XXX	Le même jour.	La rue. Chez Isis.	Printemps : « les maisons quittaient leur teinte pâle pour se nuancer d'un vert effacé avant d'acquérir le beige doux de l'été ». Nicolas, Chloé et Colin retrouvent Isis, Chick et Alise. Nicolas accompagne les filles dans les magasins. Ils projettent de se rejoindre tous à la patinoire.
XXXI	Le même jour.	À la patinoire.	Alors qu'il est en train de patiner, Colin apprend que Chloé a fait une syncope.

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
XXXII	Juste après.	Dans la rue.	Agacé par un employé qui ne lui rend pas assez vite ses affaires, Colin le tue, participant ainsi du sadisme social, et court retrouver Chloé. Monologue intérieur de Colin, qui imagine le pire sur le trajet. À son arrivée, Nicolas le rassure.
XXXIII	Le même jour.	Chez Colin, dans la chambre du couple qui s'arrondit sous l'effet de la musique.	Description des premiers effets de la maladie de Chloé. À sa demande, Colin met un air de jazz (<i>The Mood to be Woood</i>) et s'allonge près d'elle.
XXXIV	Le même jour, à l'heure de l'apéritif.	Chez Colin.	Visite d'un premier médecin, rapidement congédié par Nicolas. Visite du professeur Mangemanche, qui décèle un bruit dans le poumon de Chloé après l'avoir auscultée.
XXXV	Probablement le même jour.	Chez « le marchand de remèdes ».	Colin, accompagné de Chick, « fait exécuter » l'ordonnance de Mangemanche par le pharmacien. L'univers de la pharmacopée est particulièrement étrange, dans la mesure où le pharmacien réifie des animaux pour qu'ils produisent des médicaments.

			Colin apprend à Chick qu'il ne lui reste plus que trois mille deux cents doublezons parce qu'il a acheté de nouvelles œuvres de Partrre – ce qui rend impossible un éventuel mariage avec Alise.
XXXVI	Trois jours après.	Chez Colin, dans la chambre du couple.	Chloé, dont le traitement est très douloureux, n'accepte de prendre ses pilules qu'à condition que Colin l'embrasse.
XXXVII	Plus tard.	Chez Colin, dans la chambre du couple.	Chloé insiste pour faire l'amour avec Colin.
XXXVIII	Le soir.	Chez Colin. Dégradation de l'espace par manque de lumière, répétée par Chloé. Dans la rue. Dans le cabinet, « boucherie modèle », de Mangemanche.	Chloé décide d'aller à pied chez le professeur Mangemanche. Promenade du couple dans un quartier médical répugnant, rempli de lambeaux humains, traces des interventions chirurgicales précédentes. Le professeur, inquiet des résultats de son traitement, ausculte de nouveau Chloé.

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
XXIX	Le soir.	Dans le cabinet de Mangemanche.	Paroles réconfortantes du professeur Mangemanche, qui engage Chloé à suivre son traitement et à partir. Nicolas attend le couple en voiture.
XL	Le soir.	Dans la voiture.	Pendant le trajet du retour, Colin fait un compte-rendu très pessimiste de la visite chez le médecin : Chloé a un néunuphar dans le poumon droit; le traitement de Mangemanche consiste à envoyer Chloé à la montagne, à mettre des fleurs autour d'elle et à l'empêcher de boire.
XLI	Quelque temps plus tard.	Chez Colin. Dégradation de l'espace (remarques d'Alise) : l'apparement s'obscurcit, des bibelots disparaissent, les couleurs s'estompent et l'espace se rétrécit.	Visite d'Alise, qui remarque les modifications de l'espace : parallèlement à cette dégradation, Nicolas vieillit mystérieusement de six ou sept ans. Alise et Chloé discutent, notamment de ces modifications et du fait que Colin cherche du travail pour pouvoir payer les fleurs dont elle a besoin. Chloé annonce qu'elle part pour la montagne.
XLII	Quelque temps plus tard.	Dans la rue, puis dans une librairie.	Chick découvre une librairie qui recèle une mine de reliques patriennes (empreinte sur un livre, pantalon, pipe). Il dépense une fortune pour se les procurer.

XLIII	Trois jours après la visite d'Alise.	Chez Colin. Dégradation de l'espace (remarques de Chick et de Colin) : les matières changent, l'appareil se rétrécit encore, il devient humide, marécageux.	Dîner de Chick et Colin en l'absence de Chloé, partie à la montagne. La dégradation de l'espace contamine la petite souris, l'architecte venu envisager des réparations et Nicolas, dont le langage et la cuisine se relâchent. Colin explique ces changements par le manque d'argent et engage Nicolas à entrer au service des Ponteauzanne. Quant à Chick, il semble avoir dépensé tous les doublezons de Colin, perdu son travail et son oncle qui constituait une autre manne financière.
XLIV	Quelque temps plus tard.	Dans des bureaux.	Première tentative de travail de Colin : il est violemment limogé avant même d'être embauché.
XLV	Quelque temps plus tard.	Chez l'antiquitaire.	Colin vend à un bon prix son pianocktail à un antiquaire admiratif et compatissant.
XLVI	Juste après.	Chez Colin. Dégradation de l'espace : métamorphose des objets, le luxe disparaît.	Discussion de Colin et Nicolas à propos de la dégradation de l'appartement : le four est en train de devenir une marmite à charbon de bois. Colin reçoit une lettre rassurante de Chloé. Il explique que c'est son mariage qui est la cause de ses ennuis et engage plus fermement Nicolas à se mettre au service des Ponteauzanne.

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
XLVII	Quelque temps après le retour de Chloé.	Chez Colin. Dégradation et réduction de l'espace.	Le professeur Mangemanche rend visite à Chloé à son retour : il ne reconnaît pas l'appartement, qu'il trouve malsain. Pendant son voyage, Chloé s'est fait retirer son nœudphar : elle ne respire plus qu'avec le poumon gauche.
XLVIII	Quelque temps après.	À l'usine de Chick.	Chick perd son travail à cause d'un matériel défectueux qui tue quatre ouvriers et fait baisser le rendement global. Il est immédiatement remplacé.
XLIX	Juste après.	Chez un tourneur de disques.	Chick achète des enregistrements de Partre avec son dernier salaire.
L	Quelque temps après.	Chez Colin. Dégradation de l'espace : le rétrécissement de l'appartement touche désormais la cage d'escalier ; en dehors de la chambre de Chloé, il est devenu marécageux.	Visite d'Isis à Colin et Chloé. Colin s'économise en dormant devant la porte, tandis que Chloé s'est remise à tousser : son poumon gauche est pris. Isis rêve d'épouser Nicolas, mais ses parents n'osent pas faire leur demande.

LI	Le lendemain.	Sur la route de l'usine de fusils; puis à l'usine.	Travail n° 2 : Colin est engagé par un vieillard de vingt-neuf ans pour produire des armes : la chaleur de son corps sur la terre fera pousser les fusils.
LII	Une semaine après, probablement.	À l'usine de fusils.	Colin est limogé car sa production n'est plus de bonne qualité : des roses blanches d'acier poussent sur les fusils qu'il a couvés.
LIII	Quelque temps après.	Chez Colin, Dégradation de l'espace , de plus en plus abîmé et sordide.	Visite d'Alise, que Chick vient de quitter, désireux de se consacrer tout entier à sa passion pour Partrre. Colin et Alise se témoignent de la tendresse et regrettent de ne s'être pas rencontrés avant de tomber amoureux d'une autre personne.
LIV	De manière concomitante.	Chez Chick.	Chick, seul chez lui, admire sa collection et fait des expériences partriennes. Il n'a pas payé ses impôts, faute d'un argent déjà dépensé pour accroître sa collection de Partrre.
LV	De manière concomitante.	Au commissariat.	Le sénéchal de police réunit six agents d'armes pour recouvrer les impôts impayés de Chick.
LVI	De manière concomitante.	Dans la rue, puis dans un « débit ».	Après sa visite chez Colin, Alise va rencontrer Partrre pour le dissuader de publier une encyclopédie qui ruinerait définitivement Chick. Devant son refus, elle le tue avec l'arrache-cœur qu'elle a volé à Chick.
LVII	Un peu plus tard.	Dans la rue, puis dans une librairie.	Alise poursuit sa course antipatrienne en tuant quatre libraires et en incendiant leur librairie.

Chapitres	Traitement du temps	Traitement de l'espace	Progression de l'intrigue
LVIII	De manière concomitante.	Dans la rue.	Le sénéchal et ses agents d'armes arrivent chez Chick.
LIX	Juste après.	Chez Chick.	Devant la menace d'un « tue-fliques » brandi par Chick, les policiers l'abattent et saccagent sa collection.
LX	De manière concomitante.	Dans la rue, puis dans une librairie en flammes.	Nicolas cherche sa nièce et finit par découvrir son abondante chevelure dans une librairie incendiée.
LXI	Quelque temps après.	À la « Réserve d'Or ».	Travail n° 3 : Colin a été embauché comme gardien à la « Réserve d'Or ».
LXII	Quelque temps après.	Chez Colin. Dégradation de l'espace : l'apparement s'est encore réduit et végétalisé.	Visite de Nicolas et Isis à Chloé, qui ne peut plus parler. Retour de Colin avec des fleurs : il a perdu son travail. Nicolas est désespéré.
LXIII	Quelque temps après.	Dans différents immeubles.	Travail n° 4 : Colin est embauché comme « porteur de mauvaises nouvelles », travail lucratif auquel il renonce quand son nom apparaît sur la liste – ce qui signifie que Chloé va mourir.
LXIV	Après la mort de Chloé.	À l'église.	Colin s'occupe des obsèques de Chloé; son manque d'argent lui attire le mépris des hommes d'Église. Chloé aura un « enterrement de pauvres », à cent cinquante doublezons.

LXV	Jour de l'enterrement de Chloé.	Chez Colin. Dégradation de l'espace : l'apparement ressemble à une cave (association avec le tombeau). Dans la rue. Dans l'église.	Levée humiliante du corps de Chloé, qui est jeté par la fenêtre dans une boîte cabossée. Un camion rouge au conducteur hurlant dépose le cercueil devant l'église. Colin discute avec Jésus, qui refuse d'endosser la responsabilité de la mort de Chloé. Les humiliations se poursuivent pour Colin, qui est lapidé devant l'église.
LXVI	Juste après.	Sur le chemin du cimetière des pauvres. Au cimetière.	Le petit cortège marche dans une nature hostile et triste vers le cimetière des pauvres, situé ironiquement sur une île. Le corps de Chloé est jeté dans la fosse et couvert de pierres tandis que les religieux hurlent et dansent autour de la tombe.
LXVII	Quelque temps après.	Chez Colin. Destruction de l'espace.	La souris quitte l'appartement de Colin au moment où celui-ci s'écroule, le plafond rejoignant le plancher. Elle rejoint Colin au cimetière.
LXVIII	Juste après.	Dans la rue, près d'un chat repu.	Désespérée par la peine de Colin qui, selon elle, va finir par mourir de faim ou par se noyer force de traquer les nénéphars, elle demande au chat de la croquer. Après quelques réticences, celui-ci accepte de la soulager.

Une intrigue simple ?

Le roman

- *Intrigue principale...*

À propos de *L'Écume des jours*, Boris Vian affirme, dans un entretien privé avec Jacques Bens, quelques semaines avant sa mort : « Je voulais écrire un roman dont le sujet pourrait tenir en une seule ligne : un homme aime une femme, elle tombe malade, elle meurt¹. » Sciemment, l'auteur a donc construit une intrigue de roman linéaire dont le sujet est conçu, avec une simplicité racinienne, comme une tragédie de l'amour agonisant de la mort de l'amante, tragédie centrée sur les personnages de Colin et Chloé, tandis que les autres membres du sextuor sont finalement réduits au rang d'adjuvants ou d'opposants.

Ainsi le schéma narratif apparaît-il, de prime abord, évident.

- La *situation initiale* met en scène un personnage, Colin qui, entouré, heureux et insouciant, est bientôt contenté par Chloé dans sa quête amoureuse.
- L'*élément perturbateur* vient de la maladie de Chloé, le « nénuphar », métaphore absolue de toutes les affections qui viennent ronger les êtres de l'intérieur sans qu'on puisse en arrêter la progression. La cause de la maladie du personnage reste obscure : Chloé attrape froid pendant son voyage de noces à cause de la « neige », mais se met en réalité à tousser au sortir de l'église, comme si le sacrement, rite de passage qui marque conventionnellement et contractuellement

1. Jacques Bens, *Boris Vian*, collection « Présence littéraire », Bordas, Paris, 1976.

l'entrée dans l'âge adulte, la « rendait malade¹ ». Or cette maladie entraîne un certain nombre de *péripéties* de plus en plus terribles pour les héros (lassitude de plus en plus prégnante de Colin, décrépitude physique de Colin et Chloé, ruine et quête d'argent, obligation pour Colin de s'adonner à des métiers de plus en plus absurdes). La maladie a aussi des conséquences sur leur entourage humain (vieillesse prématurée de Nicolas; tristesse de Nicolas, Isis, Alise et la petite souris) et, ce qui est le plus étonnant, sur leur entourage matériel (dégradation et rétrécissement de l'appartement).

