

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**  
**Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed**  
**Faculté des lettres et des langues étrangères**  
**École Doctorale de Français**

**Mémoire de Magister**

**Option : Science des textes littéraires**

***Pastiche romanesque et critique sociale  
dans les romans noirs de Boris Vian***

**Présenté par : Faiza MEHIDI**

**Jury :**

**PRÉSIDENTE :** Mme Fouzia Bendjellid, Professeur, Université d'Oran.

**RAPPORTEUR :** M. Miloud Benhaïmouda, MCA, Université

Abdelhamid Benbadis, Mostaganem

**EXAMINATRICE :** Mme Yamina Zinai, MCA, Université d'Oran

**EXAMINATRICE :** Mme Leïla Moussedek, MCA, Université

Abdelhamid Benbadis, Mostaganem

**Année universitaire : 2013-2014**

## Dédicace :

À la mémoire de mon père et ma petite sœur Mounira...

À celles et ceux qui m'ont aidés...

## Remerciements :

Je remercie sincèrement mon professeur et directeur de recherches, monsieur BENHAIMOUDA Miloud, sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour. Je lui suis reconnaissante pour son extrême gentillesse, son sérieux et son soutien dans les moments difficiles.

Mes remerciements, aussi pour les responsables de l'école doctorale, pour les professeurs et les collègues, qui se sont dévoués pour ce magister.

## **Abréviations :**

Art.	Article
Coll.	Collection
Ed. (Éd.)	Édition
Ibid.	Ibidem (reprise d'une information, d'une référence annoncée)
In (in)	Dans
Infra.	Plus bas, ci-dessous
JCSVT.	J'irai cracher sur vos tombes.
LMOTLMP.	Les morts ont tous la même peau
Op.cit.	Opus citatum (ouvrage cité)
Rev.	Revue

---

# Introduction

---

Au début de nos études en littérature française, Boris Vian était, pour nous, l'auteur de *l'Arrache-Cœur* et de *L'écume des jours*. Ces écrits dégagent l'insouciance typique d'un éternel adolescent. Son style sent la fraîcheur marine de sa maison de vacances de Landemer (la maison de *l'Arrache-Cœur*). Ses personnages portent les noms déformés de ses amis ou de ses ennemis :

« Pour l'intelligence des textes, on ne gagne rien à savoir que Claude Léon de *l'Automne à Pékin*, vieux camarade de Boris, existe bel et bien, comme Claude Abadie de *Vercoquin* ; que le docteur Schutz de *Et on tuera tous les affreux* est le diminutif de Schutzenberger, directeur de recherches au C.N.R.S., partenaire de Boris Vian à la maison des sciences et à Saint-Germain-des-Prés ; que l'abbé Petitjean de *l'Automne à Pékin* est l'abbé Grosjean, concurrent victorieux de Boris pour le Prix de la Pléiade. Il faut aller chercher loin Le prototype de Cynthia Spooligh de *Et On tuera tous les affreux* : c'était, paraît-il, Yvonne Ménard, danseuse-étoile des Folies-Bergère »<sup>1</sup>

Boris Vian est d'abord un auteur de chansons : « près de 500 chansons répertoriées de Boris Vian »<sup>2</sup>. La plus connue est sans doute « Le déserteur » où il affiche clairement son engagement contre la guerre d'Indochine. Cette chanson écrite au mois de février 1954, deviendra la chanson fétiche des opposants à la guerre d'Algérie, avec la chanson « La java des bombes atomiques ». Son engagement lui attire les foudres des autorités françaises de l'époque, des journalistes et même de certains intellectuels. Mais toute cette hostilité n'a pas dissuadé l'écrivain.

La censure est la punition infligée à l'auteur rebelle, ses chansons ne passent plus sur la radio, et deux de ses romans sont interdits de publication. Victime de l'incompréhension et de l'injustice, Boris Vian ne connaît la gloire qu'après sa mort. Cinquante ans après, Vian entre dans la Pléiade, en 2010, il est reconnu, enfin, comme un grand écrivain, et ses œuvres sont considérés parmi les classiques de la littérature française.

La vie de Boris Vian nous laisse perplexe : ingénieur de formation, inventeur, auteur de chansons, écrivain, musicien de jazz, cinéaste et même acteur. Malgré un parcours pénible, marqué par le drame, des ennuis de santé et des déceptions nombreuses, cet homme aux multiples talents possède une créativité pérenne et une soif de vie à couper le souffle. Mort à trente-neuf ans, Boris Vian était conscient de la brièveté de sa vie puisque :

« Cette conscience de la brièveté de la vie, les grands écrivains savent ne pas en faire un point de fixation mais le ressort indispensable à toute véritable création artistique. Ce fut le cas de Boris Vian. En ce sens, oui, peut-être, Vian mena-t-il une vie existentielle. Il nous laisse une œuvre qui, elle, défie tous les adjectifs et échappe à tous les qualificatifs »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p. 51-52.

<sup>2</sup> Noël ARNAUD, « À propos des chansons de Boris Vian », mis en ligne en 2007, < <http://boris-vian.net/fr/arnaud.html> >, consulté le 15/03/2012, à 17:34.

<sup>3</sup> François BUSNEL, « 50 ans après Boris Vian, même pas mort », in *Lire*, n°374, éd. De l'olivier, avril 2009, p. 5.

Ce parcours hors du commun, nous attise à choisir Boris Vian et étudier son œuvre, surtout les romans noirs.

Nous partons d'une profonde conviction qu'un écrivain n'écrit pas *ex nihilo*, ce qui nous motive pour explorer l'univers du roman noir.

Il nous semble étrange qu'un auteur doté d'une certaine reconnaissance institutionnelle se hasarde dans un genre aussi décrié par la critique (nous sommes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale) ; néanmoins, à la réflexion, cet étonnement nous paraît infondé dans la mesure où des écrivains "classiques" ont utilisé des formes narratives propres au roman policier (Balzac dans « Une ténébreuse affaire » en 1841, Dostoïevski dans *Crime et Châtiment* en 1866, ou Charles Dickens dans *La maison d'Âpre vent* « *Bleak House* » en 1854, etc.)

Au XX<sup>e</sup> siècle nous avons l'exemple de romanciers reconnus qui non seulement écrivent des romans « blancs » mais en outre excellent dans le genre policier : Claude Aveline, Francis Carco, Tristan Bernard... Ainsi, notre étonnement s'est vite dissipé. De grands écrivains ont écrit au moins une œuvre policière dans leur vie : Balzac publie une nouvelle policière « Maître Cornélius », en 1831, et d'après Jean-Christophe Sarrot, il serait :

« [...] l'inventeur (après les Chinois) de la nouvelle policière-quelques années avant Edgar Poe [...] »<sup>1</sup>

D'autres ont suivi Balzac : Zola avec *Thérèse Raquin* en 1867, et son roman *La Bête Humaine*, en 1890. Paul Bourget avec son roman *Le Disciple*, en 1889, etc.

Le phénomène continue jusqu'à nos jours : le succès retentissant du roman *Le nom de la rose* d'Umberto Eco, publié en 1980 (traduit en français en 1982 par Jean Noël Schifano) est à cet égard très révélateur.

Notre recherche s'assigne pour objet les romans policiers de Boris Vian publiés entre 1946 et 1948 et, parmi ceux-ci, les deux romans noirs « noir »<sup>2</sup> intitulés : *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), et *Les morts ont tous la même peau* (1947). L'intitulé de ce corpus réside dans certain nombre de caractéristiques thématiques et formelles telles que nous les inventorions ci-après :

1/ La publication consécutive de ces deux ouvrages en 1946 et 1947 sous un pseudonyme à consonance anglo-saxonne (Vernon Sullivan) ainsi que leur espace romanesque commun : les

---

<sup>1</sup> Jean-Christophe SARROT, Laurent BROCHE, *Le roman policier historique*, Paris, Nouveau Monde Édition, 2009, p.42.

<sup>2</sup> La formule « roman noir noir » désigne une sous catégorie du genre policier particularisée par deux caractéristiques :

A / D'abord, les traits du roman noir : réalisme, violence, physique, critique idéologique et sociale.

B / Au plan du contenu, la redondance du qualifiant "noir" renvoie à la question raciale du milieu du XX<sup>e</sup> siècle aux U.S.A. Thématique qui caractérise en particulier les romans de Chester Himes.

USA du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ne sont probablement pas étrangers à la vague d'américanophilie qui marque la France et l'Europe de l'Ouest à l'issue de la Seconde Guerre.

2/ L'unité de genre : ces deux romans relèvent du roman noir, sous catégorie du roman policier, qui se définit par son opposition au roman problème classique en raison de son caractère sociologique, contestataire. Le roman noir se particularise également par la représentation de la violence, de l'amour dans sa dimension essentiellement sexuelle et au plan verbal par l'exploitation de tous les registres de langue et en particulier les formes familières, populaires, voire argotiques. Notre mémoire est axé essentiellement sur ces deux romans policiers.

Les deux romans, considérés par les critiques comme romans noirs « noir », nous ont interpellés. D'abord par leurs titres : *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*. Ensuite, par les similitudes entre les héros des deux romans : des Noirs avec la peau blanche. Le résumé des deux histoires va éclaircir notre choix au près du lecteur.

### ***J'irai cracher sur vos tombes***

Lee : un jeune mulâtre (sang noir, peau blanche) quitte sa ville natale, dans le Sud des USA pour travailler à Bukhton, une ville située plus au Nord, dans la librairie de Clem, un ami de son frère (noir) Tom. Une fois installé, il se lie d'amitié avec un certain Dexter. Tous les deux se livrent à tous les vices : alcool, drogue, sexe. Grâce à son ami, Lee côtoie la bourgeoisie de la ville. Il fait la connaissance des deux sœurs : Lou et Jean. Après les avoir séduites, il les tue froidement. Sa seule obsession est de venger « le gosse », l'autre frère noir, lynché et exécuté quelques années auparavant par des Blancs. Le seul crime du gosse était d'aimer une femme blanche.

Lee démasqué, poursuivi, tué par la police, les villageois finissent par le lyncher.

### ***Les morts ont tous la même peau***

Dan un métis qui se fait passer pour un Blanc. Il travaille comme videur dans une boîte de nuit. Son emploi lui procure une grande satisfaction. D'un côté, il « cogne » les Blancs ; d'un autre, il séduit les femmes blanches sur commande.

Dan est marié avec une femme blanche : Sheïla, ils ont un fils Blanc. Tout semble normal, jusqu'au jour où son frère noir Richard arrive dans la ville et le menace de révéler son identité « noire ». Pour protéger son bonheur, Dan tue son frère, entretient une liaison avec la maîtresse de celui-ci : une prostituée noire ! Cette aventure lui dévoile sa vraie nature, celle d'un homme noir. Dan tue d'autres personnes. Il s'enfonce de plus en plus dans la violence. Enfin, il se suicide.

Notre travail se définit d'une part par une dimension descriptive : il s'agira de rappeler au lecteur un certain nombre de particularités liées à l'époque, mais aussi à l'histoire et aux

définitions du roman policier et de ses sous catégories : roman d'énigme, roman historique, roman d'espionnage, roman de procédure policière, roman noir, etc.

Tous ces éléments contribuent à rendre compréhensible notre problématique : celle-ci vise à proposer une lecture idéologique, sérieuse, de ces romans classés *a priori* dans la catégorie : littérature de divertissement, voire littérature de gare, sous littérature, etc.

Notre corpus inclut les deux romans : *J'irai cracher sur vos tombes*, et *Les morts ont tous la même peau*. Ces derniers font partie du roman noir « noir », selon l'appellation de Chester Himes (1909-1984). Cette catégorie du roman noir traite la question raciale aux USA au début du vingtième siècle. Comment deux jeunes mulâtres – innocents au début – s'enfoncent de plus en plus dans une violence aveugle et absurde. Ils finissent par devenir des hors-la loi, des criminels misanthropes.

Devant le génie de Boris Vian, on ne peut que rester admiratif et curieux à la fois. On se demande pourquoi un auteur, d'une sensibilité à fleur de peau, décide d'écrire une série noire sous le pseudonyme de Vernon Sullivan. En plus, il prétend n'être que le traducteur. S'agit-il d'une œuvre écrite sous la contrainte ? Comme dit Robert Escarpit :

« En effet, on ne naît pas écrivain, on le devient, et il est bien rare qu'on le soit devenu à vingt ans. »<sup>1</sup>

La critique littéraire constate que ces romans sont des romans noirs : quelles sont les caractéristiques du roman noir ? Se trouvent-elles dans *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau* ? Et en quoi le roman noir se différencie-t-il du roman policier ? Pourquoi, pour les deux romans en question, Boris Vian se concentre sur le roman noir « noir » en suivant l'exemple des écrivains noirs américains comme Chester Himes, Arna Bontemps, et Richard Wright. Sommes-nous devant un cas de pastiche ou un réel engagement littéraire ? Comment cet engagement se manifeste-t-il dans ses écrits ? Ensuite, quelle est la particularité romanesque des deux romans, *JCSVT* et *LMOTLMP* ? Et en quoi le titre est-il une ouverture pour le roman de Vian ?