– L'*élément réparateur* consiste en la mort, qui a paru très vite inéluctable, de Chloé et le roman se clôt sur une *situation finale* désespérée : le suicide de la petite souris imitant celui, probable, de Colin.

- ... *et intrigues secondaires*

Parallèlement à cette intrigue principale, on peut lire, dans l'économie globale du roman, trois intrigues secondaires qui se développent en creux et resurgissent de manière sporadique.

Deux d'entre elles sont construites autour des autres personnages masculins, Nicolas et Chick, qui, comme Colin, apparaissent dès le premier chapitre. L'un et l'autre semblent *a priori* des déclinaisons de Colin. Les choses sont, en réalité, plus complexes.

Dans la logique de notre monde, **Nicolas** aurait dû n'être qu'un domestique soumis aux aléas de sa fonction. Il n'en est rien; d'une certaine façon, c'est même lui qui est en

1. D'ailleurs, Colin dira à Nicolas que tout est arrivé « parce que je me suis marié » (p. 250).

position dominante par rapport aux autres en raison de son âge d'abord, de son langage ensuite (*vis comica* du roman, son hypercorrection langagière irrite Colin, puis Chloé parce qu'elle les met à distance; ce sont eux d'ailleurs qui le supplient régulièrement de l'abandonner), enfin de son ingéniosité (il crée des plats « supérieurs » et trouve des solutions à tout). S'il est animé par la passion de la cuisine, cette passion sensuelle est survalorisée dans l'intrigue (sa sœur s'est compromise en épousant un agrégé de mathématiques, professeur au Collège de France; Isis de Ponteauzanne ne peut l'épouser car elle n'en est pas digne) et ne le conduit pas à la folie, peut-être parce qu'elle est destinée à donner du plaisir à tous. De fait, l'intrigue amoureuse qui concerne Nicolas est à l'image de sa cuisine un pur plaisir des sens : il rencontre Isis (en même temps que ses cousines, d'ailleurs) au soir des noces de Colin et Chloé, et n'entretiendra avec elle qu'une relation sensuelle qui ne pourra pas évoluer en raison d'une différence sociale, dont l'ordre se voit inversé ici, selon le principe du détournement parodique des mœurs bourgeoises cher à l'auteur. Le personnage incarne donc, de manière positive¹, l'hédonisme, prégnant au début du roman et, en cela, échappe à la tragédie.

En contrepoint de Nicolas, **Chick** est une puissance mortifère, une sorte d'accélérateur tragique, non seulement dans l'économie de l'intrigue centrale, mais dans celle de l'œuvre globale puisque certains chapitres sont consacrés à sa seule évolution (chapitres XXVIII, XLVIII, XLIX, puis LIII à LX). Ainsi, participe-t-il de la dilapidation de la fortune de Colin (qui lui en donne un quart) et, par là, précipite le couple principal vers la mort puisque Colin s'épuise

1. Sa tristesse empathique pour le couple de héros se traduit ainsi par un vieillissement prématuré.

au sens fort du terme en courant après l'argent pour offrir à sa femme les fleurs nécessaires à la régression de la maladie. Dès l'incipit d'ailleurs, Chick est présenté comme un parasite (de Colin, de son oncle) impuissant (il gagne moins de doublezons que les ouvriers qu'il dirige en sa qualité d'ingénieur) : c'est le premier des personnages à être en contact durable avec l'absurde monde du travail que décrit le roman et, à ce titre, il paraît en marge des autres personnages et de leur milieu social. S'il paraît d'abord gouverné par une double passion féminine et intellectuelle, il s'avère très vite que son intrigue amoureuse avec Alise n'évoluera pas vers le mariage que la jeune femme attend, en dépit de l'aide financière apportée par Colin : Chick se laisse dévorer tout entier par sa passion patrienne, dont l'aspect intellectuel est évacué au profit d'un aspect matériel qui tient de la vénération (ce n'est pas/plus la pensée de Partre qui intéresse Chick, mais ses reliques). On perçoit dans le roman l'évolution du personnage de la collection à la manie, de la manie à la folie qui l'entraîne inéluctablement avec ceux qui l'entourent (essentiellement Alise et, dans une moindre mesure, Colin) vers la destruction : il est finalement abattu pour ne pas avoir payé ses impôts tandis qu'Alise, dans la violence d'un dépit amoureux dont la montée en puissance est laissée en creux dans le roman, essaie d'anéantir, arrache-cœur et allumettes à l'appui, tout ce qui détruit son compagnon, à commencer par Partre lui-même.

La troisième intrigue secondaire, plus sourde, plus angoissante, concerne la **société**, les « masses » que Boris Vian oppose aux individus dès son Avant-propos en affirmant, ironiquement (?) péremptoire : « Il apparaît en effet que les masses ont tort, et les individus toujours raison » (p. 19). *L'Écume* obéit très clairement à cette loi en montrant toutes les réunions institutionnalisées d'indivi-

dues comme négatives, depuis le sport jusqu'au travail sans l'inventivité¹, en passant par la rue. Nous y reviendrons.

Le film

À quelques aménagements près, le film est extrêmement fidèle à la linéarité et à la simplicité de l'ensemble des intrigues de l'œuvre littéraire. Indiscutablement, le principe qui préside à l'adaptation de Michel Gondry est celui du respect du texte original, dans sa lettre et son esprit, et sa proposition constitue en propre une transposition générique, une illustration filmique du roman, contrairement à l'adaptation qu'en avait faite Charles Belmont en 1968, qui tenait davantage d'une variation réaliste sur le livre de Boris Vian².

Le fait de passer du format romanesque au format cinématographique impose, cependant, quelques modifications. Dans le film de Michel Gondry, celles-ci tiennent essentiellement à un resserrement de l'intrigue autour de la tragédie amoureuse de Colin et Chloé³, au choix de comédiens plus âgés que les personnages, dont les caractères s'avèrent, cet « âge » aidant, plus affirmés, et à la mise en scène systématique d'images prises au pied de la lettre qui confèrent à l'adaptation une dimension féerique, dans l'esprit du roman.

Cela étant, comme nous l'avons évoqué plus haut, le cinéaste fait un ajout conséquent de séquences récurrentes

1. La cuisine de Nicolas renvoie clairement à cette inventivité et, d'une certaine manière, l'ingéniosité de Colin aussi : il vend d'ailleurs un bon prix à l'antiquaire le « pianocktail » qu'il a inventé. 2. Voir à ce sujet les articles écrits à propos du premier film et réunis sur www.abc-lefrance.com/article.php3?id_article=727. 3. Il supprime, par exemple, la première scène de la patinoire, dont le thème était la présentation d'Alise à Colin et où Chloé n'apparaît pas initialement.

qui mettent en abyme le livre en train de s'écrire, de manière quasi industrielle, dans une salle immense¹, remplie de machines à écrire mobiles sur lesquelles des secrétaires-ouvriers tapent inlassablement la même phrase.

Si ces séquences sont traitées sur un mode ludique, elles suscitent, malgré tout, nombre de questions. En effet, elles semblent indiquer que le livre est déjà écrit, que l'histoire a déjà eu lieu, au moment où le spectateur commence seulement à la découvrir. Elles peuvent donc représenter à la fois l'illusion artistique (le spectateur assisterait à une répétition de quelque chose qui s'est déjà produit et non à l'événement lui-même) et/ou quelque chose de l'ordre de l'inéluctabilité du destin (ni Colin ni Chloé ni aucun autre des personnages de *L'Écume* ne peuvent échapper à la fatalité inhérente à leur existence).

En outre, par deux fois, elles sont reliées directement à ce que raconte le roman. Au cours de son absurde « parcours professionnel », Colin y travaille rapidement et sans succès, engageant l'ensemble des secrétaires-ouvriers à prendre sa défense au moment où, pour une incompétence qui n'est pas sans rappeler celle du Charlot des *Temps modernes*, il est renvoyé. Chick, quant à lui, est dénoncé par le livre qui semble procurer aux « agents d'armes », aux Douglas, les raisons de son arrestation, peu explicites dans le film. Outil d'un travail solidaire dans un système de production absurde, mais aussi instrument de délation au service de la répression, le statut de ce livre en train de s'écrire reste ambigu : il participe probablement autant d'une illustration de la critique sociale à l'œuvre dans le roman que de celle du tragique inhérent à la (pré)destinée des personnages.

1. Ces séquences ont été tournées au siège du Parti communiste, place du Colonel-Fabien à Paris.

Le roman : un conte de fées qui tourne court ?

Une situation initiale en forme de conte de fées ?

À y regarder de plus près, la progression de l'intrigue est fondée sur la surprise car la première partie du roman, qui constitue la situation initiale d'une lecture tragique, s'étire jusqu'au chapitre XXII (p. 126) en installant une atmosphère qui tient plutôt du conte de fées.

En effet, jusqu'à la célébration grotesque du sentiment et son officialisation institutionnelle par le biais d'un mariage religieux, rien, ou des visions parcellaires d'une société inquiétante mais lointaine, ne vient perturber l'hédonisme allègre des personnages sur fond de jazz. Rien ne vient entraver leurs désirs : seul Colin, héros de fait, affiche clairement un manque au début de l'histoire, celui de l'amour¹. Il l'exprime, à maintes reprises, notamment en conjuguant, au début du chapitre X, son « vouloir être amoureux » (p. 63) comme s'il s'agissait d'une formule magique qui, à force d'être répétée, verrait la volonté du locuteur comblée. Or, c'est exactement ce qui se produit au chapitre suivant : le désir sans objet de Colin rencontre, de manière magique,

1. Et, dans une moindre mesure, Chick, dont on sait très vite qu'il a peu d'argent pour vivre.

un objet de désir prêt à se laisser aimer, Chloé. Le personnage féminin concentre les éléments essentiels pour Colin, la beauté, la joie de vivre et le jazz puisque son nom renvoie à un morceau de Duke Ellington, déjà cité dans l'œuvre.

À la suite de cette rencontre, le cuisinier Nicolas se fait « bonne fée », c'est lui qui permet à Colin d'obtenir miraculeusement un rendez-vous avec Chloé : « dans le gâteau, il y avait [...] un rendez-vous avec Chloé, pour Colin » (p. 83) – et le lecteur ne saura jamais de quelle manière Nicolas l'a obtenu. Au cours de cette deuxième rencontre, qui vient confirmer la première, un motif magique symbolisant l'élévation sentimentale et la réunion des êtres, le « petit nuage rose », traduit encore le merveilleux qui inéluctablement entraîne, là encore sans qu'on sache bien comment (mais l'évidence n'est-elle pas principe de la féerie?), l'officialisation du lien, le « ils se marièrent » de tout bon conte de fées.

Pourtant, aux deux moments cruciaux de ce conte – la rencontre et le mariage – surgissent des éléments qui font grincer l'histoire, témoignant des jeux littéraires de l'auteur et préfigurant peut-être les obstacles à venir.

Le surgissement du réalisme dans la magie de la rencontre

[Texte support : chapitre XI, depuis « Le vestiaire des garçons » (p. 70) jusqu'à la fin (p. 77)]

Au moment de la réalisation de la promesse amoureuse, alors que cette scène se laisse pressentir depuis plusieurs chapitres¹, le narrateur vient saper l'attente du

1. Isis a invité Colin à une soirée chez ses parents, les Ponteauzanne, en l'honneur de son chien ; le cuisinier s'est fait maître de danse en lui

lecteur en inscrivant la scène dans le cadre très réaliste d'un bal germanopratin et en détournant les codes de la rencontre amoureuse, là où le lecteur espérait un pur émerveillement.

• *Surprise-partie à Saint-Germain*

Le motif de « la scène de bal » se trouve ici rajeuni en forme de « surprise-partie » et placé sous le signe de la légèreté et de l'insouciance. Cette légèreté et la fantaisie qui l'accompagne sont traduites notamment par un certain nombre d'écarts par rapport à la norme bourgeoise qu'on attendrait ici.

L'absence de meubles dans le vestiaire opère immédiatement comme un signe de liberté : le lieu est symbolique du refus de l'encombrement bourgeois. Cette liberté est aussi sensible dans le langage ; les dialogues, qui permettent un effet de réel, comportent nombre d'occurrences du langage familier : « ça » à la place de « cela », des onomatopées comme « Zut! Zut et Bran! » (p. 73), les répliques de Chick comme « Alors, mes agneaux, dit-il, ça gaze? » ou encore « hein? » (p. 76). Enfin, elle est particulièrement visible dans le comportement des personnages, et notamment dans les relations hommes/femmes : peu de pudeur dans celles-ci, bien que le livre date de 1947, époque où les mœurs ne sont pas encore libérées. On peut noter, par exemple, une allusion salace de Colin à Isis à propos de sa robe : « Peut-on passer la main à travers les barreaux sans être mordu? » ; on peut aussi mentionner la périphrase qui désigne des garçons : « deux nouveaux arrivants du sexe pointu ». De plus, Colin se montre entreprenant avec

enseignant le *biglemoi* ; Colin a conjugué l'expression « je voudrais être amoureux ».

toutes les filles, il fait même preuve parfois de familiarité : il enlace Alise et se frotte contre ses cheveux. Enfin, il y a une sorte d'inversion des rôles entre Chloé et Colin : c'est elle qui touche la première la personne de Colin, ce qui n'est pas habituel pour une fille à l'époque ; c'est encore elle qui, contrairement aux usages, lui rapporte une coupe de champagne. Ainsi les règles de la société bourgeoise et sa morale se trouvent-elles bousculées.

La musique participe aussi de l'émancipation de la jeunesse dans ce qui pourrait apparaître comme un bal carnavalesque à la bonne société. Alise et Chick se livrent à une danse « dans le style nègre » où l'adjectif « nègre » renvoie à la musique des Noirs, c'est-à-dire au jazz, également présent dans le passage par l'allusion à Duke Ellington : « Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? » (p. 71), ainsi qu'à la fin du chapitre : « C'était *Chloé*, arrangé par Duke Ellington » (p. 76). On peut noter également les champs lexicaux de la musique et de la danse. Les termes sont souvent anglo-saxons et connotent l'ambiance d'après-guerre (« Duke Ellington », « pick-up », « boogie-woogie »). À cela s'ajoute la fantaisie langagière de Vian, avec la mention du *bigle moi*, aux connotations triviales puisque la danse signifie « regarde-moi ». L'allusion au *Paradoxe sur le Dégueulis* de Partre contribue également à relier cet univers romanesque fantaisiste à la période de l'après-guerre : il s'agit d'une allusion transparente à l'existentialisme ; « Jean-Sol Partre » est une anagramme de Jean-Paul Sartre, tandis que le *Paradoxe sur le Dégueulis* évoque *La Nausée* de l'écrivain existentialiste.

Tous ces éléments rappellent le Paris de la Libération, sa jeunesse, et plus particulièrement le quartier de Saint-Germain-des-Prés et ses zazous si chers à Vian. Il s'en dégage l'impression d'un besoin de liberté, d'insouciance,

d'hédonisme et on pressent chez ces personnages un rejet de l'aliénation sociale et morale.

La fantaisie verbale de Vian vient parachever l'évocation de cette atmosphère, comme si les mots mimaient la fête vécue par les personnages. L'humour apparaît comme un principe fondateur de l'insouciance. On le perçoit dans la mention de la robe en fer forgé, des petits fours qui contiennent des piquants de hérisson servis en outre sur des « plateaux hercyniens » (p. 74), où le plateau hercynien, terme de géographie, constitue ici un détournement langagier. On notera également la salle de danse désignée par la périphrase « le centre de sudation ». La construction des phrases est parfois surprenante. Par exemple : « Le vestiaire des garçons, établi dans le bureau du père d'Isis, consistait en la suppression des meubles. » Même remarque pour les jeux de mots « Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? » ou encore l'enchaînement surprenant des groupes de mots « l'air heureux et sa robe n'y était pour rien ». S'ajoutent à cela les surprises générées par certaines images comme « Sa bouche lui faisait comme des gratouillis de beignets brûlés » (p. 71).

- *Un coup de foudre raté ?*

De même que cette surprise-partie apparaît comme une déviance de la scène de bal, le traitement du motif de la scène de la première rencontre se trouve revisité. Les deux personnages ne semblent pas prédestinés à se rencontrer. Colin veut être amoureux : quiconque fera l'affaire. Il fait d'ailleurs des propositions à Isis. Il est souvent question des filles au pluriel. Le démonstratif « celle-là » et l'expression « une autre » semblent témoigner de son peu d'intérêt initial pour une personne précise.

Le premier échange entre Colin et Chloé est présenté comme un fiasco : le mauvais jeu de mots de Colin est suivi par sa fuite. Or, d'ordinaire, le coup de foudre se caractérise plutôt par une attirance. Le narrateur propose donc une vision humoristique du coup de foudre et tourne gentiment en dérision son personnage. On note d'ailleurs le champ lexical de la stupidité : « une connerie », « je viens d'être idiot ». Colin fait demi-tour, ce qui tendrait presque à faire de lui un antihéros. Son souci avec le piquant de hérisson renforce cette impression. C'est aussi Chloé qui se montre entreprenante. Enfin, le couple, habituellement objet de tous les regards de la salle, est loin d'en être le centre puisque ici, les regards se déplacent et s'organisent sur le mode de la verticalité, comme le montre la présence des locataires du dessus à travers le plafond à claire-voie.

Pourtant, c'est bien une vraie rencontre amoureuse qui se dissimule derrière cette scène fantaisiste. L'émoi amoureux de Colin se traduit intérieurement dans la phrase : « Il n'ajouta pas qu'à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où on n'entend que la grosse caisse » (p. 73). On constate un jeu de l'auteur avec le lecteur : il use, en effet, d'une écriture du détour pour signifier les choses ; les battements du cœur du personnage se traduisent par l'allitération en dentales. On repère le même procédé pour évoquer le rapprochement significatif des corps : « Il réduisit l'écartement de leurs deux corps par le moyen d'un raccourcissement du biceps droit, transmis, du cerveau, le long d'une paire de nerfs crâniens choisie judicieusement » (*ibid.*) Cette description technique, quasi scientifique crée une certaine distance amusée.

On repère également le jeu des regards, qui est traditionnel du coup de foudre. De même, l'allitération en [s] traduit la tendresse et la sensualité du moment. Les deux jeunes

gens se trouvent comme isolés dans leur îlot intime : silence alentour, ils sont à l'écart des autres, mais ils deviennent aussi le point de mire, l'objet des regards. Nous assistons au premier baiser. « Elle frémit, mais ne retira pas sa tête. Colin ne retira pas ses lèvres non plus » (p. 76) : l'auteur recourt à des phrases et des tournures négatives pour évoquer l'évolution positive de la rencontre, ce qui témoigne toujours d'une écriture du détour. On ne reste pas dans le platonique et le regard, comme le montre le jeu avec le bouton de la robe. Enfin, la phrase : « C'est exactement vous » (p. 77) signifie le lien entre l'air préféré de Colin et la jeune femme, c'est donc *elle* qu'il va aimer. Ce point n'est pas sans rappeler l'Avant-propos du roman : Chloé concentre l'amour de l'auteur pour les filles et le jazz...

La célébration grinçante d'un sentiment merveilleux

[Texte support : chapitre XXI, depuis « L'église n'était pas trop éloignée... » (p. 119) jusqu'à la fin (p. 124)]

Sacrement religieux, le mariage vient ordinairement clore, dans la joie, les contes. Or, dans *L'Écume des jours*, si le mariage, consécutif au coup de foudre entre Colin et Chloé, est source d'une grande joie pour le héros qui se livre avec enthousiasme aux différents préparatifs depuis l'annonce des fiançailles au chapitre XV, il est aussi une occasion pour l'écrivain de se livrer à un traitement parodique et sacrilège du sacrement : à partir de ce moment-là, donc, le roman quitte le conte de fées.

- *Un événement heureux*

Le mariage de Colin et Chloé est raconté comme un événement heureux : les éléments traditionnels du mariage

religieux sont repris, mais entremêlés à des éléments fantaisistes.

L'ambiance est festive. La musique et la danse donnent une grande impression de vie. Les termes « parade », « ballet », « un pas de claquettes » évoquent le mouvement. À cela s'ajoutent les verbes signifiant des émissions de sons ainsi que le champ lexical de la musique (« scandait le rythme », « ils chantaient », « exécuta un chorus », « ils firent un autre accord »). Les six amis apparaissent soudés (« prit le bras »). On note la présence massive de convives dans l'église, convives heureux d'être là ainsi qu'en témoigne la proposition « écoutant la musique et se réjouissant d'une si belle cérémonie¹ ». La chaleur peut symboliser la chaleur humaine. De même, l'expression « atmosphère bénigne et ouatée » connote un moment agréable et paisible. Les fleurs, évoquant la variété des parfums et des couleurs, participent aussi de cette gaîté et de la réussite de la fête, tout comme les tissus dont l'auteur note la richesse.

Les mariés aussi sont heureux. Colin et Chloé sont manifestement amoureux. Il est précisé qu'ils « se regardaient émerveillés », avec la dimension magique que cela implique. Pour les personnages, la cérémonie constitue un moment sublimé. Chloé est « radieuse ». Ils sont pleinement concentrés sur l'idée de leur union, ainsi qu'en témoignent les expressions « agenouillés devant l'autel », « la main dans la main, attendaient », « Colin tenait la main de Chloé ». Il s'agit bien d'un mariage d'amour, ainsi que le souligne la répétition de l'adverbe oui : « Il dit "Oui". Chloé dit "Oui" aussi » (p. 124). La haie d'honneur consacre cet amour et leur bonheur : « les filles

1. À l'enterrement de Chloé, scène religieuse symétrique du mariage, c'est l'absence de gens que soulignera, au contraire, le narrateur.

se rangèrent à droite, les garçons à gauche de la porte de la voiture » (p. 120).

La préférence donnée à l'emploi du terme « noce » est intéressante : le mot présente une double acception, puisqu'il peut désigner le mariage dans sa dimension religieuse, mais aussi une fête profane. De fait, les éléments traditionnels côtoient des notes fantaisistes. On n'accorde aucune attention aux fausses notes, aux dissonances, même lorsqu'il s'agit de la chute mortelle du chef d'orchestre (on l'ignore). Seul compte l'événement. La trajectoire « cardioïde » (en forme de cœur) de la voiture devant l'église est à mettre au compte de cette fantaisie. Enfin, la narration évoque longuement une contamination de l'église, du sacré par le profane. Cette fantaisie est signe de la satire religieuse que livre ici Boris Vian.

- *Une cérémonie religieuse en forme de carnaval sacrilège*

Ce mariage est bien une cérémonie religieuse, ainsi qu'en témoigne le recours au champ lexical de la religion (« l'église », « le Religieux », « dévotion », « bigotes »). Toutefois, cette dimension religieuse est tournée en dérision.

La parodie repose en partie sur la fantaisie et notamment la fantaisie verbale : certains termes sont déformés : on rencontre ainsi le « Bedon » (ventre rond) en lieu et place du bedeau ; le « Chuiche » est une déformation de suisse, tandis que le « Chevêche » remplace l'évêque en faisant ici, en plus, paronomase avec « revêche ». Certaines expressions sont détournées : c'est le cas notamment avec le groupe nominal « les Enfants de Foi » qui évoque les enfants de chœur. On perçoit également un regard critique dans le recours à l'expression « les bigotes » qui dévalue l'expression « entrer en dévotion ». D'ailleurs, ces

bigotes font preuve d'une religiosité feinte puisqu'il s'agit plus de curiosité, de voyeurisme par rapport à la mariée. L'intrusion d'expressions triviales dévalorise encore certains éléments religieux (« les quatorze Enfants de Foi descendirent les marches à la queue leu leu », p. 120, « un vieux chœur grégorien », p. 121); de même, le Religieux et le personnel « se ruent » dans l'église; le terme « séides », qui désigne des personnes manifestant un dévouement aveugle et fanatique à l'égard d'un maître, d'une secte, n'est pas non plus à l'avantage de la religion. Boris Vian, en outre, recourt quasi systématiquement aux majuscules pour mettre en relief les éléments qu'il ridiculise. La vision de Jésus « accroché à la paroi » frise aussi le sacrilège, d'autant qu'il « paraissait heureux d'avoir été invité ». Le terme « invité » le présente un peu comme un intrus dont la place habituelle n'est pas l'église.