1 / Notre première hypothèse peut s'énoncer ainsi : bien que signant d'un pseudonyme à caractère anglo-saxon et plaçant ses intrigues en Amérique du Nord, le Français Boris Vian alias Vernon Sullivan, ne souscrirait pas à l'américanophilie béate ambiante même si par ailleurs il apprécie certains aspects de la culture américaine, en particulier le jazz, musique d'origine afro-américaine. En d'autres termes, Boris Vian userait d'un genre né aux USA (le père fondateur du récit policier étant Edgar Poe avec son « Double assassinat dans la rue Morgue » et signerait d'un pseudonyme anglo-saxon, non pour s'approprier les thématiques rebattues du roman noir : la prohibition et son lot de fusillades meurtrières, formations de gangs et de la pègre, etc. Mais pour se livrer à la critique radicale d'un certain nombre de

---

<sup>1</sup> Robert ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », n° 777, 1986, p. 35.

travers de la société américaine, et, en particulier, les préjugés, la violence ethnique et les discriminations raciales pour le subvertir en les portant au centre de son œuvre policière. C'est une thématique que Chester Himes (1909-1984) perpétuera notamment à travers deux romans : *S'il braille lâche-le* et *La fin d'un primitif*. Boris Vian va profiter de l'engouement français pour l'Amérique afin de livrer son point de vue idéologique sur la question sensible du rapport des races. L'hypothèse émise est que Boris Vian ferait une incursion dans la série noire pour des fins commerciales, en apparence, tout en utilisant le succès du polar pour dénoncer la situation des Noirs américains à l'époque. Il dévoilerait à travers ses écrits noirs, l'injustice sociale vécue par les Afro-Américains (et tous les opprimés) et la détérioration de la condition humaine.

2 / La seconde hypothèse demeure liée à la première : si les romans, *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*, sont des romans qui admettraient une lecture sérieuse, ils n'en seraient pas moins inscrits dans leur genre d'origine et à ce titre des récits qui viseraient aussi au divertissement : les collections dans lesquelles ils sont publiés, leurs titres, leurs couvertures, leurs illustrations, leurs intrigues avec rebondissements, reconnaissance, vengeance, personnages nettement opposés au plan éthique (les bons vs les méchants), les replacent dans une stratégie commerciale dans laquelle le scandale n'est pas absent. Il s'agirait donc d'observer comment l'intérêt romanesque serait au service de la thèse ou des thèses défendues.

Afin de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse sur la nature idéologique, engagée, des romans de Boris Vian, il convient de se livrer à l'analyse des textes à partir des prémisses suivantes :

1/ On recensera dans notre corpus les mythes au sens de représentations collectives que Boris Vian réfuterait ou peut-être, au contraire, perpétuerait :

- Mythe de la supériorité sexuelle des Noirs.
- Mythe du bon Noir obéissant qui remonte à Harriett Beecher Stowe (*La Case de l'Oncle Tom*).
- Mythe de la notion de race démentie par le passage de la ligne (le métissage tend à rendre les distinctions raciales aléatoires).
- Mythe de la supériorité blanche.

2/ On notera également l'expression des opinions des personnages : des héros, personnages secondaires, qui trahirait les opinions de l'auteur.

3/ Il conviendra d'observer le procédé romanesque utilisé pour : les titres, l'espace, le temps et les personnages.

Les notions opératoires requises dans ce mémoire relèvent de champs divers : nous userons des ouvrages de théorie et d'histoire du roman policier afin de marquer l'originalité de Boris Vian, des ouvrages d'histoire afin de replacer ces romans dans leur contexte, de sociocritique et de récits à thèse afin de spécifier l'idéologie ou les idéologies à l'œuvre dans les textes, si ceux-ci s'avèrent polyphoniques. D'après Anne Reboul :

« [...] l'interprétation des textes de fiction constituerait la meilleure approximation d'un système de formation et de confirmation/infirmer d'hypothèses d'une grande subtilité. »<sup>1</sup>

Afin d'affirmer ou d'infirmer notre hypothèse, nous sommes contrainte – rigueur scientifique oblige – d'utiliser des approches pour l'analyse des textes littéraires.

Pour nous, l'approche la plus appropriée pour aborder ce travail est la sociocritique. Celle-ci nous ouvrira des pistes pertinentes dans la dénonciation du social à travers la littérature.

L'approche structurale nous permettra de comparer la structure des romans de Boris Vian avec celle d'autres romans policiers et de classer ces romans dans une catégorie précise : roman à suspenses, thriller, roman de procédure policière, etc.

Quant à l'approche psychanalytique, les notions de base en psychanalyse éclairciront les zones d'ombres dans le comportement des personnages et de l'auteur.

Notre travail se composera de trois parties : la première sera consacrée à un aperçu sur roman policier puis sur le roman noir. Ensuite, on va définir les caractéristiques du genre policier pour mieux situer l'œuvre de Boris Vian.

La deuxième partie abordera la narrativité dans les deux romans : étude des titres, des personnages et de l'espace-temps. Quant à la troisième partie, elle sera destinée à une étude sociocritique du corpus, comment se manifeste le social dans les textes de Vian.

---

<sup>1</sup> Anne REBOUL, *Rhétorique et Stylistique de la Fiction*, Paris, Presses Universitaires de Nancy, 1992, p.47.

---

# Première partie

---

# CHAPITRE I

## BORIS VIAN ET LE ROMAN NOIR

Boris Vian <sup>1</sup> est considéré comme l'un des meilleurs écrivains français du XX<sup>e</sup> siècle. Ce dernier, célèbre par ses chansons (environ 500), a brillé après la deuxième Guerre mondiale avec son écriture, en affinité avec le courant surréaliste: *Vercoquin et Le Plancton* (1946), *L'Automne à Pékan*, *L'Écume des Jours* (1947) et *L'Arrache cœur* (1953), etc.

Notre travail sur les romans noirs de Boris Vian nous conduit d'abord à étudier le roman policier, dans la mesure où le roman noir est une variété, un sous genre de ce dernier. Le roman policier ou « polar », constitue un genre littéraire polémique par excellence. Il est apprécié par les uns, déprécié par les autres. Cela n'a guère diminué l'engouement croissant du lecteur pour cette littérature, considérée par les institutions comme un genre « mineur », un divertissement pour adolescents oisifs ou voyageurs en mal de patience. Depuis son apparition, qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, le roman policier n'a cessé de s'enrichir tant au plan des contenus qu'à celui des formes, créant un univers spécifique et représentatif. Ainsi, on prend de plus en plus, au sérieux ce genre dit de « gare ».

### 1. Aperçu sur le roman policier

Les historiens du genre fixent généralement la naissance du récit policier, au sens moderne du terme, à la parution de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la Rue Morgue », en 1841. Toutefois, il faut noter que ce genre est apparu en trois pays différents approximativement à la même époque : Poe aux États- Unis, Charles Dickens, Wilkie Collins et Conan Doyle en Angleterre. En France, le genre prospère avec Emile Gaboriau vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce genre de littérature n'est pas un incident survenu dans l'histoire littéraire. Il prend place entre deux productions majeures : la production dite lettrée et la production dite populaire. C'est une évolution logique du roman d'aventure traditionnel : l'aventurier est remplacé par le policier ou le détective. Avec l'industrialisation croissante, la métropole devient un espace

---

<sup>1</sup> Boris Vian est né le 10 mars 1920, il est le deuxième dans une famille de 4 enfants, à Ville-d'Avray, dans une famille aisée, ruinée suite au krach boursier de 1929. Il obtient son baccalauréat de philosophie et mathématiques à l'âge de 17ans. Il entre à l'Ecole Centrale des Arts et Manufactures, le 06 novembre 1939 à Angoulême et devient ingénieur quatre ans après. Il épouse Michelle Léglise en juillet 1941, avec laquelle il aura deux enfants. Après un divorce douloureux, il épouse Ursula Kùbler. Boris Vian est mort suite à une crise cardiaque survenue lors de la projection d'un film, dont l'histoire est tirée de son roman *JCSVT*, c'était le 23 juin 1959. Son œuvre artistique très riche et variée compte une dizaine de romans : *L'Arrache-Cœur* (1953), *L'Herbe Rouge* (1950), *L'Écume des jours* (1946), des scénarios de film, des comédies musicales, des recueils de poèmes, des nouvelles, des pièces théâtrales.

propice à tous les délits et où les faits divers nourrissent l'imagination des écrivains soucieux des dérives de leurs sociétés.

C'est ce point de vue que Jean-Yves Tadié développe dans son essai, *Le roman d'aventure* :

« Du roman d'aventure s'est également séparé, au XIX<sup>e</sup> siècle, le roman policier. Poe, Gaboriau, Wilkie Collins (*The Moon Stone, La Pierre de Lune*) ont d'abord illustré le genre. Peu à peu se construisent les lois du roman policier à énigme : le héros n'est pas d'abord le criminel, mais le policier (M. Lecoq), et il s'agit moins de raconter un meurtre (dans d'autres romans, aboutissement de l'histoire), d'ailleurs commis dès le départ, que d'en comprendre les mobiles et l'auteur. »<sup>1</sup>

Les traits du roman policier se dessinent distinctement. Ainsi, des règles sont apparues pour régenter ce genre littéraire, conduisant ainsi à l'apparition de nouveaux sous-genres.

Poe en écrivant ses nouvelles policières : « Double assassinat dans la rue Morgue » (1841), « La lettre volée » (1844) et « Le mystère de Marie Roget » (1843), ignorait qu'il venait de mettre au monde le roman policier. Cette technique d'écriture est utilisée jusqu'à nos jours par les auteurs de polars. Elle consiste à écrire le roman à l'envers, en commençant par ce qu'on doit découvrir, ensuite on imagine l'intrigue et les conséquences.

Le roman policier est un genre narratif, il comporte des éléments essentiels qui sont :

- Le crime.
- L'enquête.
- La victime.
- Le suspect.
- Le mobile.
- Le mode opératoire.

Et selon la focalisation sur l'un des six éléments, on détermine la catégorie du roman policier, les principales sont :

– **Le roman d'énigme** : la focalisation est portée sur l'enquête, c'est l'élément le plus important. Les sentiments, le crime passent au second plan. L'accent est mis sur l'intelligence de l'enquêteur (le détective) et le processus divinatoire. Edgar Poe avec son détective Dupin (« Double assassinat dans la rue Morgue », 1841), Arthur Conan Doyle avec l'ingénieur Sherlock Holmes, (*Le chien des Baskerville*, 1901), Agatha Christie (*Le meurtre de Roger Ackroyd*, 1926), sont les principaux représentants de la catégorie du roman d'énigme, connue également sous les appellations : roman jeu, roman puzzle, roman problème, roman de détection (who done it ? Qui a fait cela ?), etc.

– **Le roman noir** : c'est la société qui est projetée au premier plan. Le rôle de celle-ci est prédominant, elle détermine le sort de la victime et du criminel. Il correspond au récit criminel américain, *le hard boiled*, qui rend compte d'une violence urbaine dans un contexte social et

---

<sup>1</sup> Jean-Yves TADIÉ, *Le roman d'aventures*, Paris, Presse Universitaires de France, 1982, p.13.

politique précis. Dashiell Hammett (*La moisson rouge*, 1921), Raymond Chandler (*The Long Good-Bye*, 1953), Chester Himes (*La reine des pommes*, 1958).

– **Le roman à suspense ou thriller** : la focalisation est mise sur la victime. L'angoisse et la peur sont omniprésentes. Le sort de la victime est souvent tragique. Wilkie Collins (*Sans nom*, 1862). Patricia Highsmith, (*L'inconnu du Nord-Express*, 1950), John Grisham (*l'Affaire Pélican*, 1992), relèvent de cette catégorie.

On trouve aussi, le roman policier historique (*Le nom de la rose* d'Umberto Eco, 1982), le roman policier fantastique (*Dead Zone* de Stephen King, 2002) et le roman policier des grands espaces (*Le gang de la clef à molette* d'Edward Abbey, 1975).

D'autres catégories du polar déterminées par des institutions, on a l'exemple de la BILIPO<sup>1</sup>. Jean-Christophe Sarrot et Laurent Broche citent dans *Le roman policier historique* :

« La BILIPO à Paris distingue dans le roman policier les formes suivantes : aventure, comico-parodique, énigme, enquête (« police procédurale ») décrivant le travail quotidien des policiers, enquête (police), enquête (détective privé), érotique, espionnage (mettant en jeu des relations internationales), fantastique, historique (l'action met en scène des personnages historiques reconnus qui côtoient les créations imaginaires de l'auteur), marginales (à la marge de la littérature « blanche », noir (dans le sens néo-polar), précurseur (avant Poe ou Gaboriau), psychologique, récit (faits authentiques romancés), science-fiction, suspense-thriller, thriller ésotérique, thriller financier, thriller juridique, thriller médical, thriller politique. »<sup>2</sup>

## 2. Le roman noir

Le roman noir est apparu aux USA, en avril 1920, avec la revue « Black Mask ». Cette dernière fut fondée par Henry Mencken et Georges Nathan, dans le but de renflouer les caisses de « Smart Set » une revue dite de bon goût. Le roman noir est un sous genre du roman policier. Il ne se focalise pas sur les énigmes, c'est le roman d'une crise, d'un conflit social. Le roman de la délinquance. Annie Collovald et Erick Neuveu le définissent :

« Le noir cherche à sonder les profondeurs du social, l'envers des décors. Il accorde donc une place importante et inhabituelle aux classes populaires, aux marges de la société, aux mondes des créateurs, aux sans-grade et perdants sociaux. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Jean-Christophe SARROT, Laurent BROCHE, *Le roman policier historique*, Paris, Nouveau Monde Édition, 2009, p.35.