De plus, la cérémonie comporte une dimension carnavalesque particulièrement prégnante. Le personnel religieux fait « la parade », expression qui comporte une dimension sacrilège dans la mesure où elle suggère plus un spectacle qu'une cérémonie religieuse. Cette idée de spectacle est renchérie par le terme « ballet », qui désigne les mouvements des Enfants de Foi. De même, c'est « le Religieux [qui] tenait la grosse caisse ». Le personnel religieux semble déguisé : « blouses blanches, avec des culottes rouges »/« plume rouge dans les cheveux » (p. 119). L'idée de carnaval est soutenue par la mention des « maracas », du « chorus sensationnel », des instruments de musique ainsi que par l'évocation de la danse (« le Chuiche esquissa un pas de claquettes » ou encore « la ronde »). Tous ces éléments renvoient à une musique et à un spectacle profane. Ils évoquent plus la fête que le recueillement. La proposition « Le Religieux fit un dernier roulement en jonglant avec les

baguettes » (p. 120) et la mention des cabrioles évoquent le cirque. Les jeux de lumières (« Partout de grandes lumières envoyaient des faisceaux de rayons sur des choses dorées », p. 123) rappellent enfin les lumières de foire.

Ce renversement des valeurs comporte une dimension sacrilège symbolisée par l'expression « l'église trembla sur sa base » : la raison réelle évoquée est la chute du chef d'orchestre s'écrasant sur la dalle, mais la raison implicite tient au fait que cette église se voit menacée par cette intrusion du profane. Le renversement des valeurs est encore sensible dans l'entrée des nuages dans l'église, qui marque l'inversion du dedans et du dehors, ou encore dans la nécessité de la présence de « pédérastes d'honneur », Coriolan et Pégase Desmarets, pour la célébration d'un amour hétérosexuel.

Boris Vian va encore plus loin dans la parodie et la satire en narrant le détournement d'objets ou d'éléments sacrés comme « l'eau lustrale » ou « l'encens ». Ce sont les Chuiches eux-mêmes qui en proposent un usage cocasse : « leur cassaient sur la tête [...] un petit ballon [...] d'eau lustrale » ou encore « leur plantaient dans les cheveux un bâtonnet d'encens allumé » (p. 121).

Le lieu lui-même se trouve détourné, transformé en manège de foire. La présence des « wagonnets » (surprenante dans une église), la visite de l'église et surtout la marche nuptiale vers l'autel sont l'occasion d'une description qui rappelle le manège du « train fantôme » : « couloir obscur qui sentait la religion », comme on sent le moisi ou le renfermé, « bruit de tonnerre », « fracas assourdissant », « lumière verte ». La description dévalorisante du Saint (qui « grimaçait horriblement ») va dans le même sens. Comme dans un manège de ce type, Alise semble avoir peur, « se serre contre Colin » tandis que des

toiles d'araignées balaient leurs figures. Dans ce manège, la religion est un monde à l'envers dans lequel le « Religieux » frappe le sol avec sa tête. La comparaison du bâtiment avec « l'abdomen d'une énorme guêpe couchée, vue de l'intérieur » (p. 123) dévalorise le lieu en introduisant le motif du « bas corporel ».

Le Religieux manque aussi à sa tâche : « il ne se rappelait plus les formules », il reluque Chloé comme un homme. La mention des « fragments de prières » qui leur « revenaient à la mémoire » dénonce également une ferveur feinte. De plus, ce retour de la prière est associé à la frayeur, ce qui suggère une dimension répressive de la religion dont témoigne le Dieu « qui avait un œil au beurre noir et l'air pas content ». En outre, le même Chevêche, qui « somnolait doucement », donne un coup de canne à Chick. Enfin, l'allusion au coût exorbitant du mariage est une façon de souligner qu'il s'agit plus, pour l'Église, d'un commerce que d'un sacrement.

Une nouvelle fois, la fantaisie est une façon de porter un regard critique sur l'homme et le monde. La narration de ce mariage et la description des éléments qui structurent cette cérémonie sont le vecteur d'une parodie sacrilège et Boris Vian tourne le sacrement en dérision. Mais il dénonce également avec force une religion mercantile et répressive, qui repose sur la crainte – dénonciation dont se feront l'écho, avec une bien plus nette brutalité, les chapitres concernant l'enterrement pathétique de Chloé où la religion ajoute à la souffrance.

Les lois de l'espace et du temps dans *L'Écume des Jours*

Par bien des aspects, le cadre spatio-temporel est donné comme réaliste. Du point de vue de l'espace d'abord, l'essentiel de l'histoire se passe à Paris, comme l'attestent la mention du métro, de la patinoire « Molitor » ou la succession des lieux dans lesquels Colin envisage de se promener avec Chloé (hôpital Saint-Louis, musée du Louvre et gare Saint-Lazare).

Mais ce cadre réaliste est très vite contaminé par la fantaisie jazz, particulièrement prégnante au début du roman, comme en témoignent par exemple les noms de rues : Colin habite ainsi avenue Louis-Armstrong. Le film respecte le cadre parisien aux accents jazz¹, en l'actualisant cependant puisqu'il exhibe un Paris qui nous est contemporain : ainsi Colin et Chloé survolent-ils « en petit nuage rose », lors de leur première rencontre, le chantier actuel des Halles.

Quant au cadre temporel, il est, à première vue, lui aussi réaliste, comme en témoigne la succession des saisons dans les deux œuvres.

1. Les six amis se retrouvent ainsi à la station de métro « Erroll Garner », nom d'un célèbre pianiste de jazz de Pittsburg, et vont à la patinoire juste après le voyage de noces.

Mais l'espace et le temps se modifient au cours du roman en épousant les bouleversements du récit : ils semblent aussi vivants que les personnages et sont bientôt contaminés par la maladie de Chloé. Comme le souligne Jacques Bens, le monde de *L'Écume des jours* « 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 vient 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 prévu¹. »

Un espace organique et menaçant

• *Espace du dedans*

Les intérieurs, pour l'essentiel celui de Colin, sont initialement décrits comme amples, luxueux, lumineux (il y a deux soleils qui pénètrent chez le héros) et musicaux. Or, l'appartement du personnage est contaminé par la normalisation de sa vie après son mariage et/ou par la maladie de Chloé qui y vit aussi désormais – mais les deux sont peut-être liés. Dès le lendemain de la cérémonie, la petite souris s'interroge : « Elle voulait voir pourquoi les soleils n'entraient pas aussi bien que d'habitude, et les engueuler à l'occasion » (p. 128). L'obscurcissement progressif de l'appartement s'accompagne, d'une part, de la disparition de la musique (totale avec la vente du pianocktail à l'antiquaire et le dysfonctionnement du pick-up) qui dit la disparition de la joie. D'autre part, à l'obscurité et

1. Jacques Bens, *Boris Vian, op. cit.*

au silence progressifs se joint le rétrécissement du lieu jusqu'à sa destruction complète au chapitre LXVII, qui fait, petit à petit, de l'appartement un caveau, une tombe pour Chloé et permet, plus symboliquement, la transposition matérielle de l'angoisse des personnages face à la progression de la maladie vers la mort¹.

Enfin, l'appartement subit aussi une dégradation en forme de végétalisation, qui se poursuit jusqu'à ce qu'il devienne proprement marécageux. Cette hybridation végétale évoque non seulement le nénuphar qui croît dans la poitrine de Chloé, mais le nom de Chloé lui-même qui désigne une « jeune pousse » en grec et est sous-titré, dans le morceau éponyme de Duke Ellington, *Song of the Swamp* (*La Chanson du marais*), où le marais renvoie au bayou de la Louisiane, lieu de la naissance du jazz. Chloé, qui concentrait pourtant les deux passions de Colin, la femme et la musique, et l'amour intrinsèque que lui porte le personnage, seraient donc la source de la dégradation de l'espace – ce qui donne une connotation particulièrement pessimiste au sentiment.

- *Espace du dehors*

À l'appartement initialement confortable et sécurisant auquel on identifiait le personnage dans l'incipit, répondent, très tôt dans le roman, des espaces extérieurs menaçants. Il n'est qu'à se souvenir de la description de la rue traversée par Colin pour se rendre à la fête des Ponteauzanne, rue « aux fenêtres à guillotine » (p. 66) dont les immeubles ont un « aspect cruel » et dont les

1. D'ailleurs, l'angoisse de Colin au moment où il apprend, à la patinoire, la syncope de Chloé se traduit de la même manière : « Les parois de la cabine se resserraient et il sortit avant d'être broyé » (p. 169). L'espace se restreint pour souligner la montée de l'angoisse.

passantes à l'allure juvénile ont « au moins cinquante-neuf ans » (p. 67) ou encore de la patinoire dans laquelle les varlets-nettoyeurs sont chargés d'« éliminer le total des allongés » (p. 42) sur une musique destinée à « entretenir au fond des âmes les mieux trempées un frisson d'incoercible terreur » (p. 43).

La prégnance de cette menace sourde s'accroît au fil des pages : parmi les personnages, Chloé semble en être particulièrement consciente, qui relève l'affiche de l'Assistance publique où un boucher égorge des enfants, ou l'antipathie des travailleurs de la mine de cuivre. Même si les personnages traversent ces lieux à l'abri dans le « petit nuage rose » ou dans une voiture, le fait d'en parler, de les commenter introduit une dissonance dans leur espace protégé qui annonce la suite. En effet, de latent, ce danger devient manifeste pour Colin qui est contraint de travailler, c'est-à-dire sortir de chez lui, de son cercle d'amis pour entrer dans une société plus vaste, qui est contraint, en un mot, de s'exposer au monde.

Or le monde que décrit Boris Vian est un monde hostile qui malmène les êtres, notamment pour ce qui concerne le monde du travail. En témoigne au premier chef Chick, discrètement jusqu'au chapitre consacré à son licenciement (XLVIII) où la barbarie surgit, mais encore Colin puisque, une fois travailleur, il est obligé tantôt au statisme complet (lorsqu'il couve les armes), tantôt au mouvement permanent (garde arpentant sans relâche la Réserve d'Or ou livreur de mauvaises nouvelles), bref à des actions proprement inhumaines qui le torturent au sens physique du terme. Dans le monde de *L'Écume des jours*, si l'espace intérieur peut représenter la protection, l'espace du dehors, de « l'extime », est toujours dangereux.

- *Le traitement de l'espace dans le film*

Dans le film de Michel Gondry, le milieu dans lequel évolue le personnage subit à peu près le même traitement que dans le livre. L'appartement se transforme cependant de manière moins végétale ; il se délabre, se salit en se couvrant de toiles d'araignées et finit par tenir du « squat » de bidonville. En outre, le réalisateur charge moins l'espace extérieur de menaces que ne le fait le roman, surtout au début. En revanche, pour souligner la dégradation entière de l'atmosphère et marquer le basculement vers la tristesse et le deuil des personnages, le film bascule petit à petit de la couleur vers le noir et blanc.

Les fluctuations d'un temps tragique

Au début du roman, nous l'avons évoqué à propos de Colin, les personnages vivent, de manière nonchalante, un temps qui se déroule sans avoir véritablement de prise sur eux : ils sont jeunes, d'une jeunesse qui semble s'éterniser (pour ne donner qu'un exemple, Nicolas, le plus âgé, a vingt-neuf ans et en paraît vingt et un).

Si le mariage se fait bien vite après la rencontre des personnages dans l'euphorie – au détriment de l'éthique bourgeoise –, il marque la fin des « hors »-temps heureux. En effet, les événements qui lui succèdent, la maladie de Chloé en premier lieu, viennent modifier le flux temporel : de manière manifeste, le temps s'accélère. Or cette accélération a des effets physiques perceptibles sur les personnages, à commencer très logiquement par Chloé, dont la narration souligne la progression rapide de la maladie, et sur leur vie matérielle (l'accélération du temps est marquée matériellement par la dilapidation de la fortune de Colin). Les personnages qui subissent le plus violemment

cette accélération du temps sont Colin et Nicolas. Le premier est de plus en plus fatigué¹, las, enlaidi (p. 198), et a très vite « l'air d'un homme mort » (p. 211), alors même que c'est le printemps et que cette saison du renouveau aurait dû lui apporter, comme à Chloé, énergie et joie. Il y a quelque chose de l'ordre d'une trahison symbolique ici, dans laquelle on peut lire une critique de la conformité aux rites sociaux car c'est bien le mariage, en tant qu'il confère la responsabilité d'un autre, qui amorce la ruine pécuniaire, physique et morale de Colin. Nicolas est l'autre personnage touché par un vieillissement prématuré : il prend sept ans en une semaine, ce qui témoigne de son empathie à l'égard du jeune couple ; la petite souris, avatar animal et asexué de Nicolas, est elle-même de moins en moins en forme.

En outre, le temps divise. La construction narrative le souligne qui, après avoir présenté les personnages en groupe, superpose leurs temporalités : les morts d'Alise et Chick sont simultanées, quoiqu'ils ne soient pas ensemble, et concomitantes de la progression de la maladie de Chloé jusqu'à l'aphasie. Or, si l'accélération temporelle dont témoigne la course de la diégèse vers la catastrophe (la mort finale de Chloé) est symptomatique du temps de la crise tragique et, de ce fait, de la tragédie, elle marque aussi l'entrée dans le temps adulte, temps des responsabilités, de la conscience d'autrui, du travail, moment qui semble indiscutablement vécu comme une autre tragédie.

1. La première mention de sa fatigue est concomitante de sa première inquiétude pécuniaire, le jour même du mariage (chapitre XXI, p. 124).

S'il a à peu près la même signification, le film inverse les choses : au dynamisme des premières séquences, à leur mouvement, leur énergie qui rendent bien compte de la vitalité des personnages, il oppose un ralentissement, particulièrement perceptible dans les séquences où Colin travaille à l'usine d'armes et dans celles de l'enterrement de Chloé¹. Cet étirement du temps souligne l'épuisement des personnages vidés de leur substance et l'impuissance de leur lutte à croire encore qu'ils sont capables d'améliorer la situation.

1. Il serait intéressant d'ailleurs d'étudier de près avec les élèves le montage de certaines de ces séquences pour voir comment s'opère cette dilatation temporelle.

Entretien avec Michel Gondry

En décembre 2012, Michel Gondry, réalisateur de l'adaptation de *L'Écume des jours* de Boris Vian nous a consacré un long entretien alors que, entouré de son équipe technique, il mettait la dernière main au montage de son film.

Michel Gondry et Boris Vian

CB : *Que pensez-vous de la place occupée par Boris Vian dans le panorama littéraire français actuel?*

MG : Il y a un paradoxe de Boris Vian : il appartient à une forme de contre-culture et, en même temps, il est au bac... On peut y voir un retournement de situation presque ironique. On a cette chance inouïe en France d'avoir Boris Vian et Jacques Prévert (et ce n'est sans doute pas un hasard s'ils ont habité l'un à côté de l'autre¹). En primaire, on est nourri de Jacques Prévert, puis, au collège, au lycée, de Boris Vian. Cela donne vraiment une spécificité à la formation française. Il me semble que ce n'est pas au détriment de Boris Vian d'être officialisé

1. La Cohérie Boris Vian, qui est installée dans les anciens murs de l'auteur, est située 6 bis, cité Véron dans le XVIII^e arrondissement à Paris.

ainsi, aujourd'hui, dans les écoles, alors même que, de son vivant, son écriture n'a pas été reconnue à sa juste valeur (il n'a pas eu le prix de la Pléiade en 1946). C'est une force de l'Éducation nationale de proposer, dans les programmes, des œuvres aussi libres que celles de Boris Vian. En son absence, il a peut-être atteint une sorte d'académisme, mais je crois que les enseignants qui continuent à le faire lire poussent leurs élèves « dans le bon sens ». Sa poésie est encore actuelle, active, alors que certains écrivains de la même époque sont datés.

CB : *Avec L'Écume des jours, vous revenez à Boris Vian après Eternal Sunshine of the Spotless Mind qu'on a dit inspiré de L'Herbe rouge et de L'Arrache-cœur¹ ?*

MG : Pas du tout. À l'origine d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, il y a l'idée d'un de mes amis, Pierre Bismuth, un artiste contemporain : il voulait tenter une expérience qui consistait à envoyer des cartes à des gens pour les prévenir qu'ils avaient été effacés de la mémoire d'une personne de leur entourage et qu'ils ne devaient plus chercher à la joindre. J'ai trouvé que c'était une

1. *L'Herbe rouge*, roman publié par Boris Vian en 1950, met en scène le *ouapiti*, un objet insolite, une machine qui permet de détruire les souvenirs après les avoir une nouvelle fois vécus. *L'Arrache-cœur*, dernier roman publié par Boris Vian en 1953, raconte, entre autres, l'histoire d'une mère abusive, Clémentine, qui a des troubleaux (triplés) nommés respectivement Joël, Noël et Citroën. Or, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* raconte l'histoire de Joël qui découvre, désespéré, que sa compagne, Clémentine, a effacé de sa mémoire leur relation tumultueuse grâce à un procédé inventé par le Docteur Howard Mierzwiaik; en voulant subir le même traitement, il revit son histoire à l'envers et, tandis que ses souvenirs s'évanouissent, il se rend compte soudain qu'il aime toujours Clémentine.

excellente idée pour un film. On a rencontré un troisième scénariste, Charlie Kaufman, dont je doute qu'il ait lu Boris Vian... Mais ce rapprochement ne me choque pas : je pense que tout ce que j'ai mis dans tout ce que j'ai fait a plus ou moins été influencé par Boris Vian parce que je l'ai lu, comme tous les adolescents, à un âge où l'on se forme esthétiquement.

CB : *Effectivement, on sent, dans votre adaptation de L'Écume des jours, une grande affinité entre votre vision du monde et celle de Boris Vian. On reconnaît ce qu'on a lu, mais, en même temps, certaines idées, certaines images émanent manifestement de vous. Quelle distance avez-vous adoptée par rapport au texte ?*

MG : J'ai lu Boris Vian adolescent comme tout le monde, au moment où mon imagination se concrétisait, où je commençais à fabriquer des objets, à dessiner... Or, ce roman-là, *L'Écume des jours*, montre qu'il est possible de créer quelque chose qui fait appel à l'imagination sans être complètement obscur. C'est une lecture qui m'a libéré : mon imagination, ma créativité s'en sont trouvées renforcées. Avec Vian, et d'autres évidemment aussi, j'ai développé mon style. D'une certaine façon, mon univers s'est déployé en parallèle de cette influence première, même s'il s'est enrichi d'autres influences et a évolué différemment. Dès lors, choisir de mettre dans le film des images qui ne sont pas celles du livre, mais qui sont issues d'une imagination qui a été forgée, stimulée par la lecture de Boris Vian, et en particulier de ce roman, était, pour moi, un moyen de lui rendre hommage. Et puis c'est ainsi que j'ai vu le roman.

CB : ... *que vous avez vu ?*

MG : Oui, quand je lis, je vois les choses. C'est une des formes de la synesthésie : je visualise tout. D'ailleurs, *L'Écume des jours* est en réalité mon premier souvenir cinématographique et il remonte bien avant ma carrière de réalisateur. La première fois que j'ai lu le roman, j'ai eu l'idée de le voir démarrer en couleurs et finir en noir et blanc. J'avais déjà imaginé le réaliser ainsi, si, un jour, je devais le faire. Alors, quand on m'a proposé de l'adapter, il était évident pour moi que j'allais réutiliser ce souvenir.

CB : *On vous l'a proposé ?*

MG : Oui¹. Mais on pourrait presque ne pas le savoir, tellement c'était évident. Il y a une sorte d'ingéniosité dans le monde physique imaginé par Boris Vian à laquelle je n'ai pu que m'identifier et un esprit de collage, d'assemblage inattendu proche du mien. Comment dire ? On le comprend quand on s'attache à distinguer Salvador Dalí de Max Ernst². Dalí a une virtuosité aux traits que Max Ernst a aussi, mais différemment. Quand on regarde ses œuvres, on voit soit un magma informe de l'ordre du gribouillage, soit un imbroglio de tuyaux très complexe, fait à partir de taches, de matières installées dans un décor, qui tout à coup prend sens et devient une usine futuriste.

Dans l'écriture de Boris Vian, j'ai retrouvé quelque

1. Le producteur du film, Luc Bossi (également co-auteur du scénario), lui a proposé le projet début 2011, en accord avec Nicole Bertolt, qui représente la Cohérie Vian, accompagne l'œuvre de Boris Vian depuis plus de trente ans, et avait toujours souhaité que Michel Gondry réalise cette adaptation. 2. Max Ernst était également ami pataphysicien de Boris Vian à la fin des années 1950.

chose de cet ordre, quelque chose de spontané, de peu contrôlé qui aboutit à une création originale et purement imaginaire que je ne trouve pas dans le travail d'un Dalí qui maîtrise trop ses effets. Il y a toujours un petit côté déboîté¹ dans les écrits de Vian que je tenais à garder pour que cela respecte son esprit. Or, le film est une machine volumineuse sur le plan technique, l'équipe est particulièrement conséquente et je ne voulais pas que cela entrave la légèreté, l'insouciance dont le roman est empreint dans l'écriture et la narration, surtout au début de l'histoire. Il me fallait conserver cette association d'éléments hétérogènes qui, dans une même image, sont tout à coup réunis car le travail d'association que fait le cerveau entre les éléments (les différentes parties de l'image au cinéma) constitue, en propre, le travail de l'imagination du spectateur. Pour parvenir à cela, j'ai fait en sorte que la plupart des effets visuels (90 à 95 %) soient réalisés dès la prise de vue : c'est le côté fabrication un peu artisanale, au sens instinctif du terme, que je voulais conserver pour stimuler le spectateur et rester fidèle à la spontanéité de Boris Vian, même si le tournage nécessitait des choses compliquées à mettre en œuvre.

Les choix d'adaptation

CB : Une adaptation est toujours une interprétation et le fait d'adapter un roman au cinéma implique forcément de condenser l'action en faisant disparaître certains éléments pour resserrer l'intrigue autour d'autres que l'on considère comme plus essentiels. Il me semble que votre lecture de

1. C'est d'ailleurs un des noms que Vian avait imaginés pour la danse du *bigle moi*.

L'Écume des jours offre une place encore plus conséquente à l'histoire de Colin et Chloé.

MG : En soi, l'intrigue du roman est linéaire. D'ailleurs, Boris Vian le soulignait, lorsqu'il en parlait : Colin aime Chloé, Chloé tombe malade, elle meurt, Colin ne pourra pas vivre longtemps¹... Il le disait peut-être avec ironie, mais c'est ainsi qu'il racontait l'histoire. Adapter un format à un autre nécessite toujours de faire un choix. Pour le comprendre, on doit regarder un film du début à la fin, alors qu'un livre nous accompagne. On peut le lire d'une traite ou de manière plus morcelée. Pour parvenir, par exemple, à entrer dans un livre qui est devenu l'un de mes livres préférés, *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov, je m'y suis pris à trois fois parce qu'il fallait passer les premiers chapitres pour entrer enfin dans le roman et être saisi par l'intrigue. Le livre nous accompagne dans la vie, sur un temps plus long. Le processus de lecture serait plus comparable à la vision d'un feuilleton – qui serait, sans nul doute, indigeste si on regardait tous les épisodes d'un coup. Faire un film à partir d'un livre tient donc nécessairement de la simplification –, ce qui n'est pas plus mal parfois pour expliquer clairement et recentrer le sujet. Mais c'est une simplification enrichie d'une intrigue racontée aussi par les images...

CB : *Vous faites un ajout important en mettant en abyme, de manière récurrente dans le film, l'écriture du livre. Quel sens donnez-vous à cet ajout ?*

1. Il avait d'ailleurs résumé l'histoire de cette façon dans ses premières notes manuscrites (voir p. 40).

MG : J'en ai ressenti la nécessité. En tournant *L'Écume des jours*, je ne pouvais pas faire abstraction de l'objet-livre, qui à la fois me sépare de Boris Vian et tisse un lien entre lui et moi. Ce livre n'a pas connu le succès du vivant de son auteur. Pourtant, il a littéralement explosé dans les années 1960 ; depuis, il a franchi les époques et est arrivé jusqu'à moi. Peut-être que mon travail ici aurait dû être d'oublier le livre. Mais, par honnêteté intellectuelle, cela m'était difficile.

J'ai eu cette idée de raconter par l'image, de montrer aux gens que cette histoire m'était parvenue par le livre. C'est pourquoi j'ai inventé un système de scènes récurrentes qui montrent le processus d'écriture et d'impression du livre. Dès lors, de la même manière que l'histoire d'amour entre Colin et Chloé, l'arrestation de Chick est provoquée par l'écriture du livre. Le livre représente le destin : l'histoire tue Chick, tue l'amour et, dans le livre, elle tue aussi la petite souris comme la fatalité qui s'abat sur les personnages de tragédie. Pourtant, je ne crois pas au destin comme à une forme de superstition, mais il n'empêche que, dans un livre, l'histoire est écrite d'avance et que l'intrigue progresse inéluctablement vers une fin qui existe déjà¹. Cet ajout m'a permis de concrétiser l'impression d'une histoire déjà écrite que l'on découvre seulement après. Certains éléments de l'intrigue se recourent, d'ailleurs : il était logique, quand il s'est agi de faire travailler Colin, de le retrouver dans cette usine qui écrit l'histoire (photo n° 1), ce qui constitue effectivement une mise en abyme.