<sup>2</sup> La BILIPO : La Bibliothèque des littératures policières : la plus grande bibliothèque en Europe consacrée aux littératures policières et d'espionnage. Elle compte des milliers d'ouvrages en français et en langues étrangères. Elle propose des ouvrages de fiction (romans policiers et d'espionnage) et des ouvrages sur les affaires criminelles, la police et la justice. Elle fut créée en 1995 à Paris. La BILIPO conserve plusieurs fonds prestigieux : la bibliothèque de Régis Messac, la correspondance de Marcel Duhamel (créateur de la « Série noire »). Elle conserve l'intégralité de la production policière publiée en France.

<sup>3</sup> Annie COLLOVALD, Erik NEUVEU, *Lire le noir : Enquête sur les lecteurs de récits policiers*. Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2004, p. 73

Le roman noir explore les profondeurs de l'être humain, détermine les rapports que l'individu entretient avec sa société. Il met à nu l'homme devant ses propres faiblesses, ses propres démons :

« Le roman noir, en outre, touche à quelque chose d'essentiel : il parle de l'infinie dérégulation de l'homme, condamné à errer sans répit et à fuir dans les ténèbres, il parle de l'ontologique cruauté de l'espèce humaine et de son irrépressible désir de puissance, il repose sur ses pulsions archaïques que sont le sexe, la folie et la mort, cette « Sainte Trinité Noire » qui régit, ici-bas, les comportements humains, il montre la face cachée de l'homme, son visage obscur, sa part maudite. »<sup>1</sup>

Le roman noir bâtit sa notoriété au détriment du roman policier à énigme, celui d'Edgar, de Charles Dickens et Agatha Christie. Ce dernier avait comme pièces maîtresses : le crime, le détective et l'enquête. L'énigme policière est mise en avant, tandis que le roman noir se focalise sur le social.

Boileau-Narcejac résume la différence existant entre les deux sous-genres policiers, le noir et le roman à énigme :

« Le roman de détection avait le mérite – quand il était réussi – de présenter des situations neuves, et alors la fiction dépassait le réel. Dans le cas du roman noir, au contraire, c'est le réel qui dépasse la fiction. »<sup>2</sup>

De plus en plus d'écrivains délaissent le roman à énigme au profit de la littérature dite noire, afin de dénoncer une société qui se précipite vers l'abîme, ou de témoigner leur propre déchéance, comme affirment Jean-Christophe Sarrot et Laurent Broche :

« Leurs auteurs (le roman noir) s'attaquent à des sujets délicats, résonnant fortement dans les mémoires car encore pleinement assumés par la communauté nationale, sources de tensions et de discordes ou parce qu'ils renvoient directement à des thèmes sensibles du présent. Ces écrivains exhument des faits, des phénomènes, des personnages et des groupes qui gênent ; ils attaquent le passé sous des angles mal cicatrisés. Leur désir fondamental n'est pas de divertir, ni même d'abord d'établir des parallèles entre ce qui était aujourd'hui, mais avant tout de dénoncer, d'illustrer le fait que « la société est [...] un scandale. »<sup>3</sup>

Tzvetan Todorov ajoute :

---

<sup>1</sup> Simone BERNARD, Jean SGARD, *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse, 2000, p. 470.

<sup>2</sup> BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier* (1975), éd. Française consultée, Paris, PUF. 1982. Coll. « Que sais-je ? », n°1623, p.106-107.

<sup>3</sup> Jean-Christophe SARROT, Laurent BROCHE, *Le roman policier historique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009, p.357.

« Le roman noir moderne s'est constitué non autour d'un procédé de présentation mais autour du milieu représenté, autour de personnages et de mœurs particuliers ; autrement dit, sa caractéristique constitutive est thématique. »<sup>1</sup>

Cette caractéristique du roman noir, le social, se manifeste dans les thèmes traités : l'injustice sociale, la corruption, le crime se côtoient dans un espace urbain de plus en plus hostile. La société américaine en proie à une déshumanisation croissante, constitue un terrain propice pour la propagation du roman noir. L'Europe, particulièrement la France, n'a connu le roman noir qu'après la Deuxième Guerre mondiale. L'Amérique triomphante exporte sa culture dans le monde entier. La France, dévastée par la guerre, adopte ce nouveau mode de vie. La littérature à « l'américaine » y trouve son compte aussi.

### 3. L'avènement du roman noir en France

En France, le premier roman noir est écrit par Léo Malet en 1943, *120, rue de la Gare* ; ce romancier est considéré comme le père du roman noir français. Boris Vian lui succède avec *J'irai cracher sur vos tombes*, en 1947.

Boris Vian écrit *JCSVT* à la demande de Jean d'Halluin, directeur des éditions du Scorpion (frère de Georges d'Halluin, musicien et ami de Vian). Jean d'Halluin veut redresser ses finances en publiant un best-seller. Il expose l'idée à Vian qui va lui écrire un roman « américain ». Au début le roman est supposé être la traduction d'un jeune auteur américain Vernon Sullivan. Fidèle à son habitude, Vian n'a pas oublié ses amis. Il a attribué leurs noms à ses personnages, et même à son pseudonyme Vernon Sullivan. À propos du choix du pseudonyme, Noël Arnaud rapporte :

« Boris traduisit ce qu'un auteur américain aurait pu écrire. Ce romancier américain, il le fit naître sous le nom de Vernon Sullivan. Vernon, à cause de Paul Vernon, aujourd'hui chirurgien-dentiste, alors étudiant en pharmacie, et musicien « marron » de l'orchestre Claude Abadie ; Sullivan, à cause de Joe Sullivan, pianiste de jazz, un des meilleurs de style Chicago »<sup>2</sup>.

Certes le profit financier n'est pas loin, mais Boris Vian aurait eu, semble-t-il, d'autres motivations quand il a débuté la série noire. La raison la plus apparente est citée par Arnaud Noël :

« Les visées de Boris sont tout autre : amateur passionné de littérature américaine, et de la meilleure, il assiste à la dégradation rapide du goût des lecteurs sous la marée des produits de pacotille, haussés au rang des chefs-d'œuvre par la puissance de la publicité. Démontrer que le public se délecte de ses bas morceaux, démontrer qu'une pareille littérature se fabrique

---

<sup>1</sup> Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose* : choix suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris : éd. du Simone BERNARD, Jean SGARD, *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, Presses universitaires du Mirail, Université de Toulouse, 2000, p. 470.

<sup>2</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions., 1970, p.163.

industriellement et que c'est pitié d'être aussi crédule et aussi pervers (esthétiquement parlant), voilà ce qu'il a en tête »<sup>1</sup>.

Donc Boris Vian veut montrer, à travers ses deux romans, le rôle déterminant de la finance dans le monde littéraire : un nom américain (même inventé) fait vendre plus qu'un auteur français renommé. L'effet de la mode l'emporte sur la qualité, annonçant ainsi la prédominance de la culture américaine sur le monde.

De notre côté, et à travers ce travail, nous allons dévoiler les raisons, d'ordre idéologique et psychologique, qui auraient poussé Boris Vian à écrire *JCSVT* et *LMOTLMP*. En analysant notre corpus, on essaiera de préciser la pensée de Vian, qui va déterminer son choix pour le roman noir « noir ».

#### 4. Le roman noir « noir »

Boris Vian est un grand amateur de la culture américaine, surtout le jazz, une musique afro-américaine. Cette passion ne le laisse pas indifférent aux problèmes rencontrés par les Noirs. La discrimination raciale et sociale est dénoncée par des auteurs tels que Chester Himes, James Hadley Chase et Raymond Chandler. Vian, lui même traducteur de romans américains, utiliserait le roman noir « noir » pour exprimer ses propres convictions.

Le roman noir « noir » doit son appellation à Chester Himes. Ce roman traite la question raciale des noirs américains. Himes s'est engagé à défendre les siens, sans pour autant se radicaliser :

«Le roman noir écrit par Himes n'est pas un reniement : il s'agit du prolongement de ses premières œuvres à l'aspect plus « militant ». Certains commencent à considérer Chester Himes comme un auteur aussi important pour la cause noire que Richard Wright [...] Témoin de la condition qui est faite à lui-même et à ses frères de couleur dans son pays, Himes va cependant quitter l'Amérique. Il veut découvrir, comme Richard Wright, la France et Paris »<sup>2</sup>

Boris Vian, traducteur de romans noirs américains, et considéré par les critiques comme un auteur noir « noir », avec son roman *JCSVT* :

« On trouve les noms de Michèle et Boris Vian comme traducteurs de deux romans de Chandler... et il ne faudrait pas oublier le pseudo-romancier noir « noir », Vernon Sullivan qui fait scandale avec *J'irai cracher sur vos tombes !* »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions., 1970, p.164-165.

<sup>2</sup> Jean-Paul SCWEIGHAEUSER, «Chester Himes : romancier noir noir », in *Europe, le roman noir américain*, n° 664-665, Europe et Messidor/Temps Actuels, septembre 1984, p.97-99.

<sup>3</sup> Jean-Paul SCWEIGHAEUSER, « Le noir dévoyé : Cheyney et Chase », *op.cit.*, p.63-66.

En plus de la revendication sociale, le roman noir « noir », comme son précurseur, le roman policier, se caractérise par les thèmes suivants :

#### 4.1. Le style

C'est la « chose » de l'écrivain, selon Roland Barthes. L'auteur policier s'intéresse plus au contenu qu'à la forme. Il pousse le lecteur à réfléchir, à frissonner, à jouer avec les indices et les devinettes. On peut dire que c'est un style neutre, Jean-Yves Tadié écrit :

« Il y a enfin un style, un type d'écriture propre à chaque sous-genre : celle du roman policier est volontairement neutre (quoique Canon Doyle tende parfois vers l'épouvante, Leblanc vers l'humour) »<sup>1</sup>.

Boileau-Narcejac partagent un point de vue comparable :

« Le style du roman policier est un style de pensée. Il tient moins à la forme qu'au fond »<sup>2</sup>

Le roman noir, plus que le roman policier classique, met l'accent sur la violence gratuite du quotidien. Il possède son propre style qui le différencie des autres sous-genres policiers. Même si les sujets traités sont souvent graves, la langue utilisée est réduite au seul usage de la narration avec une économie de moyens qui touche à l'ascèse. Les termes utilisés du registre familier frôlent le prosaïsme pour monter la réalité crue de la rue. À ce propos Todorov écrit :

« D'autre part, certains traits de style dans le roman noir lui appartiennent en propre. Les descriptions se présentent sans emphase, même si l'on décrit des faits effrayants ; on peut dire qu'elles connotent la froideur sinon le cynisme [...] Les comparaisons évoquent une certaine rudesse. »<sup>3</sup>

Dans *JCSVT*, le style de Vian est celui de Sullivan, un métis qui « a passé la ligne ». Ce dernier, est censé connaître les vexations de la société américaine commises contre ses semblables, les Afro-Américains. Dans cette société matérialiste, l'individu est conditionné par l'argent. Les mots utilisés appartiennent à la rue américaine.

Le héros Lee Anderson, s'exprime ainsi :

« Avec mon dollar, j'aurais pu vivre trois jours en vendant des bricoles mais comme cela j'étais retapé à bloc. Je repartais du bon pied. » (*JCSVT*, p.18)

---

<sup>1</sup> Jean-Yves TADIE, *Le roman d'aventures*, Paris, Presse universitaire de France, 1982, p. 14.

<sup>2</sup> BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », n° 1623, 1982, p. 35.

<sup>3</sup> Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose, choix suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, éd. du Seuil, 1980, p.17.

L'absence d'argent se fait sentir de plus en plus. L'argent devient un moyen pour régler « ses comptes » avec les Blancs :

« Il me fallait de l'argent. Beaucoup. Pour avoir le reste. » (*JCSVT*, p.20)

L'argent sert aussi à corrompre, de détourner la loi. Le héros suit son ami blanc, Dexter, pour prendre plaisir avec des prostituées mineures. Le Noir ne fait qu'imiter le Blanc :

« Laisse-toi faire, répondit Dexter. Sinon, pas de dollars. » (*Ibid.*, p.103)

« Tais-toi, dit Dex. Je te donnerai cinq dollars de plus. » (*Ibid.*, p. 104)

Dans *LMOTLMP*, le héros Parker parle de l'argent de la même manière que Lee, mais pas pour les mêmes raisons. L'argent est un moyen pour subvenir aux besoins de sa famille, de la défendre :

« – Fous le camp, je te dis !

– Je n'ai pas d'argent.

– Prends ça.

Je fouillai dans ma poche et lui tendis un billet de dix dollars. Il regarda, palpa, empocha et perdit son air abruti. » (*LMOTLMP*, p.17)

L'amour bestial est présent aussi, le sexe devient le moyen de vengeance par excellence. Les femmes blanches sont traitées de tous les noms. Désirées et détestées à la fois, elles sont même comparées à des bêtes :

« Et elle fila comme une anguille à travers les branches. » (*JCSVT*, p.36)

« J'avais toutes les filles les unes après les autres, mais c'était trop simple, un peu écœurant. Elles faisaient ça presque aussi facilement qu'on se lave les dents, par hygiène. Ils se conduisaient comme une bande de singes, débraillés, gourmands, bruyants et vicieux ; ça faisait mon affaire pour le moment. » (*JCSVT*, p.41-42)

« J'en avais marre. Je voulais me coucher. Je voulais retrouver ma femme. Quel métier !...Elle se frottait contre moi comme une chienne chaude. » (*LMOTLMP*, p.12)

Le héros de Vian vit dans un monde qui n'est pas le sien, il est obligé à s'adapter dans un milieu hostile aux Noirs. Il renie, par vengeance, ou par crainte, sa véritable identité, le héros a une double vie, une double personnalité, ce qui ne conduit à analyser à autre thème cher au roman policier, le thème du double.

#### **4.2. Le thème du double**

C'est un thème essentiel et emblématique dans l'univers romanesque policier. Le double, la doublure, la duplicité sont présents dans chaque roman policier. Il y a un double : policier/

criminel (Sherlock Holmes et le professeur Moriarty), et un autre double plus meurtrier : un duel avec soi-même, son propre soi clos (*Crime et Châtiment* de Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski).

Le double se manifeste aussi, dans le conflit entre le quotidien et le destin, le mal et le bien, l'ordre et le désordre, l'apparent et le caché, le conscient et l'inconscient (*Dr. Jekyll et Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson). À ce propos Otto Rank mentionne :

« Quoique les auteurs aient choisi des types différents pour figurer le double, tous ces contes présentent tant de motifs analogues qu'il nous paraît presque inutile de les mentionner de nouveau en détails. Il s'agit toujours d'un Double qui ressemble trait pour trait au héros, même dans son nom, dans sa voix, dans son habillement, comme si l'auteur « l'avait volé à une glace ». Ce double contrarie toujours les entreprises du héros et généralement c'est à propos d'une femme qu'éclate la catastrophe, qui est souvent le suicide, par la voie détournée de l'assassinat du persécuté abhorré. Dans quelques contes, les événements sont liés à l'évolution d'une véritable folie de la persécution, dans d'autres, la description de cette folie est l'unique sujet du conte qui alors se développe avec tous les caractères de la folie paranoïaque. »<sup>1</sup>

Le thème du double est présent dans les deux romans. Les héros se font passer pour ce qu'ils ne sont pas en réalité, ils ont une double personnalité, une double vie. Dans *JCSVT*, le héros, Lee Anderson, quitte sa ville natale pour fuir les Blancs qui ont lynché son frère, « le gosse » :

« Personne ne me connaissait à Buckton. Clem avait choisi la ville à cause de cela ; et d'ailleurs, même si je m'étais dégonflé, il ne me restait pas assez d'essence pour continuer plus haut vers le Nord. » (*JCSVT*, p.11)

Pour le héros de *LMOTLMP*, changer de ville, c'est aussi changer de vie, son nouveau travail consiste à battre les Blancs :

« Rien. Rien, sauf que ça faisait cinq ans aujourd'hui. Cinq ans sans me faire repérer. Cinq ans à les démolir, à m'envoyer leurs femmes. Je donnai un coup de poing dans le mur, machinalement. Mais j'avais tapé dur et je secouai ma main en grognant. C'est eux qui m'avaient eu. » (*LMOTLMP*, p.15)

Ces deux héros personnages mènent une double vie : celle d'un Noir au fond d'eux-mêmes, et d'un Blanc, en apparence, pour des raisons différentes.

---

<sup>1</sup> Otto RANK, *Don Juan et le Double, Essais psychanalytiques*, p. 26, mis en ligne le 27/12/2004, URL : [http : <http : www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html >](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html), consulté le 12/01/2013, à 18 :00.

Ce malaise est vécu par des Noirs qui ont « passé la ligne », ils veulent être des Blancs et vivre comme des Blancs. Malheureusement, leurs vieux démons finissent par les rattraper. Ils succombent sous la pression de la société.

Boris Vian, amateur de la culture américaine, lecteur et traducteur de littérature américaine, est sensible à la question raciale. Bien qu'il n'ait jamais mis les pieds aux USA, il est attentif à ce qui se passe dans ce pays et dans le monde. Ce qui nous pousse à réfléchir sur le rapport qu'entretient Vian avec l'actualité.

## Chapitre 2

### Boris Vian et l'actualité

#### 1. Introduction

Boris Vian a vécu dans un contexte socioculturel et historique conditionné par la Deuxième Guerre mondiale. On s'interroge sur un éventuel rapport entre Vian et l'actualité, sur son œuvre littéraire dans un climat culturel agité. Malgré l'émergence de nouveaux courants littéraires : le surréalisme (André Breton), l'existentialisme (Jean-Paul Sartre) et le nouveau roman (Robbe-Grillet), Boris Vian n'est attiré par aucun de ces courants. Toutefois, l'influence de l'œuvre de Vian est considérable, compte tenu des réactions des médias, des politiciens et même de la société civile.

Lors de l'apparition de *JCSVT* en 1947, Boris Vian n'est que le traducteur présumé d'un jeune écrivain américain Vernon Sullivan. La publication du roman (écrit en dix jours) <sup>1</sup> suscite l'acharnement de la critique qui qualifie le roman de « un petit succès ». L'éditeur Jean d'Halluin est traduit en justice pour atteinte aux bonnes mœurs :

« Le 7 février 1947, Jean d'Halluin est avisé que le parquet ouvre une information sur plainte du Cartel d'action sociale et morale que dirige l'architecte Daniel Parker un de ses trop nombreux individus qui se mandatent eux-mêmes pour empoisonner le monde. Le Cartel estime que le roman de Vernon Sullivan peut inciter les adolescents à des actes de débauche et il invoque la loi du 29 juillet 1939 relative à la famille française ! (les familles enregistreront avec satisfaction que depuis l'interdiction de *J'irai cracher sur vos tombes*, soit depuis vingt ans, âge tendre, aucun de leurs adolescents ne s'est livré à un acte de débauche.) »<sup>2</sup>

Evoquant la responsabilité morale de l'écrivain, Boris Vian est traduit, lui aussi, en justice. Il est condamné par la justice à verser 100000 francs d'amende pour outrage aux bonnes mœurs.<sup>3</sup> Heureusement que Vian avait un excellent avocat dénommé Maître George Izard :

« D'appel en appel, de remise en remise, l'affaire — grossie d'une instance visant un autre roman de Vernon Sullivan, traduit par Boris Vian, *Les Morts ont tous la même peau* — devait se prolonger jusqu'en octobre 1953, date à laquelle la 10<sup>e</sup> Chambre de la Cour d'Appel prononça une condamnation à 15 jours de prison... pour constater sur-le-champ que cette peine était amnistiée. L'amnistie effaçait la condamnation et légalement il ne pouvait en rester aucune trace. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p. 169.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.171.

L'acharnement contre Boris Vian ne se limite pas à l'harcèlement judiciaire, les politiciens s'immiscent aussi dans l'offensive qui le vise. Ainsi, suite à une virulente attaque du conseiller municipal, monsieur Paul Faber — un des principaux détracteurs de Vian —, les chansons de l'auteur sont interdites de radio. Vian lui adresse une lettre dans laquelle il se défend :

« Se battre sans savoir pourquoi l'on se bat est le fait d'un imbécile et non celui d'un héros ; le héros c'est celui qui accepte la mort lorsqu'il sait qu'elle sera utile aux valeurs qu'il défend. »<sup>1</sup>

Cependant, il se résigne plus loin :

« Auteur à scandale (pour les gens qui ignorent les brimades raciales), ingénieur renégat, ex-musicien de jazz, ex-tout ce que vous voudrez (voir la presse de l'époque), je ne pèse pas lourd devant monsieur Paul Faber, conseiller municipal. Je suis une cible commode ; vous ne risquez pas grand-chose. »<sup>2</sup>

Le scandale qui a accompagné le roman, considéré comme pornographique, s'est accentué quand un homme marié tue sa maîtresse dans un hôtel. Il abandonne près du cadavre le roman *JCSVT* à la page où le héros tue sa maîtresse. Les journalistes qualifient le roman de « le roman qui tue ». En 1949, le roman est interdit à la publication. Cela n'a guère affecté l'engouement des lecteurs, surtout les adolescents. *JCSVT* est publié clandestinement, en Belgique et en Hollande. On compte plus de 500 000 exemplaires vendus en peu de temps.

Ces deux romans sont publiés après la Deuxième Guerre mondiale, dans un contexte historique et social alarmant. La France, épuisée par des années d'occupation, tente d'effacer les séquelles de la guerre. L'étude de notre corpus nous permet de déceler la manière dont Boris Vian perçoit sa société et le monde qui l'entoure. Comment cet auteur est influencé par l'actualité : la guerre, le racisme, les mouvements de libération, et quelle est sa contribution à la littérature, en particulier la littérature noire. Enfin, est-il arrivé à changer les mentalités dans son pays, la France, et dans le monde ?

En effet, Boris Vian était très ouvert sur les autres cultures, surtout la culture américaine comme la majorité de gens à son époque, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ; les Américains, grands vainqueurs, ont exporté leur mode de vie : tenues vestimentaires, musique, gastronomie. Cette dernière (Doughnut, Coca-Cola, chocolat...) devient une monnaie d'échange. Les Français, après des années de privation, découvrent la société de consommation où tout est vu en grand :

« L'orchestre y faisait danser l'armée américaine, en échange de quoi l'armée américaine nourrissait l'orchestre. Boris découvrit là les mérites du Doughnut, le beignet américain avec un trou au milieu. Parmi les émerveillements gastronomiques de Boris, dans les premiers temps de l'installation des troupes américaines en France, on ne peut passer sous silence les sandwiches de vingt centimètres d'épaisseur, comportant plusieurs couches de pain de mie,

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, *Boris Vian textes et chansons*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1970, p.179.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 183

chester, jambon, tomate, œufs dur, salades et gelée de groseille. Doughnut, omelettes, chocolat, café au lait à volonté, c'était la belle vie après quatre ans de famine. »<sup>1</sup>

Boris Vian joue avec l'orchestre Abadie dans le club Rainbow Corner, il fait danser les soldats américains sur une musique de jazz. En échange, il reçoit de la nourriture et des boissons. Chose très précieuse après la famine de la guerre.

Vian, grand amateur de Jazz, particulièrement Duke Ellington, fait transparaître cette admiration dans ses écrits. Cette passion de la musique, il l'a héritée de ses parents, amateurs eux aussi de musique. En plus, il nourrit une passion illimitée pour les voitures.

## 2. Boris Vian et la musique

Vian accorde à la musique une place de choix, étant donné que lui-même était un brillant trompettiste et musicien de jazz. Son admiration pour les musiciens afro-américains comme William Christopher Handy<sup>2</sup>, Cab Calloway<sup>3</sup> et Duke Ellington<sup>4</sup>, l'incite à perfectionner son jeu au point d'être comparé à celui des Américains. On dit même qu'il joue de la trompette comme Bix<sup>5</sup>.

Claude Léon, l'un des membres du groupe de Jazz, raconte sa rencontre avec l'auteur :

« J'ai joué avec Boris et, contrairement à ce que je souhaitaient tous les musiciens avec qui j'avais joué auparavant, Boris voulait toujours que je joue plus fort. Il aimait que la batterie joue fort, il aimait l'accentuation du temps faible. Quant à lui, il avait une curieuse façon de jouer de la trompette. D'abord il jouait « sur le côté », il plaçait l'embouchure de l'instrument à la commissure des lèvres et je l'avais aussitôt remarqué parce que mon père, qui dans sa jeunesse avait appartenu à une fanfare, prétendait que dans les fanfares on jouait toujours « sur le côté ». Or, la première chose que je vis quand je m'installai à la batterie au Royal Villiers, c'est que Boris jouait les jambes écartées et la trompette sur le côté de la bouche. Peut-être n'est-ce pas d'une importance capitale, auditivement parlant (vous remarquerez mon restrictif « peut-être »). Plus frappant et de toute autre conséquence était le fait qu'il jouait comme Bix. »<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p. 98.

<sup>2</sup> WC Handy : William Christopher Handy né le 16 novembre 1873 en Alabama et mort le 28 mars 1958 à New York, un compositeur, arrangeur chef d'orchestre, il fut l'un des premiers Noires éditeurs de musique. Il publiait l'œuvre d'autres compositeurs.

<sup>3</sup> Cab Calloway : né le 25 décembre 1907 à Rochester et mort le 18 novembre 1994 à Hockessin. Un chef d'orchestre et chanteur de Jazz. Il jouait à la batterie.

<sup>4</sup> Duke Ellington : considéré comme le plus grand musicien américain au XX<sup>e</sup> siècle. Il est né le 29 avril 1899 à Washington et mort le 24 mai 1974 à New York. Pianiste, compositeur et chef d'orchestre de Jazz.

<sup>5</sup> Bix Beiderbecke, né en 1903, mort en 1931. C'est l'un des rares Blancs qui jouait la trompette comme les grands trompettistes noirs.

<sup>6</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p.94-96.