1. N'est-ce pas d'ailleurs tout l'enjeu d'un livre écrit au passé simple qui dit ce qui fut et ce qui n'est plus ?

La construction du film

CB : *Au début, le film est marqué par l'allégresse; il foisonne de mouvements, de couleurs qui, à partir de la maladie de Chloé, s'estompent, puis disparaissent. Pourtant, certaines images semblent très vite, plus vite encore que dans le roman, avertir le spectateur de la déchéance future des personnages. Ainsi, dès le générique qui déroule la toilette de Colin, vous choisissez d'actualiser la métaphore de la « paupière coupée ».*

MG : Je suis resté fidèle au roman. Dans l'incipit, Boris Vian écrit bien que son personnage taille ses paupières et que celles-ci repoussent. Prendre les mots au pied de la lettre participait, pour moi, de la création de l'univers étrange du livre, de son côté irréel¹.

CB : *D'autres images, prémonitoires de la maladie de Chloé, s'insèrent aussi très rapidement au sein des séquences joyeuses du début du film.*

MG : En effet, lors de la fête des Ponteauzanne, certaines images évoquent déjà le nénuphar qui viendra tuer Chloé, notamment au moment où je montre les personnages en train de danser. C'est, à vrai dire, une pure coïncidence : le plafond du musée Grévin, où la scène a été tournée,

1. Si Boris Vian n'est pas à proprement parler surréaliste, son « langage-univers » (Jacques Bens) reste empreint de l'esthétique du mouvement. Le cinéaste incline le film dans cette direction en actualisant la plupart des métaphores langagières présentes dans le roman par l'image et, au-delà, en créant des métaphores visuelles à partir d'éléments initialement neutres (il montre, pour ne citer qu'un exemple, des fours miniatures dont la porte s'ouvre sur les gâteaux – les « petits fours » du roman – lors de la fête des Ponteauzanne).

ressemble à un nénuphar. Quant au gâteau présenté aux invités de la fête et sur lequel un nénuphar apparaît, je n'y avais initialement pas prêté attention. Mais j'ai décidé de laisser les choses se faire. C'est mon rôle de réalisateur : tous les membres de l'équipe sont passionnés, impliqués dans l'histoire et chacun apporte un élément. De mon côté, je ne peux ni ne veux forcément tout contrôler. En revanche, ce que j'ai appris par Nicole Bertolt, et qui, d'une certaine façon, va dans mon sens, c'est que, dans le roman, le premier signe de la maladie était donné par Colin lors de la même fête, lorsqu'il tousse, en s'étranglant avec le piquant de hérisson dissimulé dans un petit four. Or, dans une histoire, filmée ou écrite, lorsque quelqu'un s'étrangle ou tousse, ce n'est jamais innocent – cela n'aurait pas d'intérêt sinon. Le cerveau du lecteur ou du spectateur attache immédiatement le signe à son sens futur. Dans *La Mort d'Ivan Ilitch* de Léon Tolstoï, on sait très bien, quand le personnage commence à tousser, qu'il va mourir, qu'on va assister à son agonie ; mais on ne s'arrête pas pour autant, on a envie de savoir comment cela va se passer. Au cinéma, c'est un peu pareil : dès que l'on voit quelqu'un tousser dans un film, on sait qu'il va mourir.

Dans la même perspective, on peut voir d'autres signes encore : ainsi, après son mariage, lorsque Chloé sort de l'église, un courant d'air froid créé par un avion à réaction la fait tousser ; elle prend alors un peu froid.

CB : *C'est là, selon vous, que Chloé sombre dans la maladie ?*

MG : Je crois que c'est plus tard, pendant le voyage de noces, lorsqu'elle absorbe le flocon de neige. Mais, à ce moment-là, elle pourrait aussi bien avoir attrapé froid en jouant sous l'eau de pluie avec Colin et Nicolas... En fait,

on ne sait pas quelle est la nature de cette maladie, s'il s'agit de la tuberculose ou d'un cancer, si elle « attrape » quelque chose d'extérieur ou si c'est son corps qui génère l'affection. C'est de toute façon, et dans le livre aussi, la métaphore du mal qui grignote le corps de l'intérieur. À l'époque où le roman a été écrit, c'était peut-être le déguisement de la tuberculose ou d'un cancer¹. Le traitement du cancer a d'ailleurs peu évolué depuis, surtout pour le cancer du poumon. Mais l'identification de la pathologie, dans le livre comme dans le film, reste ouverte : en faisant le film, je n'ai pas cherché à rendre la maladie plus spécifique ; quoi que ce soit, on ressent ce que c'est. C'est la force du roman aussi de ne pas nommer les choses pour qu'on les ressente d'autant plus fortement.

CB : *Vous l'avez dit, vous accompagnez cinématographiquement la maladie de Chloé, la déchéance des personnages, la dégradation de l'espace par le passage de la couleur au noir et blanc. À la fin du film, au moment de l'enterrement de Chloé, le champ de la caméra lui-même se réduit autour des personnages qui portent le deuil de Chloé par une technique qui ressemble à une fermeture au noir.*

MG : Oui. Mais cet effet est, en réalité, lié à l'utilisation d'optiques plus anciennes qui permettent d'avoir une image un peu plus douce, à la fin, autour des personnages encore vivants qui ont aimé Chloé. En sont exclus d'ailleurs le Religieux, le Chuiche, le Bedon et leurs acolytes qui ne portent pas ce deuil et saccagent l'enterrement

1. On peut rappeler également que Boris Vian était atteint d'une pathologie cardiaque et qu'il contracta la typhoïde : la maladie faisait partie de son univers.

en humiliant le corps. C'est donc d'abord une volonté technique qui a produit cet effet. Mais c'est un accident que je tiens à garder.

Un motif ambivalent : l'eau

CB : *Le motif de l'eau, que vous exploitez dans le film encore plus que Boris Vian ne le fait dans le roman¹, est clairement ambigu chez vous. Vous choisissez d'abord d'en faire un motif heureux (pendant la toilette de Colin lorsque la baignoire se vide chez la voisine pour arroser ses plantes, par exemple) puis d'en faire un motif particulièrement sensuel dans la scène du mariage, au moment où le couple sort de l'église.*

MG : En effet, l'eau permet de maintenir les objets en suspension. J'ai inventé cette méthode initialement en tournant *La Science des rêves*². C'était une idée que j'avais depuis toujours : il s'agissait de projeter des images derrière un aquarium dans lequel « voleraient » mes acteurs. Cela me permettait de créer, de montrer de manière organique un état d'apesanteur, comme si les êtres étaient dans une sorte de bulle. À la sortie de l'église, Chloé et Colin sont l'un avec l'autre et le monde extérieur, tout d'un coup, s'évapore parce qu'il y a ce sentiment très fort

1. Il faut noter cependant que l'eau et le milieu marin sont très présents dans l'œuvre de Boris Vian et comptaient beaucoup dans sa vie.

2. *La Science des rêves* est un film de Michel Gondry sorti en 2006 : de retour en France où sa mère lui a trouvé un travail particulièrement ennuyeux (aider à la fabrication de calendriers), Stéphane, un jeune homme enfantin et créatif, redécouvre l'appartement où il a passé son enfance et se réfugie dans le monde des rêves, tout en faisant la connaissance de sa voisine Stéphanie, dont il tombe amoureux et qui prend goût à son excentricité.

entre eux qui vient d'être célébré. C'est la manière qui m'a paru la plus juste, la plus sensible pour montrer la puissance de leur amour.

En contrepoint du motif aquatique du mariage, j'exploite, pour montrer ce même état d'apesanteur amoureuse, le motif aérien dans un passage qui précède le mariage, celui du premier rendez-vous de Colin et Chloé. Ici, je suis resté fidèle au roman en traduisant simplement de manière très physique le « nuage rose » qui enveloppe les personnages à ce moment de leur histoire. Matériellement, j'ai choisi de le faire comme dans une fête foraine, en accrochant le nuage à une grue. J'avais envie qu'on sente qu'on était avec mes personnages comme dans *Le Voyage en ballon* d'Albert Lamorisse¹, lorsque le petit garçon se promène avec son grand-père sur une montgolfière. Albert Lamorisse était pilote d'hélicoptère (il en est mort malheureusement) et spécialiste des vues par hélicoptère. La technique crée une sensation très physique chez le spectateur, surtout quand on sait que c'est fait « en réel ». Pour moi, cela a consisté à prendre le corps humain, à le mettre au-dessus du sol et à le filmer en surplomb depuis un hélicoptère. Audrey Tautou, la pauvre, a eu très peur. Elle a accepté de tourner ainsi la scène parce que je lui ai demandé avec insistance mais, à 30 mètres du sol, parfois le nuage tanguait et mes acteurs n'étaient pas rassurés [photo n° 2].

1. *Le Voyage en ballon*, réalisé par Albert Lamorisse et sorti en 1960, permet de montrer des vues rares de la France survolée par une montgolfière, du Nord (envol depuis Béthune) jusqu'au Sud (la Camargue), par un grand-père aviateur-inventeur et son petit-fils, qui se hisse clandestinement à bord, et leur voyage dans la nacelle tandis que leur mécanicien suit leur trajectoire par la route avec mission de préparer chacun de leurs atterrissages.

CB : *Après le mariage, l'eau revient de manière négative.*

MG : Oui, elle représente un danger. Sur le plan technique, j'ai utilisé l'eau pour montrer le nénuphar dans le corps de Chloé. On a fabriqué tout un système pour le filmer : il flotte sur une surface d'eau montrée verticalement, on ne le voit pas beaucoup. L'eau était initialement horizontale et moi, dans le rôle du docteur, j'étais accroché sur un système pour avoir l'air vertical alors que j'étais horizontal. Romain Duris, qui avait été filmé à la verticale, était projeté derrière. C'est très technique : je cherchais à obtenir cette espèce de surface d'eau horizontale qu'on ne voit quasiment pas mais qui donne un côté irréel à la scène (photo n° 3).

CB : *En dehors de la technique, le motif de l'eau en lui-même devient mortifère : l'appartement du couple devient marécageux, Chloé ne peut plus boire, Chick lui-même est montré mort en état d'apesanteur dans l'eau alors qu'Alise est sur le point de mourir par le feu, Colin « tue l'eau » en tirant sur les nénuphars avant, probablement, de se noyer...*

MG : C'est vrai, mais je ne m'explique pas tous ces symboles. C'est comme le rêve : en l'expliquant, on passe à côté de la magie. David Lynch refuse d'expliquer ses films. Je ne fais pas le même cinéma que lui, mais je ne m'explique pas tout. Chacun a une interprétation personnelle des symboles qui interviennent dans les rêves. Après la psychologie, la psychanalyse... Je crois que cela tient aux individus et il me paraît difficile de dire que tel élément représente quelque chose de fixe, d'universel. Mon expérience des perceptions, que j'explique dans le livre que je viens de faire

sur la synesthésie¹, le montre : j'associe à un chiffre ou à une lettre une couleur, toujours la même. Mais les autres personnes qui ont cette spécificité associent des couleurs différentes aux mêmes signes. Il me semble que les rêves sont pareils : il y a des connexions, propres à chacun, qui se font entre les souvenirs et certaines parties du cerveau... Essayer de comprendre plus que cela, c'est essayer de nous faire croire à quelque chose qui n'existe pas.

Acteurs et personnages

CB : *Le choix des acteurs a-t-il relevé de l'évidence pour vous ?*

MG : Oui, aux dépens parfois de leur description physique dans le livre, c'est vrai. Romain Duris en Colin, par exemple et quoiqu'il soit brun alors que le personnage du roman est clairement blond, était un choix évident pour moi. Comme dans un couple, on ne se dit pas : « Tiens, je vais choisir une blonde². » Il fallait que j'aille au-delà des caractéristiques physiques pour choisir mes acteurs, je ne pouvais pas m'arrêter à cela, cela comportait beaucoup trop de limites. Et puis demander à Romain de se teindre les cheveux en blond aurait été ridicule. Je sais qu'en incarnant des personnages romanesques, on viole l'inconscient des gens dans le choix qu'on fait des acteurs. C'est un gros poids sur mes épaules. Tout le monde a une attente très forte avec l'adaptation de ce roman. Il y a pourtant déjà eu une adaptation de *L'Écume des jours* dont je n'ai vu que

1. Michel Gondry, Salomé Gilles, *Synesthésie, Bleu Vigan*, michelgondry.com, 2012. 2. Il est amusant de savoir que Boris Vian, au contraire, préférerait ouvertement les blondes ; ses deux épouses avaient des cheveux très clairs.

des extraits¹. Mais, encore une fois, la transcription cinématographique, le passage d'un format à l'autre, nécessite une part obligatoire d'interprétation. Je me doute bien qu'il y a des gens qui vont se sentir un peu trahis.