En plus de sa passion pour la trompette, Vian joue aussi de la guitare. Cette passion, il l'attribue à son héros dans *JCSVT*, Lee Anderson joue de la guitare. La musique le fait basculer dans l'enfance, un monde plein d'innocence et de bonheur. La musique devient un moyen d'évasion, de fuir une réalité amère et douloureuse, pour se réfugier dans les souvenirs chaleureux du passé familial :

« Je me suis souvenu du jour où j'avais pris une guitare pour la première fois. C'était chez un voisin et il me donnait quelques leçons en cachette ; je ne travaillais qu'un seul air : *When the Saints go marchin'on*, et j'ai appris à le jouer tout entier avec le break, et à le chanter en même temps. Et, un soir, j'ai emprunté la guitare du voisin pour leur faire une surprise à la maison ; Tom s'est mis à chanter avec moi ; le gosse était fou, il a commencé à danser autour de la table comme s'il suivait une parade avec la ligne de réserve ; il avait pris un bâton et faisait des moulinets avec. A ce moment-là, mon père est rentré et il a ri et chanté avec nous. J'ai rapporté la guitare au voisin, mais le lendemain j'en ai trouvée une sur mon lit ; une d'occasion mais encore très bonne. » (*JCSVT*, p.193-194)

Ce bref souvenir d'enfance interpelle le narrateur pour lui rappeler la dureté de la vie, et que d'autres tâches l'attendent : venger son frère. La musique est citée aussi pour évoquer la sensualité. La guitare devient un instrument de séduction redoutable, c'est un piège pour attirer les jeunes filles blanches. Ainsi, lors d'une sortie entre « copains », le narrateur utilise la guitare pour détendre l'atmosphère :

« Je fis exprès de prendre mon temps. Je sais ce que je vaudrais à poil, et je vous assure qu'ils eurent le temps de s'en rendre compte pendant que je me déshabillais. Je fis craquer mes côtes en m'étirant un bon coup, et je m'assis près d'eux. Je n'étais pas encore calmé après mes petits accrochages avec Jicky, mais je ne fis rien pour dissimuler quoi que ce soit. Je suppose qu'ils attendaient que je me dégonfle. J'empoignai la guitare. C'était une excellente Ediphone. Ce n'est pas très commode de jouer assis par terre [...] ». (*JCSVT*, p.36)

Le Jazz, une musique mystérieuse et envoûtante, est présent par ses grands compositeurs, comme Cab Calloway :

« – Vous jouez de la guitare ? dit le garçon. Il avait l'air de se réveiller, tout d'un coup.  
Je joue un peu de la guitare, dis-je.  
Vous chantez aussi, alors, dit l'autre fille.  
Je chante un peu...  
Il a la voix de Cab Calloway, railla la première. » (*JCSVT*, p. 28)

Cependant le narrateur reste modeste en parlant de ses performances musicales, il ne cherche pas à se mesurer aux meilleurs :

« Je ne tiens pas à passer pour W.-C. Handy, mais je peux jouer le blues. » (*JCSVT*, p.29)

La musique, la passion du héros, est délaissée pour de l'argent. En effet, l'argent prend une place plus importante dans la vie du narrateur, il devient une fin en soit, c'est un instrument de vengeance, de faire justice pour le « gosse ». Le héros abandonne la guitare pour se consacrer à la mission dégradante. Comme si, la musique représente la pureté du héros, tandis que l'argent représente sa face maléfique :

« Je ne chantais plus maintenant. Avant, oui, avant l'histoire du gosse. Je chantais et je m'accompagnais à la guitare. Je chantais les blues de Handy et les vieux refrains de La Nouvelle-Orléans, et d'autres que je composais sur la guitare, mais je n'avais plus envie de jouer de la guitare. Il me fallait de l'Argent. Beaucoup. Pour avoir le reste. » (*JCSVT*, p.19-20)

Finalement, le héros utilise la musique pour se procurer de l'argent. Les intérêts passent avant la passion :

« Jusqu'au lundi, je ne fis rien d'extraordinaire et, le samedi soir, je remplaçai de nouveau le guitariste du *Stork*, et ça me rapporta quinze dollars et la boisson à l'œil. Ils payaient pas mal dans cette boîte. Chez moi, je lisais ou travaillais ma guitare. J'avais un peu abandonné les claquettes, ils étaient trop faciles à avoir sans ça. Je reprendrais après que je me serais débarrassé des deux filles Asquith. » (*JCSVT*, p.157)

Dans *LMOTLMP*, le héros Dan Parker travaille dans une boîte de nuit, son rapport avec la musique est très limité. Le narrateur se contente d'une simple évocation de l'orchestre :

« Il n'y avait pas beaucoup de clients, ce soir, et l'orchestre jouait mou, comme toujours dans ce cas-là. Moi, ça m'était égal. » (*LMOTLMP*, p.5)

La musique fait partie d'un décor insignifiant dans le lieu de travail du narrateur. Cette ascèse dans l'évocation de la musique, cacherait peut-être un individu grossier dénué de tout sens artistique. Cela va de soi, puisque le narrateur est un « videur », on peut comprendre pourquoi, notre héros ne s'intéresse pas à la musique.

Les héros entretiennent des rapports différents avec la musique, on va voir si cela va de même pour les voitures.

### **3. Boris Vian et les voitures**

La deuxième passion de Vian est celle des voitures. Cette passion se manifeste dans les deux romans noirs par le nombre de véhicules cités. Les marques américaines à la mode montrent l'intérêt de l'auteur pour les dernières tendances dans le monde des voitures, malgré les séquelles de la guerre. Vian nourrit un vrai culte pour tout ce qui se rapporte à la technologie. Puisqu'il est lui-même ingénieur et inventeur, dépositaire d'un brevet. Vian

possède des voitures d'occasion, qui sont souvent « retapées », il tente lui-même de corriger leurs défauts ou leurs nombreuses pannes :

« De la BMW décrépite et de la superbe Panhard des débuts jusqu'à l'Austin-Healey avec laquelle il fit la tournée des casinos (au temps de ses exhibitions sur scène) et à la Morgan de la fin, les voitures tinrent une grande place dans la vie de Boris Vian, les siennes et celle qu'il empruntait à ses amis. »<sup>1</sup>

Plus qu'un moyen de transport, c'est une vraie exhibition que pratique Vian sur les routes de France :

« Célèbre dans tout Saint-Germain-des-Prés, vedette à Saint-Tropez, le Brasier parcourut des milliers de Kilomètres à 45 de moyenne. »<sup>2</sup>

Le héros de *JCSVT* entretient une relation de dépendance à la voiture. Il ne peut pas effectuer le moindre déplacement sans son véhicule. On a l'impression que sa voiture le suit comme son ombre, qu'il y a une relation presque charnelle entre les deux. Le désir du héros pour la voiture frôle l'obsession.

D'abord, la voiture est son compagnon de voyage, elle quitte la ville en même temps que lui. Ensemble, ils cherchent une nouvelle vie :

« Au 270, je vis le magasin et j'arrêtai la Nash devant la porte. Le gérant recopiait des chiffres sur des bordereaux, assis derrière sa caisse. » (*JCSVT*, p.13)

C'est un moyen de séduction, les belles filles aiment les belles voitures. On donne l'âge de la voiture de la même manière qu'on aborde l'âge des filles. En fin de compte, les deux sont au service de la même cause : le plaisir.

« Le roadster de Dick, une Chrysler vieux modèle, attendait à la porte. Il prit les deux filles devant, et je m'arrangeais avec le siège arrière. » (*JCSVT*, p.30)

La voiture est un objet de convoitise par excellence, elle détermine la position sociale de la personne. Le narrateur compare sa vieille voiture avec celle de son ami Dex :

« Je m'installai devant, à côté de lui. Sa Packard c'était autre chose que ma Nash, mais ce garçon ne savait pas conduire. Pour arriver à faire cogner le moteur d'une Clipper dans une reprise, il faut vraiment y mettre du sien. » (*JCSVT*, p.93)

On sent une complicité entre le narrateur et sa voiture, on imagine presque, qu'ils communiquent entre eux :

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, Les vies parallèles de Boris Vian, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p.131.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.134

« Je fus devant chez Lou en une heure et demie ou à peine un peu plus. J'avais demandé à la Nash tout ce qu'elle pouvait rendre. » (*JCSVT*, p.176)

La voiture est le témoin passif des meurtres, elle devient même le complice idéal, elle accompagne le narrateur jusqu'à la fin :

« Je me suis probablement évanoui aussitôt après ; quand j'ai repris conscience, elle était tout à fait froide et impossible à remuer. Alors, je l'ai laissée et je suis remonté vers ma voiture. Je pouvais à peine me traîner ; des choses brillantes me passaient devant les yeux ; quand je me suis assis au volant, je me suis rappelé que le whisky était dans la Nash, et le tremblement de ma main est revenu. » (*JCSVT*, p.202)

Le héros de *LMOTLMP*, Dan Parker ne possède pas de voiture, il utilise souvent celles de ses clients :

« – Reste avec moi, j'ai les foies. Tu ne veux pas me ramener, toi ?  
– Comment ça ?  
– Avec sa bagnole tiens. » (*LMOTLMP*, p.12)

Une fois le travail fini, le narrateur rend la voiture à la boîte, conscience professionnelle l'oblige :

« Ça a été tout pour ce soir-là. Je suis revenu chez Nick avec la bagnole du type. Il roupillait encore et la fille ne valait guère mieux. Je puais le Whisky et la gonze. Je les ai laissés à la porte, et je suis remonté par acquit de conscience. » (*LMOTLMP*, p.15)

Mais, la voiture reste le moyen de transport le plus sûr pour le narrateur. Ainsi, pour revoir sa femme et passer inaperçu, il appelle un taxi :

« J'hésitai quand même à prendre le métro. Mais un taxi, c'était moins risqué. J'appelai le premier qui passa et lui indiquai l'adresse. La vrai, l'exacte. Pas la peine de se gêner, maintenant. Il faut de gêner quand il ya du danger pour de vrai. Un grand danger. Un chauffeur de taxi, c'est pas dangereux. » (*LMOTLMP*, p.115-116).

On remarque que la musique et les voitures sont moins présentes dans *LMOTLMP* que dans le premier, *JCSVT*. Peut être parce que Vian a déjà épuisé le thème du métier dans son premier roman noir, peut-être en est-il de même pour ses deux grandes passions : la musique et les voitures. La référence à ces objets cultes du mode de vie américain signale également la dimension réaliste propre au roman noir et l'inscrit dans une époque et un contexte daté.

Dans le chapitre suivant, on traitera les romans noirs de Vian, en évoquant la question de savoir s'il s'agit d'une véritable rénovation ou d'un simple pastiche du roman noir américain.

## Chapitre 3

### Boris Vian entre pastiche et rénovation.

#### 1. Sullivan : le canular

Les romans noirs de Boris Vian ont suscité beaucoup de controverses journalistiques et littéraires. Considérée comme pastiche du roman noir américain, l'œuvre de Vian n'appartient à aucune école de l'époque. On a déjà parlé des raisons financières « apparentes » qui ont poussé Boris Vian à écrire ces romans. Mais ce qui est incompréhensible, c'est la persistance de Vian à prétendre qu'il n'est que le traducteur d'un écrivain américain : Vernon Sullivan. Ce goût du canular a conduit Vian à demander à Milton Rosenthal de traduire son roman *JCSVT* en Anglais :

« Pour donner plus de consistance au mystérieux Vernon Sullivan, dont l'existence est depuis longtemps mise en doute, « The Vendome Press » impriment le 27 avril 1948 et jettent sur le marché en juillet, avec relance publicitaire en octobre, la version anglaise de *J'irai cracher sur tombes*, sous le titre *I shall spit on your graves* ( en vente aux Editions du Scorpion ) »<sup>1</sup>.

Cette traduction anglaise de *JCSVT*, à pour but de renforcer la position de Vian devant la justice. Une copie en anglais est une preuve que Vian n'est que le traducteur de Vernon Sullivan. Tentative inutile, puisque tout le monde, ou presque, doute de l'existence de Sullivan.

En dehors de ses démêlés avec la justice, Vian ne trouve pas inapproprié l'utilisation du canular. En effet, de grands écrivains ont écrit des canulars, sans pour autant être traqués comme l'a été Boris Vian. On a l'exemple de Prosper Mérimée qui a prétendu traduire une pièce espagnole : « Théâtre de Clara Gazul », suivi d'une poésie « La Guzla ». Ainsi, se faire passer pour le traducteur d'une œuvre étrangère tout en étant l'auteur de cette œuvre, n'est pas un acte unique dans l'histoire littéraire. Mais dans le cas de Vian, le canular littéraire est devenu une escroquerie et une fraude contre l'Etat français. Et le scandale recherché par les éditions Scorpion et l'auteur de *JCSVT*, tourne au cauchemar. Vian ne reste pas passif face à ces nombreuses attaques. Mais, en lisant de près la réponse de Vian à certains journalistes, on est fondé à s'interroger sur le sérieux de Vian :

« Que j'aie du talent ou que je n'en aie pas c'est une affaire qui regarde les critiques littéraires. Mais que ceux qui en jugent aient au moins l'honnêteté de lire les livres que je signe ; vous me direz que vous ignorez leurs titres, et cela prouve que les critiques suivent les mots d'ordre du public au lieu de chercher à se renseigner eux-mêmes pour guider le public en question.

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p. 170.

« L'équivoque employée », comme vous dites, n'est pas nouvelle. On m'a parlé d'un certain Mérimée, d'un certain Mac Pherson, d'un certain Pierre Louys ; je ne vois pas en quoi la qualité bien supérieure de leurs œuvres justifie plus que dans mon modeste cas, un simple et identique procédé qui n'a rien de l'escroquerie, mais tient visiblement du canular.

Les lettres américaines seraient mal fondées à se plaindre d'une caricature un peu trop poussée pour qu'un honnête homme s'y laisse prendre. Encore une fois, *J'irai cracher sur vos tombes* (je l'ai dit et redit publiquement) ne relève pas de la littérature, mais du divertissement. Les Américains ont généralement le sens de l'humour que manque à bien des Français [...].

En conclusion, je regrette que vous vous soyez cru forcé d'employer à mon égard, le terme d'escroquerie, qui me paraît légèrement exagéré. J'ai lu quelque part, il n'y a pas longtemps, que la société des Gens de Lettres était également une escroquerie ; sachez que je n'en ai pas cru un traître mot ; mais puis-je attendre cette objectivité de la part des lecteurs de journaux quotidiens ? Respectueusement à vous. »<sup>1</sup>

La réponse de Vian : « *J'irai cracher sur vos tombes, ne relève pas de la littérature, mais du divertissement* » nous permet de déduire que derrière le canular se cacherait peu être un autre canular : l'esprit de Boris Vian.

Bien que la littérature noire soit considérée comme une littérature de seconde classe, la gravité des thèmes traités, et la dénonciation des injustices sociales fait d'elle une littérature tout à fait « sérieuse » et non pas un simple « divertissement ». Est-ce que Boris Vian dit cela pour atténuer l'acharnement de ses rétracteurs ? Ou bien, pense-t-il que ses romans noirs ne sont, en réalité, qu'un divertissement, une mystification ?

La réponse à ses questions se trouve peu être, dans l'énoncé qui suit : « *Les Américains ont généralement le sens de l'humour qui manque à bien des Français.* »

En effet, l'écriture de Vian est loin d'être une écriture très sérieuse. Compte tenu de sa « légèreté », elle est longtemps considérée comme une littérature pour adolescents. Néanmoins, Boris Vian ne peut pas utiliser cette « légèreté » dans ses romans noirs, puisque c'est Vernon Sullivan qui est censé être l'auteur. Mais l'esprit potache de Vian se dévoile non pas dans son écriture, mais dans la perpétuation du canular.

Boris Vian écrit *JCSVT* au cours de l'été 1946. Mais il ne passe aux aveux que le 24 novembre 1948, lors de sa convocation par le juge d'instruction Baurès<sup>2</sup>.

Pendant deux ans Vian (et son entourage le plus proche) maintient le suspens, contre vent et marée, sur l'identité de Vernon Sullivan. Ce silence peut être considéré comme un jeu, une farce, « un sens de l'humour » de la part de Vian, afin de combler son manque d'inconscience typique, dans ses romans noirs. Cette légèreté d'esprit, qui fait penser aux adolescents, n'a jamais quitté Boris Vian dans ses nombreux romans et nouvelles. On a vu que dans le cas des romans noirs, cette tendance potache est détournée, déroutée pour enfin être sanctionnée par la justice.

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p.178-179.

<sup>2</sup> *Op.cit.*, p.170.

## 2. Boris Vian et la vision potache

Boris Vian est connu pour son style qui mélange drame et humour, sans oublier qu'il utilise les noms de ses amis et proches pour les personnages de ses romans. Ce penchant pour déformer les noms de ses amis révèle une personnalité peu impressionnable. Vian prône une égalité telle qu'il la conçoit dans un groupe de jazz. Il met intellectuels, musiciens, politiciens sur la même estrade. Dans son club à Saint-Germain-des-Prés tout le mode se côtoie : Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Duke Ellington, Raymond Queneau, Michel Bokanowski (futur ministre de l'industrie) et bien d'autres.

Son amitié pour Jean-Paul Sartre est peut être la plus intéressante, les deux hommes cultivent une relation basée sur le respect mutuel (cette relation s'est détériorée suite au divorce de Vian avec sa femme Michèle (devenue la maîtresse de Sartre)).

Dans son livre *L'Écume des jours*, Vian emploie le nom de Jean-Sol Partre, tandis que Simone de Beauvoir est la duchesse de Bovouard. Il pousse la satire plus loin, en se moquant des théories philosophiques de Sartre, à travers son personnage Chick qui refuse tout embrigadement idéologique. L'existentialisme n'attire pas Vian mais il défend Sartre à chaque fois que cela est nécessaire. Dans son « Manuel de Saint-Germain-des-Prés »<sup>1</sup>, Vian écrit à propos, sur Sartre :

«Foutez un peu la paix » à Sartre « parce que c'est un chic type », et aussi un écrivain, un dramaturge et un philosophe dont l'activité n'avait rigoureusement aucun rapport avec les chemises à carreaux, les caves ou les cheveux longs. »<sup>2</sup>

Sensible au talent de Vian, Sartre le soutient pour le Prix de la Pléiade en 1948. Malheureusement le prix est attribué à l'écrivain Jean Grosjean.

Cet échec est ressenti par Vian comme une grande frustration, d'autant que beaucoup de ses romans (signés de son vrai nom), comme *L'Écume des jours*, ne se vendent pas bien. En effet, le public se désintéresse de l'œuvre de Vian, pour une raison simple c'est que Vian est resté incompris par ses contemporains. Il faut attendre les événements de mai 1968, quand une nouvelle génération d'étudiants découvre l'œuvre de Vian : *L'Automne à Pékin*, *L'Écume des jours*, et *L'herbe rouge*. Ses œuvres propulsent Vian au panthéon de la littérature mondiale. Vian a sa revanche posthume en 2010, lorsque Gallimard le fait publier dans la célèbre collection : La Pléiade.

Boris Vian est un homme libre et profondément individualiste, il est resté à l'écart de tous les courants politiques et culturels de l'époque. Ce goût de la liberté, fait de lui un éternel contestataire, un anarchiste. Ses qualités, Vian les acquiert de son environnement familial. Né dans une famille bourgeoise, ruinée par le crash boursier, mais dont les notions du bonheur, de la chaleur familiale et de la bonne éducation priment sur l'argent. De là vient

---

<sup>1</sup> Manuel de Saint-Germain-des-Prés: un manuscrit inachevé, de Boris Vian, écrit entre 1949 et 1950. L'ouvrage est reconstitué après et publié en 1951. C'est un guide du petit monde de Saint-Germain-des-Prés des années 1940-1950.

<sup>2</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p.137.

l'attachement de Vian aux valeurs de la famille et de l'amitié. L'œuvre de Vian reflète cet attachement à la famille et aux amis.

En questionnant sa première femme, Michèle sur l'œuvre de Vian, elle répond :

« Mais tout est biographique dans l'œuvre de Boris ! »<sup>1</sup>

En effet, il y a une interférence entre l'œuvre et la vie de l'auteur. En d'autres termes, il est possible de trouver des analogies entre la fiction romanesque et la biographie de Vian. Ces points de comparaison ne sont pas nécessairement significatifs, mais leur fréquence donne à penser qu'ils émanent de l'expérience personnelle de l'auteur. Prenons l'exemple de *L'Arrache-Cœur*, la maison du roman serait celle de Landemer, la maison des vacances familiales. La mère Clémentine représenterait la mère de Vian, une mère protectrice et possessive. Le père qui quitte la famille en s'embarquant sur un bateau, représenterait le père de Vian, mort brutalement.

On peut détecter légèrement cette interférence dans les romans noirs de Vian. Puisque c'est Sullivan qui les a écrits. Dans *JCSVT*, le héros Lee Anderson est issu d'une famille de trois frères (le héros, le gosse, le grand frère Tom), la famille de Boris comptait également trois garçons (Boris, Alain et Léo)

Dans *JCSVT*, le narrateur évoque ces deux frères et son devoir de les venger :

« L'envie me vint, à ce moment, d'abandonner mon projet et de tout laisser tomber, et de continuer à vendre mes bouquins sans m'en faire. Mais il fallait que je le fasse pour le gosse, et pour Tom, et pour moi aussi. » (*LMOTLMP*, p.167)

On trouve le même nombre de frères dans *LMOTLMP*, quoique le narrateur n'ait pas le même rapport affectueux avec ses frères comme le héros de *JCSVT*:

« Des souvenirs que j'avais pu conserver de mon enfance, ceux qui me rattachaient à Richard possédaient tous la même qualité gênante et inquiétante, sans que je puisse déterminer à quel moment cette qualité s'introduisait en eux – car c'étaient des souvenirs comme ceux de tous les gosses. Richard était le plus foncé de nous trois et, sans doute, ce fait suffisait-il à expliquer partiellement ma gêne. » (*LMOTLMP*, p.21)

Cette ressemblance peut être poussée plus loin, lorsque les deux frères brûlent la maison familiale, bâtie par leur défunt père. On peut penser, à la maison des vacances des Vian dans le Landemer en Normandie, détruite par les Allemands lors de la Deuxième Guerre mondiale :

« Une lueur rouge clignotait dans la cuisine, et elle s'agrandit d'un coup. Il y eut l'explosion sourde d'un bidon d'essence qui éclate et la lueur gagna la fenêtre de la pièce voisine. » (*LMOTLMP*, p.87)

---

<sup>1</sup> Marc LAPPRAND, « Relire Vian aujourd'hui », in *Europe, Boris Vian*, n° 967-968, Europe et Messidor / Temps Actuels, novembre-décembre 2009, p. 38-49.

Le héros du roman noir de Vian quitte sa ville natale, et la maison familiale pour construire une nouvelle vie. Mais la nostalgie est présente sous forme de souvenir d'enfance. Un autre point que partage l'auteur avec ses personnages. Boris Vian n'oubliera jamais la maison de son enfance au Landemer, il écrit :

« La maison, j'adorais la maison, tout en bois de Norvège verni à l'intérieur, vert à l'extérieur ; la mer, un balcon tout autour d'où on la voyait, [...] ; jamais encore j'ai osé y retourner. J'ai les foies, ils ont tous rasé, moi je vais chialer comme un môme. »<sup>1</sup>

Cette influence de la vie de Vian sur son œuvre, nous pousse à se demander si la mort du père de l'auteur, Paul Vian, a une quelconque répercussion sur le choix de Vian pour le roman noir.

Beaucoup d'écrivains ont choisi la littérature policière suite à un traumatisme d'enfance ou parce qu'ils sont en contact direct avec le monde du crime : des policiers ou des détectives privés. Donc, l'arrivée de ses écrivains dans le roman policier n'est pas un acte anodin.

On a l'exemple de Chester Himes qui, suite à un braquage à domicile, est condamné à 25 ans de prison ferme. Il est relâché après 7 ans d'incarcération. Un autre grand écrivain Ellroy James (1948) qui a perdu sa mère à l'âge de 8 ans. Traumatisé, il perpétue l'assassinat de sa mère à travers ses héroïnes. Il dédie la préface de son roman *le Dahlia Noir* à sa mère :

« À Geneva Hilliker Ellroy 1915-1958.  
Mère :  
Vingt-neuf ans plus tard, ces pages d'adieux aux lettres de sang. »<sup>2</sup>

Robert Deleuse rapporte à propos d' Ellroy :

« Dans ses romans, chaque meurtre de femme contient celui de sa propre mère. Dans l'un deux, il ira même jusqu'à la tuer deux fois : sous les traits de Maggie Calwallader, puis sous ceux de l'infermière [...]. Ce qu'il transbahute avec lui depuis ce jour, c'est le fait que si sa mère ne s'était pas fait lever dans un bar, on ne l'aurait pas retrouvée étranglée. »<sup>3</sup>

Le père de Boris Vian meurt assassiné par des visiteurs nocturnes, le 22 novembre 1944. Les coupables n'ont jamais été arrêtés. Beaucoup pensent que c'est un crime politique :

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p.20.

<sup>2</sup> James ELLROY, *Le Dahlia Noir*, Paris, éditions Payot & Rivages, (éd. James Ellroy, 1987), traduit par Feddy Michalski, 2006, p.7.

<sup>3</sup> Rober DELEUSE, *Les maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, 1991, p.219.

« Selon la plupart des biographes, ce meurtre serait lié aux rivalités entre collaborateurs, miliciens et résistants, certains ayant profité de l'épuration pour régler des comptes ou piller des maisons après la Libération. La biographe de Vian, Claire Julliard, précise que l'enquête fut classée au bout de deux mois. »<sup>1</sup>

Le choix du roman noir par Vian serait peut être influencé par ce crime. Si nous prenons en considération le pessimisme de Vian et sa grande mélancolie. En parallèle, on ne pourrait négliger la Seconde Guerre et ses stigmates sur l'imaginaire de l'écrivain :

« L'imagination n'est pas une création à partir de rien, mais une recombinaison, sous la direction des humeurs et des intentions conscientes, d'éléments fournis par la mémoire, la lecture et l'expérience, éléments qui varient selon les cas individuels. »<sup>2</sup>

Le complexe d'Œdipe peut être pris en considération, souvent le roman policier met en relief ce complexe : des femmes désirées (l'amour de la mère) et des hommes tués (le père assassiné).

La mort du père ne peut être considérée comme un événement mineur dans la vie d'un individu. Particulièrement si le fils porte le poids social de la famille (étant donné que la famille de Vian est une famille bourgeoise qui a vu sa fortune dilapidée). On rapporte la théorie de Freud à ce sujet :

« Pour Freud, la mort du père revêt une signification majeure. Ce moment, nous dit-il, est primordial dans la vie d'un homme : en succédant à son père (c'est-à-dire en le remplaçant), un fils provoque souvent la résurgence des désirs interdits de sa prime enfance. »<sup>3</sup>

L'explosion de la violence dans *JCSVT*, et d'une manière moins intense dans *LMOTLMP*, serait dû à la frustration dans l'enfance de l'auteur et c'est la mort du père qui serait un élément déclencheur qui lui permet d'exprimer cette frustration à travers le roman noir, sans oublier l'impact de la Deuxième Guerre mondiale sur les gens en particulier sur les jeunes, et son influence néfaste sur le comportement de l'être humain et sur sa vision du monde.

L'aspect psychologique permettrait d'éclaircir d'éventuelles zones d'ombres dans le choix de Vian pour le roman noir. Reste que l'apport de Vian – malgré les appréhensions – à la littérature française est considérable et que son choix du roman noir doit être contextualisé, c'est-à-dire mis en relation avec l'accession du roman policier à la reconnaissance à tout point

---

<sup>1</sup> François ROULMANN, « La comète Vian », in *Lire, 50 ans après Boris Vian, même pas mort !*, n° 374, éd. de l'olivier, avril 2009, p.29-33.