CB : *Comment avez-vous envisagé la construction du personnage de Colin dans le film, personnage traité à la fois en héros et en antihéros dans le roman et qu'on a pu dire « insipide » ?*

MG : Je ne dirais pas que Colin est insipide dans le roman. Il est plus transparent qu'un « héros » habituel. Mais, dans les romans ou les nouvelles, c'est fréquent et cela permet, je crois, au lecteur de vivre davantage l'histoire « dans la peau » du protagoniste principal. Pour le film, j'ai tenu à montrer un peu plus l'effet qu'avait la maladie de Chloé sur sa personnalité, de quelle manière il essayait toutes les « vacheries » qui lui sont adressées en s'en relevant à chaque fois pour continuer à soigner Chloé.

CB : *Vous avez choisi Audrey Tautou pour incarner Chloé. Mais le personnage du film est sensiblement différent de celui du roman.*

MG : En effet, j'ai un peu épaissi le caractère de Chloé qui n'était vue qu'à travers les yeux de Colin dans le livre. Pour moi, il fallait vraiment qu'elle existe. J'ai connu cette relation d'être en couple avec une personne susceptible de basculer dans la mort à chaque instant. Je sais, pour l'avoir

1. La première adaptation du roman, réalisée par Charles Belmont, sortit en mai 1968, avec à l'affiche Jacques Perrin (Colin), Annie Buron (Chloé), Sami Frey (Chick), Marie-France Pisier (Alise) et Bernard Fresson (Nicolas) : elle suit de moins près l'intrigue de l'œuvre princeps (voir, p. 44, note 2).

vécu, l'évolution du caractère d'une personne malade. C'est pourquoi Chloé se met en colère contre Colin pendant sa maladie et la colère n'est pas dans le livre de Boris Vian. Cette addition m'est venue de mon expérience. C'est très commun, finalement, cette attitude de la personne malade qui identifie sa maladie à l'être qui est près d'elle et la soigne : lorsqu'on souffre, on n'a que l'autre pour se plaindre de la vie et de la mort. C'est très commun et très dur. Dans *L'Écume des jours*, on voit Chloé et Colin s'aimer dans la légèreté, on voit Chloé tomber malade, se mettre en colère, mais la maladie même renforce l'amour, tout en montrant l'agonie de ce même amour. Je voulais montrer que Colin continuait à travailler, à se dévouer pour Chloé en dépit de sa colère, de ce qu'elle lui avait dit en le dénigrant et en lui affirmant qu'elle comprenait mieux Chick, tout entier pris par sa passion pour Partre. Et puis, il y a un autre aspect, lui aussi essentiel, qui tient à la générosité, à l'amour de Chloé pour Colin : d'une certaine façon, elle l'aide à cesser de l'aimer parce qu'elle sait qu'elle va partir et qu'il lui faut le préparer à ce départ.

CB : *Cette colère de Chloé pourrait justifier l'adultère de Colin avec Isis, qui est à peine suggéré dans le livre. Mais elle semble y être parfaitement indifférente, alors qu'elle le voit sur sa petite télévision.*

MG : Je n'ai pas vu l'adultère comme une réaction de Colin face à la colère de Chloé : il s'agit juste d'une forme de consolation à un moment où il est particulièrement démuni. D'ailleurs, Colin n'aurait pas de raison d'agir en réaction à cette colère puisque Chloé s'en était excusée avant que cela n'arrive. Quant à Chloé, elle prévoit et encourage cette relation en disant à Isis : « Si je n'étais

pas mariée avec Colin, j'aurais aimé que ce soit toi. » À ce moment-là, elle s'efface par rapport à la mort et à tout ce qui se passe autour d'elle. On avait le choix de montrer différentes choses, mais cet aspect-là m'importait, cela me touchait vraiment de la voir ainsi. Il n'est d'ailleurs pas certain qu'elle soit témoin de l'adultère : son miroir est devenu opaque. Si elle le voit, c'est projeté par un effet optique, ce qui le déréalise. Je ne pourrais pas tout expliquer. Je ne dis pas cela pour justifier des choix arbitraires car j'ai réfléchi longuement à la chose, mais il y a des séquences que je laisse se faire pour qu'elles me surprennent et engendrent un sentiment fort : c'est fort, par exemple, cette réaction de Chloé, cette acceptation de l'adultère. Et puis, c'est aussi parfois un choix du monteur : on regarde les rushes, on monte la scène et l'on s'aperçoit qu'en la montant un peu différemment, un sentiment fort émerge. Au bout du compte, c'est ce montage qu'on choisit de conserver.

CB : *De la même façon que vous avez épaissi le caractère de Chloé, vous enrichissez celui de Chick en accentuant encore sa folie de collectionneur, par exemple, avec la scène du cambriolage qui pourrait marquer une trahison de l'amitié. Que vouliez-vous montrer au spectateur en accentuant la noirceur du personnage ?*

MG : Une addiction à Partre (Sartre) n'aurait pas été crédible de nos jours. Je n'ai pas trouvé de philosophe qui pourrait déclencher cela aujourd'hui. Dans le roman de Boris Vian, Partre est déjà une caricature puisque Boris Vian et Jean-Paul Sartre étaient en réalité amis. Mais il m'a semblé qu'il fallait faire un parallèle plus marqué avec une dépendance plus classique, comme celle des drogues

dures. J'ai gardé Partre, bien sûr, mais la « consommation » de sa pensée se fait au travers de moyens qui rappellent toutes sortes de drogues illégales. Je pense avoir gardé l'humour du livre, avec les déclinaisons absurdes que j'ai faites de l'accoutumance. Le cambriolage de Chick me permettait de retrouver trois des caractères principaux de l'histoire dans une même scène. Mais l'amitié n'est pas trahie car Chick agit sous l'effet du manque et que Colin et Chloé le lui pardonnent.

CB : *Vous interprétez le professeur Mangemanche. Était-ce, dès le début, une volonté de votre part ?*

MG : J'ai demandé à plusieurs acteurs d'incarner ce personnage. J'ai essayé de nombreux refus, alors que, pour les autres personnages, j'ai eu peu de problèmes de cet ordre. Finalement, c'est ma scripte, Carole Fèvre, qui m'a dit : « Pourquoi ne pas le faire toi-même ? » Puis Nicole Bertolt m'a poussé à jouer le rôle. Je me suis lancé. Cela me gênait beaucoup de le faire, j'espère qu'on ne me le reprochera pas trop (photo n° 4). Mais, dans le fond, le médecin n'est pas loin de moi. Mes acteurs sont un peu comme mes enfants : quand j'ausculte Audrey, quand je parle à Romain en tant que médecin, c'est un peu ce que je fais naturellement, toute la journée, en tant que réalisateur. Pour moi, c'était donc un rôle assez naturel... Mais j'espère que les médecins ne sont pas aussi hypocondriaques que je ne le suis : ils seraient sans arrêt en train de se prendre la tension !

CB : *Vous humanisez le personnage, vous le rendez plus émouvant, moins intéressé que dans le livre : il se rend compte de la détresse de ses patients, rend de l'argent à Colin.*

MG : Oui, dans le livre, il est un peu froid. Je l'ai fait différemment. Pour tout dire, pendant que je travaillais sur *L'Écume des jours*, je soignais cette amie qui, à tout moment, pouvait partir. Je me suis évidemment identifié à Colin. Mais, lorsque j'ai décidé d'interpréter le médecin, c'est au docteur qui a soigné mon amie que j'ai pensé très fort : même si c'était une personne plus âgée, il était très humain, on avait l'impression qu'il aurait tout fait pour sa patiente. Bien sûr, l'humanité du médecin n'enlève en rien la cruauté de la maladie. Et puis, malgré tout, dans le film, il déguerpit un peu vite. Une autre chose liée à ce que j'ai vécu, c'est que le médecin était beaucoup plus optimiste avec elle qu'avec moi ; moi, je me disais : « Bon sang, je me tape tout sur les épaules. » Là, j'ai fait pareil, c'est mon expérience qui m'a fait lui prêter ces traits de caractère.

CB : *Vous avez choisi de mettre en scène le célèbre cuisinier du XVIII^e siècle, Gouffé, dont Nicolas se dit l'émule, en l'incarnant à travers Alain Chabat. Qu'est-ce qui vous a poussé à donner corps au livre de cuisine ?*

MG : J'avais plusieurs problèmes. Il fallait que je matérialise Gouffé pour souligner la passion de Nicolas comme j'ai matérialisé Partre pour traduire le fanatisme de Chick. Il m'avait fallu souligner la dimension addictive que pouvait générer le personnage de Partre pour qu'on comprenne la folie de Chick. Or, Gouffé représente un peu la même chose pour Nicolas, la même folie potentielle. S'il n'avait été qu'un livre de cuisine, le spectateur ne l'aurait pas compris. En l'incarnant, je trouve que c'est plus clair, que cela fonctionne mieux. De toute façon, on ne sait pas dans le film à quelle époque on est. L'anachronisme lié au fait de voir Gouffé vivant dans les télévisions de la cuisine chez Colin,

puis chez les Ponteauzanne, participe à la légèreté, à la drôlerie du film... Omar en joue en l'appelant « Gouffé » (photo n° 5).

Le décor visuel et sonore

CB : *Vous avez choisi de mêler les époques dans le décor et les costumes des personnages. Quel effet cherchiez-vous à obtenir ?*

MG : Au début de l'histoire, Colin est un être oisif. Il vit dans un univers luxueux mais un peu fermé. Il est habillé de manière un peu rétro, mais cela n'indique pas l'époque dans laquelle il vit. C'est juste ce qu'il aime porter... Florence Fontaine, la styliste, s'est beaucoup inspirée des zazous qui faisaient partie de la culture de Boris Vian et qui, plus tard ont inspiré les Teddy Boys, voire les punks¹. Toute la difficulté est de retrouver l'esprit d'une contre-culture sans être passéiste car cela serait en contradiction.

De la même manière, quand Colin sort de chez lui et que l'on voit Paris, je n'avais pas du tout envie de créer un Paris rétro. Je voulais profiter de tout ce que l'on peut voir dans cette ville et y apporter un décalage, notamment dans les voitures, pour ne pas créer de repères temporels trop marqués.

CB : *Vous avez réalisé « en vrai » certains objets qui sont propres à l'univers irréel, presque surréaliste du roman ; vous*

1. Colin porte d'ailleurs des *creepers*, chaussures inventées en 1949 par le Britannique George Cox, particulièrement populaires dans les années 1950 auprès des Teddy Boys, aficionados de rockabilly et récupérées ensuite, *via* Malcolm McLaren et Vivienne Westwood, dans un esprit clairement punk.

en avez inventé d'autres (certains véhicules). Comment se décide et se passe cette fabrication ?

MG : Je ne me suis pas trop posé de questions car cela me vient naturellement. Ma façon de « penser » ces objets est née en partie des lectures de Boris Vian à l'adolescence (photo n° 6). Le mélange organique/inerte dans la fabrication d'objets m'est naturelle : je vois des formes vivantes dans les choses qui m'entourent. Je ne suis pas le seul, loin de là. Notre cerveau est programmé de la sorte. L'émission *Téléchat* inspirée de Topor en était un exemple génial.

CB : *Le décor est particulièrement riche, à tel point qu'on a l'impression de ne pas avoir le temps de tout voir, en particulier le détail des objets, à l'exception bien sûr du pianocktail...*

MG : C'est un choix : le spectateur n'est pas censé tout voir parfaitement. Le décor reste un décor. À travers lui, je veux montrer, par exemple, la richesse du personnage de Colin : c'est un esthète, il aime le luxe et s'entourer d'objets qui lui plaisent au début de l'histoire. Je vais donc montrer qu'il y a beaucoup de cadres sur le mur, des choses dans ces cadres, mais sans avoir le temps de m'y arrêter. C'est vrai qu'il y a des éléments que j'aurais aimé montrer davantage. On aurait pu faire des plans longs autour de l'arrache-cœur ; l'objet existe, il fonctionne presque : en fait, il fonctionnait, mais il se coinçait tout le temps (photo n° 7).

Il y a aussi des photos qu'on ne voit pas dans le film, de la construction de l'appartement de Colin avec l'espèce de wagon qui était emmené par un hélicoptère : ces

photos, on les a faites, c'était génial... Mais le format du film exige que l'on se concentre sur l'essentiel : on n'a pas le temps de tout montrer. Prendre ce temps signifierait en passer moins à entendre Nicolas parler de cuisine –, ce qui est plus important pour moi.