<sup>2</sup> Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. Tel, traduit de l'anglais par Anne-Marie Le Gall, 1980, p.11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.114.

de vue : qu'il s'agit du lectorat populaire, des lecteurs avertis, de la presse ainsi que des intellectuels de la mouvance existentialiste de l'après-guerre, la reconnaissance académique est proche.

### 3. Boris Vian : le visionnaire

On a vu que la biographie est présente dans le texte vianien y compris dans ses romans noirs qui sont un pastiche du roman noir américain. Le canular de Sullivan, devenu une affaire d'Etat, est démasqué et rattrapé par la justice. Le pastiche est parfait ; la thématique présente est celle du roman noir américain : la violence, l'érotisme, l'argent, l'alcool. La narration à la première personne du singulier, l'alternance entre séquences narratives et séquences d'action. Tout est présent pour que ce qui est un canular au début passe pour un vrai roman américain. Mais Vian est capable aussi d'imiter tous les registres et genres : cette aptitude de Vian à parodier la littérature blanche transparait dans ses écrits. Vian ne fait pas que de la parodie, il ajoute sa touche de fantaisie et de fraîcheur :

« Boris Vian se plaît à pasticher les stéréotypes de la fiction réaliste ; il s'en prend aussi aux artifices du ton traditionnellement noble et « poétique » [...]

Aussi sur le plan narratif, Boris Vian refuse-t-il toujours la facilité des conventions romanesques et de l'illusion réaliste. Tous ses romans sont des pastiches des genres romanesques, directement avec la série « américaine » des Vernon Sullivan, indirectement avec ceux qui, à partir de *Vercoquin et le plancton*, sont, dans une certaine mesure, des « nouveaux romans ».<sup>1</sup>

Les romans noirs de Vian sont parmi les premiers romans noirs français publiés en France. Le scandale, qui a suivi la publication des premiers Sullivan, a permis à d'autres écrivains d'emprunter le chemin du roman noir. On a vu d'après Noël Arnaud, que Vian a choisi le roman noir pour des fins commerciales, pour montrer qu'un roman écrit par un Américain sera un best-seller, en raison de l'engouement des lecteurs pour la culture américaine. Cette envie d'écrire un best-seller, est révélée par l'un des personnages de *JCSVT*, le gérant de la bibliothèque Hansen :

« – Ecrire, dit-il. Ecrire des romans historiques, des romans où des nègres coucheront avec des blanches et ne seront pas lynchés, des romans avec des jeunes filles pures qui réussiront à grandir intactes au milieu de la pègre sordide des faubourgs...

– Des best-sellers, quoi ! Et puis des romans extrêmement audacieux et originaux. C'est facile d'être audacieux dans ce pays ; il n'y a qu'à dire ce que tout le monde peut avoir en s'en donnant la peine. » (*JCSVT*, p.15-16)

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001, p. 1977.

Vian n'a jamais caché l'envie d'écrire des best-sellers, chose obtenue avec *JCSVT*. Ce roman tire sa renommée du réalisme cru et des scènes extrêmement violentes qui frôlent le sadisme. Vian cite aussi la liberté d'expression aux États-Unis, qui permet la prolifération du roman noir, à l'opposé de la France qui trouve ce genre de littérature dégradant.

En effet, le roman noir de Sullivan est accueilli par une réaction négative de la part des critiques et des défenseurs des bonnes mœurs. Les scènes érotiques sont perçues comme une invitation à la débauche des jeunes, ce que Vian défend fermement. Il appelle au changement des mentalités et pour plus de libertés individuelles. Dans une conférence *Unité d'une littérature érotique* le 14 juin 1948, Vian le visionnaire explique :

« Oui, les vrais propagandistes à un ordre nouveau, les vrais apôtres de la révolution future, future et dialectique, comme de bien entendu, sont les auteurs licencieux. Lire des livres érotiques, les faire connaître, les écrire, c'est préparer le monde de demain et frayer la voie à une vraie révolution. »<sup>1</sup>

Le roman noir de Vian, avec ses scènes d'érotismes et de violences, ne peut être traité de pastiche du roman noir américain. Puisque Vian se projette, à travers ses écrits, dans un avenir qu'il veut libre. Cette liberté sera acquise grâce aux auteurs (comme lui), des auteurs qui choquent le public par leur audace, même si cette audace est considérée comme une atteinte à la morale. La liberté sexuelle ouvre la porte pour d'autres libertés : c'est le début de la révolution.

Cette vision de Boris se concrétise avec les événements de mai 1968, qui se transforment en une véritable révolution culturelle. Ce qui montre l'importance de l'écriture, comme un outil de revendication sociale, et son rôle déterminant dans les changements historiques ; dans cette perspective, il est permis de citer Roland Barthes selon lequel :

« L'intervention sociale d'un texte (qui ne s'accomplit pas forcément dans le temps où se texte paraît) ne se mesure ni à la popularité de son audience ni à la fidélité du reflet économique-social qui s'y inscrit ou qu'il projette vers quelques sociologues avides de l'y recueillir, mais plutôt à la violence qui lui permet d'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique. Cet excès a nom : écriture. »<sup>2</sup>

Malheureusement, Vian n'a pas assez vécu pour voir ses idées se réaliser et ses œuvres prendre une place dans la littérature mondiale. L'histoire littéraire retiendra que Boris Vian est un précurseur et un visionnaire. Il a laissé une œuvre indémodable, qui suscite toujours l'admiration et la curiosité des lecteurs.

Si Boris Vian n'a qu'un mérite, c'est d'avoir débarrassé la littérature de son vieux « sérieux » pour lui offrir l'inconscience de la jeunesse. Un autre mérite cité par Robert Deleuze, consiste à délivrer la littérature française de la mode des pseudonymes américains.

---

<sup>1</sup> Issam MARZOUKI, « « passer la ligne », *L'expression du dérèglement dans les récits de Vernon Sullivan* », textes réunis dans *Norme et déviance dans l'écriture de Boris Vian*, Publications de l'institut supérieur des langues de Tunis, 2003, p.61-70.

<sup>2</sup> Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, éd. du Seuil, 1980, p.107.

Être fier d'être Français c'est aussi ce que Vian apporte à la littérature française dans un temps où il faisait bon d'être Américain :

« Mais si la préface de Vian / Sullivan à son premier roman avait été écrite sur le ton enjoué de l'auteur qui s'apprête à commettre un bon canular, la postface au deuxième interpelle vertement la critique. C'est, qu'entre-temps, l'establishment sociétal a réagi et pas seulement avec le bâillon de la censure— la curée est totale— Il n'empêche : ce n'est peut être pas un hasard si, quelques années après le coup Sullivan, la mode du pseudo-américain se tarit soudain et que les auteurs hexagonaux peuvent jeter aux orties leurs masques de papier pour écrire enfin tels qu'ils sont. Cela aussi, et entre autres, c'est à Boris Vian qu'ils le doivent.»<sup>1</sup>

Pour mieux comprendre les romans noirs de Vian, on s'appuiera sur une étude narrative ; textuelle et paratextuelle, de notre corpus. Celle-là nous permet de tirer au clair les caractéristiques de l'écriture de Vian. Quant à l'étude des personnages, elle nous conduit à déceler un lien éventuel entre l'auteur et ses personnages.

---

<sup>1</sup> Rober DELEUSE, *Les maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, 1991, p. 102.

---

Deuxième partie

Étude narrative

---

# Chapitre 1

## Étude paratextuelle

### 1. Le titre, un incipit romanesque

L'étude narrative de notre corpus, nous invite à étudier en premier lieu le titre, en raison de l'importance de ce dernier dans l'appréciation et la commercialisation du roman.

En effet, c'est le titre qui forge la première impression du lecteur sur le roman, il constitue une ouverture explicite dans le monde du roman. Dans « Seuils », Gérard Genette donne la définition suivante au titre :

« Le titre, c'est bien connu, est le «nom» du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion »<sup>1</sup>.

Ainsi l'étude du titre ou la titrologie, nous permet de pénétrer l'univers romanesque de l'œuvre et par conséquent de l'auteur. Le titre ne peut être compris sans recours au texte, et inversement, le texte contribue à décrypter le titre.

« Si le titre tend à unifier le texte, le texte doit tendre à diversifier le titre : à le faire exploser en le soumettant à une multitude de définitions »<sup>2</sup>.

On sait que le titre remplit plusieurs fonctions : informative, conative et poétique.

- **La fonction informative** : le titre suggère la thématique, le contenu de l'ouvrage.
- **La fonction conative** : la manière dont le titre est interprété, c'est l'effet sémantique.
- **La fonction poétique** : pour séduire, inciter la curiosité à la lecture ou à l'achat, en jouant sur des effets de style (expression insolite, provocante, métaphorique, etc.)

L'auteur n'est pas le seul responsable du choix du titre, l'éditeur, aussi, a une part très importante. Compte tenu de sa position dans le marché, l'éditeur est le plus apte à choisir un titre qui plaît à un lecteur donc à un acheteur potentiel. Le contexte socio-économique est, bien sûr, pris en considération. L'impact de la société sur la diffusion du roman est considérable. Le contexte socio-économique intervient pour favoriser un genre littéraire, ou un auteur en particulier, autrement dit c'est l'industrie du livre qui décide du succès du roman. Cette « intrusion » sociale dans le monde littéraire est soulignée par Claude Duchet :

« Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle d'œuvre en terme de discours social mais le discours social en terme de roman. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, éd. Du Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 83.

<sup>2</sup> Jean RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978, p. 146.

<sup>3</sup> Christiane ACHOUR, Simone REZZOUG, *Convergences Critiques*, Alger, OPU, 2005, p.28.

La France de l'après guerre, a connu l'avènement du roman noir américain. Des auteurs adoptent ce nouveau genre littéraire policier, par conviction ou par un simple « effet de mode », poussé par l'engouement des lecteurs pour cette nouvelle forme de littérature. Boris Vian a écrit *J'irai cracher sur vos tombes* sur la demande de son éditeur Jean d'Halluin qui voulait un best-seller ; un roman américain serait l'idéal. Boris Vian aurait répondu :

« Un best-seller ? Donne-moi dix jours et je t'en fabrique un »<sup>1</sup>

Le titre initialement choisi par Boris Vian était « *J'irai danser sur vos tombes* », à résonnance poétique, et c'est à sa femme Michelle Vian que l'on doit le titre définitif du roman.<sup>2</sup> Effectivement, le dernier titre traduit mieux l'univers du roman noir : violence, érotisme cru et meurtre.

Le succès fulgurant suscité par le roman, n'est pas étranger à la situation socio-historique de la France, et du monde en général. Le roman noir est apparu aux U.S.A vers la fin des années vingt. Une fois la Deuxième Guerre mondiale terminée, le triomphe militaire américain, annonce la prédominance culturelle de ce pays. L'Amérique véhicule une image positive celle d'un pays libérateur, protecteur des droits de l'homme. Ajouté à cela l'enthousiasme des Français pour tout ce qui est américain, sont des facteurs favorisant une « industrialisation » d'une littérature dite noire. La finance n'est pas loin :

« Il tentait avec Jean d'Halluin une opération commerciale dont il escomptait quelques menus bénéfices, ceux que les éditeurs consentent aux auteurs, de la plus mauvaise grâce du monde, sous la forme d'un pourcentage habituellement fixé à 10 % du prix du vente des livres »<sup>3</sup>.

*Les morts ont tous la même peau* appartient au même sous-genre romanesque, quoiqu'il ait rencontré moins de succès que le premier (avec 21313 exemplaires à 150 francs et 16852 exemplaires à 165 francs)<sup>4</sup>

Dans notre cas, nous essayerons de spécifier le rapport qu'entretient chaque titre avec son texte, dans les romans *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*.

### 1.1. Étude du titre : *J'irai cracher sur vos tombes*

Le titre est un syntagme verbal. Le « je » pronom personnel de la première personne du singulier désigne le sujet, donc un être conscient et responsable de ses actes.

- « irai » : c'est une projection de l'action dans un futur proche ou lointain mais certain. L'utilisation de l'indicatif accentue cet effet de certitude.

- « Aller » : a le premier sens : aller à pied, se déplacer ; marcher ; cheminer ; se promener, c'est aller lentement. Dans le deuxième sens : aller rapidement, courir ; filer ; galoper. Le troisième sens : se déplacer à une allure normale. Dans notre cas, « irai » (aller) est un auxiliaire du futur immédiat qui exprime la proximité, l'immédiateté de l'acte.

---

<sup>1</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p.163.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.173.

- « Cracher » : verbe intransitif, en premier sens, c'est projeter de la salive, des mucosités de la bouche. Un deuxième sens : calomnier, insulter, outrager. Dans le langage familier : cracher sur une chose, exprimer un violent mépris à son égard, la dédaigner.

- « Sur » : préposition marque la position d'une chose à l'égard d'une autre qui est dessous.

- « Vos » : adjectif possessif de la deuxième personne du pluriel.

- « Tombes » : lieu où l'on ensevelit les morts, fosse, sépulture, tombeau. Par métaphore, symbole de la mort.