CB : *Vous montrez cependant certains objets avec insistance : la sonnette kafkaïenne, par exemple.*

MG : Quand je vois une sonnette dans la vie, je pense toujours à un cafard. Au début du roman, d'ailleurs, la sonnette est vivante. Chez Boris Vian, la limite entre le mécanique et l'organique n'est pas claire, elle est même complètement fondue. Je sais que c'est un élément de son esthétique qui m'a influencé comme le montreraient certains clips que j'ai réalisés pour Björk, certaines parties sont influencées par Boris Vian, d'autres par *La Nuit du chasseur*¹, par exemple. Ces influences font partie de mon paysage, de ma grammaire si l'on peut dire, de mon langage. Et, dans le film, parfois, je ne sais plus si l'idée vient de moi ou de Boris Vian : c'est le cas pour la sonnette, par exemple. Elle est, pour moi, complètement organique. Évidemment, cela peut rejoindre Kafka², parce qu'on pense à *La Métamorphose*.

CB : *L'Écume des jours est un roman particulièrement musical, surtout dans la première partie, marquée par le jazz dont le pianocktail est un adjuvant précieux. Dans le film, vous conservez, me semble-t-il, les morceaux de jazz évoqués dans le livre, notamment Chloé de Duke Ellington, thème*

1. Film réalisé par Charles Laughton en 1955. 2. Qui était un des auteurs favoris de Boris Vian.

important pour l'intrigue, en y ajoutant des musiques plus contemporaines. Qu'est-ce qui vous a poussé dans ce sens ?

MG : Il était important d'intégrer Duke Ellington à l'histoire pour respecter l'œuvre. De plus, mes parents vénéraient deux musiciens quand j'ai grandi : Duke Ellington et Serge Gainsbourg. On peut dire que Boris Vian est le chaînon entre les deux puisque Gainsbourg fut d'une certaine manière son élève. Ces deux musiciens ont brillé par leur éclectisme et leur capacité à se renouveler. J'essaie de suivre leur exemple dans mon travail et mes choix. Pour ce qui concerne la musique du film, j'ai tenu à refléter cet éclectisme. D'ailleurs, toutes les générations d'adolescents qui se sont identifiés au roman n'avaient pas forcément du jazz en tête en lisant *L'Écume*.

La représentation du monde du travail

CB : *Dans le roman de Boris Vian, comme dans votre film, les petits objets artisanaux servent l'individu et son bien-être, alors que tout ce qui est collectif ou institutionnel, tout ce qui est lié au travail, au sport, à la religion est montré de manière négative. Il m'a semblé que vous aviez construit ces univers collectifs, notamment ceux du travail, en vous inspirant de Brazil*¹ ?

MG : C'est intéressant... Évidemment, c'est un film que j'ai vu, qui m'a marqué. Mais j'ai toujours fait attention à ce qu'il ne m'influence pas trop. C'est comme le principe de l'évolution des espèces en biologie. Certaines sont des terminaisons de l'arbre ; d'autres ont mené à l'homme.

1. Film réalisé par Terry Gilliam en 1985.

Parmi les premières, certaines étaient en parfaite harmonie avec leur environnement et, pourtant, elles n'ont débouché sur rien. Je vois les films un peu comme cela, la musique aussi d'ailleurs. Quand je vois certains films, quand j'entends certaines musiques, je veux rester imperméable à leur influence parce que je sais qu'elles vont m'amener à faire un sous-genre. *Brazil* fait partie de ces cas : il y a évidemment un côté George Orwell, qui a influencé *Brazil* et probablement Boris Vian¹. De mon côté, j'essaie de ne pas être trop influencé par ce film. Cela dit, quand on voit toutes les machines à écrire, on y pense peut-être. Le système d'oppression aussi peut y renvoyer. De toute manière, je crois que c'est une réaction commune lorsqu'on doit dénoncer un monde du travail où les gens n'ont pas l'occasion d'utiliser leur cerveau et où ils s'abrutissent pour pouvoir continuer à travailler. J'ai essayé de ne pas trop durcir le trait pour ne pas faire une caricature du monde du travail, justement parce que j'ai lu et vu *1984* et que j'ai perçu l'influence que ce livre pouvait avoir... Mais est-ce vraiment le sujet du film ?

CB : *C'est un aspect prégnant du roman en tous les cas... Vous y ajoutez, d'ailleurs, dans le film, avec insistance la mise en abyme de la fabrication du livre où l'entreprise des machines à écrire est à la fois un monde joyeux et angoissant.*

MG : Le monde des machines à écrire est un des éléments visuels immédiats du film, peut-être le plus important. Je suis particulièrement attaché à cette forme de mise en

1. L'influence de George Orwell sur Boris Vian est peu probable puisque *1984* n'a été publié qu'en 1948, soit deux ans après *L'Écume des jours*. Boris Vian comptait dans ses lectures préférées Lewis Carroll, H. G. Wells et bon nombre d'auteurs de science-fiction.

abyrne visuelle d'objets qui se répètent : c'est ce qu'on appellerait une fonction cursive en mathématiques, c'est-à-dire l'indication que quelque chose est dans quelque chose qui est dans quelque chose, etc. Je me suis souvent demandé quelle était la raison de cet attachement. Peut-être vient-il de l'enfance. J'ai grandi dans les années 1970 en banlieue parisienne. On allait fréquemment à Parly 2. J'étais fasciné par de grands présentoirs sur lesquels s'étalait une profusion d'objets identiques, à quelques infimes différences près, et rangés en perspective. J'aime bien reproduire cette image, je n'en avais pas du tout conscience jusqu'à assez récemment. De la même manière, j'aime bien prendre ma caméra et la mettre devant la télévision pour créer un tunnel visuel ou me mettre entre deux miroirs dans un ascenseur, dans un couloir. On voit alors une infinité. De même, j'aime bien que les crayons de couleur soient mis en nuance. Dans un clip que j'ai réalisé pour une amie chanteuse, les danseurs portaient de face un tee-shirt de couleur et, lorsqu'ils se retournaient, ils avaient au dos la couleur complémentaire : chaque fois, ils formaient un arc-en-ciel. Évidemment, si on attache une signification politique à ces éléments, cela ne peut qu'évoquer ces stades dans lesquels tous les gens manipulent des panneaux, des drapeaux, ou encore une idée de soumission identitaire à un ordre établi. Mais c'est très loin de ce que je voulais dire : je n'y vois rien d'autre que cet attrait pour les objets et les couleurs.

En outre, il était important pour moi de ne pas décrier les travailleurs, d'autant qu'on a tourné ces séquences-là au Siège du Parti communiste. Le monde du travail est dur et je voulais montrer mon attachement aux travailleurs.

Dans le roman, Colin fait toute une série de professions absurdes : je suis resté très proche du livre pour la scène

où les directeurs le renvoient avant même de l'embaucher et pour celle où il est chargé de faire du porte-à-porte pour livrer de mauvaises nouvelles. Évidemment, je ne pouvais pas montrer joyeuse la guerre lorsque j'ai représenté l'usine de fabrication d'armes (photo n° 8).

Mais pour compléter mon histoire, il était logique de mettre Colin en abyme, au cours de son « parcours professionnel », dans cet univers plutôt que de le faire travailler dans une banque. De ce fait, dans le film, j'ai ajouté une scène qui n'est pas dans le roman, celle où Colin vient travailler aux machines à écrire. Or, quand il est renvoyé de ce travail, tous les travailleurs se soulèvent pour prendre sa défense. C'était très important pour moi de montrer cette solidarité des travailleurs entre eux pour éviter justement le côté *Brazil* ou Orwell. En fait, j'ai vu plutôt les travailleurs sous l'angle des Lipp, pour la créativité au pouvoir.

Pour moi, il était indispensable que les ouvriers ne soient pas montrés comme étant asservis. Il y a bien sûr une servitude du travail en lui-même, mais je respecte infiniment les ouvriers en tant qu'individus. Initialement, je pensais que c'était dévalorisant de ne pas faire un métier créatif et je me suis aperçu que ces métiers créatifs ne nous quittent jamais. Il y a des gens qui font un travail en dehors de leur créativité et ce travail n'est qu'une partie de leur vie : en réalité, ils consacrent leur créativité à leurs sentiments, à leur qualité de vie, à leurs relations avec les autres, avec leur famille. Peut-être que c'est eux qui ont raison. Dans ma vie, j'ai croisé des personnes que j'aimais beaucoup, sans avoir forcément envie de travailler avec elles parce qu'elles n'avaient pas cette urgence à vouloir produire quelque chose. J'appréciais d'être à leurs côtés parce que justement, elles séparaient bien leur travail de

leurs buts vitaux, de leurs raisons de vivre. Évidemment, il y a différents degrés de servitude dans le travail, mais on peut faire un travail relativement correct et placer ses valeurs, la qualité de sa vie, son épanouissement personnel en dehors du travail. Pour moi, ce n'était pas évident : en vacances, j'ai envie de sortir ma caméra et de filmer ma tante¹ ; mes frères me disent : « Profite de la vie. » Mais c'est difficile... Quand je dessine, je me dis : « Je vais réunir mes dessins et en faire un livre », alors que ça pourrait être juste un dessin pour le plaisir de dessiner. Bref, distinguer les deux est impossible pour moi. Ma position face au travail est ambiguë et le film sur *L'Écume des jours* me permet de soulever cette ambiguïté : le travail de Chick, par exemple, qui est pourtant ingénieur², est atroce, répétitif, stupide et inhumain. Moi, j'ai vécu cela en travaillant dans une société de calendriers où on me demandait d'installer des ordinateurs : c'est un souvenir dont je me sers dans *La Science des rêves*. En fait, le travail est atroce quand on ne sait pas pour quoi on le fait.

CB : *D'une certaine façon donc, sur le plan du travail aussi, vous êtes proche de Boris Vian : vous ne pouvez pas vous arrêter de « faire » puisqu'on vous sait réalisateur, dessinateur, musicien...*

1. Michel Gondry évoque ici *L'Épine dans le cœur*, film documentaire sorti en 2010 qu'il a réalisé sur sa tante Suzette, institutrice dans les Cévennes de 1952 à 1986. 2. Vian était sorti ingénieur de l'École Centrale (voir p. 5, note 1).

Éléments bibliographiques sur le roman

Noël ARNAUD, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Le Livre de Poche, 1981.

Jacques BENS, postface de l'édition 10/18 de *L'Écume des jours*, 1963.

—, *Boris Vian*, collection « Présence littérature », Bordas, Paris, 1976.

Jean CLOUZET, *Boris Vian*, collection « Poètes d'aujourd'hui », Pierre Seghers Éditeur, 1966.

Gérard PESTUREAU, présentation et annotation de *L'Écume des jours* de l'édition de 1996 du Livre de Poche.

TABLE

Introduction : Le destin de <i>L'Écume des jours</i> : Boris Vian et son double?	5
L'OUVERTURE DES ŒUVRES	11
<i>L'Écume des jours</i> : un titre à la poésie	
énigmatique	11
Le héros en ouverture	13
L'incipit du roman	13
Le générique du film	20
CONSTRUIRE UNE ADAPTATION	21
À l'origine, le roman : tableau de travail	21
Une intrigue simple?	40
Le roman	40
Le film	44
LE ROMAN : UN CONTE DE FÉES QUI TOURNE COURT?	46
Une situation initiale en forme de conte de fées?	46

Le surgissement du réalisme dans la magie de la rencontre	47
La célébration grinçante d'un sentiment merveilleux	52
LES LOIS DE L'ESPACE ET DU TEMPS DANS	
<i>L'ÉCUME DES JOURS</i>	58
Un espace organique et menaçant	59
Les fluctuations d'un temps tragique	62
ENTRETIEN AVEC MICHEL GONDRY	
Michel Gondry et Boris Vian	65
Les choix d'adaptation	69
La construction du film	71
Un motif ambivalent : l'eau	75
Acteurs et personnages	78
Le décor visuel et sonore	84
La représentation du monde du travail	87
Éléments bibliographiques sur le roman	92

L'éditeur remercie pour leur aide précieuse
et leur disponibilité :

Nicole Bertolt, de la Cohérie Vian,
Michel Gondry,
Luc Bossi, de Brio Films,
ainsi que les équipes de Studio Canal et de l'agence Mercredi.

Les photographies du hors-texte couleur sont
de Sébastien Bossi – Brio Films.



PAPIER À BASE DE
FIBRES CERTIFIÉES

Le Livre de Poche s'engage pour
l'environnement en réduisant
l'empreinte carbone de ses livres.
Celle de cet exemplaire est de :

150 g éq. CO₂

Rendez-vous sur

www.livredepoche-durable.fr

Composition réalisée par Datagrafix

Achevé d'imprimer en février 2013 en France par

MAURY IMPRIMEUR

45330 Malesherbes

N° d'impression :

Dépôt légal 1^{re} publication : mars 2013

LIBRAIRIE GÉNÉRALE FRANÇAISE

31, rue de Fleurus – 75278 Paris Cedex 06