Le titre véhicule l'idée de vengeance, je (peut renvoyer à un égo surdimensionné) irai avec un rythme effréné, en possession de toute ma volonté, pour cracher de la salive ou proférer des insultes sur (en dessus : position de supériorité) vos tombes (pierre tombale ou cadavres). Cette idée est exprimée clairement par le héros de *JCSVT* ; l'emprise sexuelle sur les Blancs est le début de la revanche, qui sera couronnée par le meurtre des sœurs Asquith :

« Avec Bill, avec Dick, avec Judy, j'avais déjà gagné des points sur eux. Mais dire à ceux-ci qu'un Noir venait de les avoir, cela ne m'avancait guère. Avec Lou et Jean Asquith, j'aurais ma revanche sur Moran et sur eux tous. Deux pour un, et ils ne me descendraient pas comme ils avaient descendu mon frère. » (*JCSVT*, p.89)

Le titre montre aussi l'extrême mépris pour le sacré et pour l'être humain (on doit le respect aux morts : du point de vue religieux et humain). La vengeance pousse le héros à transgresser le sacré, jusqu'à harceler les morts qui sont dans l'incapacité de se défendre. Le harcèlement a pour but de priver les morts du repos éternel. Si le vengeur ne peut atteindre ses ennemis vivants, il pourra le faire une fois qu'ils seront dans leurs tombes. Transgresser le sacré est une façon pour le héros d'obtenir sa vengeance. La volonté de Dieu se heurte à celle du héros. Dieu devient une entrave à bannir :

« Tom croyait en Dieu. Moi, j'allais à l'office du dimanche comme Hansen, mais je crois qu'on ne peut pas rester lucide et croire en Dieu, et il fallait que je sois lucide. » (*JCSVT*, p43)

Une seconde connotation envisagée est celle d'une menace de meurtre. Effectivement, pour qu'il soit dans une tombe, l'ennemi doit d'abord être mort, et c'est au vengeur de l'éliminer. C'est une promesse (l'utilisation de l'indicatif) qui frôle la certitude. L'ennemi sera tué de la manière la plus abominable :

« Ma phrase me fit monter à moi-même une bouffée de chaleur derrière les oreilles. Je me rappelais le corps de Jean. Les prendre toutes les deux, et les supprimer en même temps, après le leur avoir dit. Pas possible... » (*JCSVT*, p.114)

On peut supposer une autre connotation pour le titre, celle de la sensation éprouvée devant une chose nauséabonde comme un cadavre décomposé. Le crachat constitue un réflexe naturel donc légitime. Le héros attendra la décomposition de ses ennemis pour justifier son mépris à leurs égards. Cette décomposition s'effectue en deux façons : la première d'ordre physique, lors du pourrissement des dépouilles, la deuxième d'ordre moral, la dégradation et la décadence de ses ennemis par le sexe, l'alcool et la corruption. Cette dégradation est la plus facile à accomplir à cause de la prédisposition de ses ennemis pour la délinquance. Le héros participe à l'anéantissement de l'autre :

« J'avais toutes les filles les unes après les autres, mais c'était trop simple, un peu écœurant. Elles faisaient ça presque aussi facilement qu'on se lave les dents, par hygiène. Ils se conduisaient comme une bande de singes, débraillés, gourmands, bruyants et vicieux ; ça faisait mon affaire pour le moment. » (*JCSVT*, p.41)

La délinquance est poussée à l'extrême quand des fillettes sont employées dans la prostitution. L'homme blanc se montre plus cruel que le héros, censé être un criminel. La loi est enfreinte :

« Dans une petite pièce, il y avait un divan, une bouteille et deux verres, et deux gosses de onze à douze ans, une petite rouquine ronde et couvertes de taches de rousseur, et une jeune négresse, la plus âgée des deux, à ce qu'il semblait. » (*JCSVT*, p.101)

« - Je prends la rousse, me dit-il.

- Vous savez que nous risquons la tête pour ce truc-là. » (*JCSVT*, p.102)

## 1.2. Étude du titre : *Les morts ont tous la même peau*

Nous commencerons d'abord par une énumération, quelque peu fastidieuse certes, des éléments grammaticaux qui composent le titre, de manière à ne rien omettre. Le titre est un syntagme verbal. Il commence par « Les » : article défini au pluriel. Il précède un nom désigné, donc censé être connu.

- « Morts » : personne qui a cessé de vivre ; dépouille mortelle d'un être humain ; cadavre ; corps inanimé. D'un autre côté, il a le sens : esprit, âme d'une personne morte ; il y a aussi : double, esprit, ombre. Un mort qui vient hanter un lieu, fantôme ; revenant.

- « ont » : auxiliaire avoir au présent de l'indicatif, a le sens de posséder, obtenir, acquérir.

- « Tous » : adjectif (en emploi nominal), qui comprend la totalité, l'intégrité, substitut reprenant les morts pour assurer la cohérence sémantique.

- « la » : article défini.

- « même » : adjectif ; identique, qui n'est pas autre.

- « peau » : enveloppe extérieure du corps des animaux vertébrés. En physiologie, fonction de la peau, toucher, sensibilité thermique, douloureuse de la peau. Aussi le sens d'épiderme humain : chair. Apparence, couleur, coloration. La peau : la vie, l'existence. Avoir la peau d'un ennemi : le tuer.

Le titre a des connotations variées. Il peut nous fournir plusieurs interprétations. La plus plausible, est que les morts, les cadavres possèdent la même peau dans le sens de la sensibilité dermique. Effectivement, les morts ne ressentent rien, devant la mort nous sommes tous égaux. On peut supposer que l'assassin est devenu aussi froid que les cadavres de ses victimes. Ou, plus simplement, la couleur de la peau, l'appartenance ethnique, raciale, n'a plus de sens dans la mort, à supposer même qu'elle en ait un dans la vie.

« Bizarre, la mentalité d'un criminel, pensai-je brusquement. On s'imagine que le remords vous hante. Que l'on est harcelé par des visions atroces. [...]

Vraiment, tout ça me laissait complètement froid, maintenant. » (*LMOTLMP*, p.79)

« Je soupirais. Le vieux était toujours par terre. Ça me laissait de plus en plus insensible. Depuis deux jours, je les tuais, mais depuis cinq ans, je les assommais, et la différence était bien mince. » (*LMOTLMP*, p.117)

Un autre sens nous interpelle, les âmes sont censées avoir la même apparence. Dans l'au-delà, chacun débarrassé de son poids terrestre, deviendrait plus aérien, donc plus libre. Il n'y a plus de préjugés, plus de discrimination. Le titre est une condamnation de la discrimination sociale et du racisme.

« Toutes ma vie j'avais haï les blancs. Je m'étais sauvé d'eux. Je leur ressemblais, mais ils me faisaient peur à ce moment-là. Et maintenant je ne savais plus ce que j'éprouvais autrefois, car je ne considérais plus le monde avec mes yeux de Noir. Mon évolution s'était faite lentement à mon insu, et, ce soir-là, je me retrouvais transformé, changé, assimilé. » (*LMOTLMP*, p.6)

Le tueur ressent cette égalité de race devant la mort, quand il a ôté la vie de ses victimes qu'importe la couleur de leur peau, ils se ressemblent tous. C'est la vie sociale, avec ses normes, ses préjugés et ses inégalités, qui nous différencie.

Le titre véhicule l'idée d'une déception, une amertume, on dirait presque un remords. Si comme voulant prouver quelque chose on se retrouvait face à une évidence, et c'est là qu'on découvre une autre vérité. La déception éprouvée après les meurtres montre la vanité des préjugés et l'inutilité du crime commis.

« J'ai tué Richard pour rien. Ses os ont craqué sous mes mains. Et j'ai tué la fille d'un seul coup de poing. Et le prêcheur sur gages est mort – pour rien aussi – bêtement – il doit être mort brûlé. Et je les ai tués pour rien. Et j'ai perdu Sheila. » (*LMOTLMP*, p.130)

L'étude des deux titres nous conduit à analyser un autre aspect paratextuel, la préface et la postface. Boris Vian a écrit une préface dans son premier roman *JCSVT*, et une postface dans *LMOTLMP*, à travers l'étude de ses deux avis, on essaiera de déceler les raisons de ce choix.

## 2. La préface : entrée envisagée

L'étude des préfaces nous révèle les rapports reliant l'auteur à son œuvre. La préface est un espace libre, une prise de parole de l'écrivain pour s'exprimer sur ses motivations éventuelles concernant sa vie ou son livre. Comme son nom le désigne, la préface précède le texte, et elle constitue parfois un inconvénient pour le lecteur pressé d'en arriver à l'histoire ou rebuté par le registre didactique de ces introductions. Elle est d'autant plus fastidieuse que souvent elle anticipe sur un texte encore à lire, c'est pourquoi Genette peut écrire :

« [...] c'est qu'elle constitue une instance de communication inégale, et même boiteuse, puisque l'auteur y propose au lecteur le commentaire anticipé d'un texte que celui-ci ne connaît pas encore »<sup>1</sup>

Dans la préface de *J'irai cracher sur vos tombes*, Boris Vian, encouragé par son éditeur et sa femme Michelle, prétend être le traducteur d'un jeune auteur américain Vernon Sullivan. Noël Arnaud confirme :

« Le coup ne pouvait réussir qu'en flattant l'appétit du public pour les auteurs américains. Boris écrivit donc un roman américain. Sous cet angle, il est bien vrai que son ouvrage ne fut jamais qu'une « traduction ». Boris traduisait ce qu'un auteur américain aurait pu écrire, ce romancier américain, il le fit naître sous le nom de Vernon Sullivan. »<sup>2</sup>

Boris Vian a poussé le canular très loin en faisant l'éloge d'un auteur méconnu du public français, un auteur inexistant. Que le nom de l'auteur soit méconnu importait assez peu en fait

---

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 2002, p. 240.

<sup>2</sup> Noël ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970, p. 163.

dans la mesure où le roman policier, comme la paralittérature en général, accorde d'avantage d'importance au nom du héros qu'à celui de l'auteur. Par ailleurs, le mode de production des romans policiers bas de gamme entraîne la négligence à l'endroit des noms d'auteurs qui ne sont souvent que des noms de plume, des pseudonymes, portés par auteurs rétribués à la pièce par des maisons d'éditions spécialisées dans ce type de production. Naturellement, Les romans de Boris Vian se distinguent nettement de cette production dévalorisée (même s'ils en adoptent certains traits) par nombre de qualités stylistiques et compositionnelles qui rendent intelligible le renom actuel de l'auteur. Dans sa Préface, Boris Vian prétendra même afin d'accréditer la thèse de la traduction, que Sullivan est un métis qui a passé la ligne :

« Entre-temps, il (Vernon Sullivan) lui dit qu'il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne ; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de « Noirs » (reconnus tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé »<sup>1</sup>

Donc, le jeune auteur Sullivan est un Noir avec une peau blanche, qui plaide la cause des Noirs américains. Mais pas n'importe quels Noirs :

« [...] sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris des « bons Noirs », de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. Il était d'avis qu'on peut imaginer et même rencontrer des Noirs aussi « durs » que les Blancs »<sup>2</sup>

Tenir tête aux Blancs, c'est adopter leur style de vie, leur peau et même leur violence. Les Noirs prônent la violence dans une société qui les opprime : esclavage, ségrégation, racisme. En effet, l'histoire des États-Unis est marquée par ces exactions, en particulier contre les Noirs. D'après Claude Fohlen :

« 1865 ouvre pour les Noirs une période pénible et difficile, marquée par une succession d'humiliations qui se poursuivent jusqu'en plein XX<sup>e</sup> siècle. Libre, le Noir ne l'est qu'en théorie, car la société l'a enfermé dans un carcan de bois, de règlements et d'habitudes, plus humiliants les uns que les autres, l'esclavage a fait place à la ségrégation »<sup>3</sup>.

Ainsi, les Noirs ne font que répondre à la violence par la violence ; il s'agit en quelque sorte non d'une légitimation de la violence, mais d'un rappel sur le fait que la violence initiale repose sur la politique raciale aux USA. En ce sens, le roman de Vian est prophétique des mouvements pour les droits civiques qui feront valoir la notion de non violence mais qui seront accompagnés d'actes violents, armés, une décennie après la parution de *J'irai cracher sur vos tombes*, roman que l'on peut donc désigner du terme de « prophétique ». C'est ce que Vernon Sullivan entend montrer à travers son livre. On peut avancer que la préface ici, a pour fonction d'annoncer le genre (le roman policier qui comportera quatre romans) mais également de préciser la portée idéologique de ce premier roman noir au témoignage d'un personnage assez particulier (ni noir ni blanc, mais simplement homme) puisque, pour le public français, la notion de « passer la ligne » vient contester la vision binaire et simpliste : blanc vs noir. Cette Préface vaut aussi pour le prochain livre qui aura une thématique comparable.

---

<sup>1</sup> Boris VIAN, *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Christian Bourgeois, 2007, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>3</sup> Claude FOHLEN, *Les Noirs aux États-Unis*, (1965), éd. française consultée, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°1191, 1990, p.17.

### 3. La postface : sortie honorable

Dans la postface de son second livre, Boris Vian défend fermement son premier. Après l'acharnement des critiques dès la publication de *JCSVT*. Il écrit :

« Tristes individus, critiques par la bande, presque tous aussi idiots que Claude Morgan<sup>1</sup> et ce n'est pas peu dire, quand donc ferez-vous votre métier de critique ? Quand cesserez-vous de vous chercher dans les livres que vous lisez, alors que le lecteur cherche le livre ? Quand cesserez-vous de vous demander, au préalable, si l'auteur est péruvien, schismatique, membre du P.C. ou parent d'André Malraux ? Quand osez-vous parler d'un livre sans vous entourer de références sur l'auteur, ses tenants et aboutissants ? »<sup>2</sup>.

L'attitude Boris Vian est ambiguë, en effet après avoir proclamé la portée idéologique de son roman, Boris Vian la nie pour mettre en avant la qualité littéraire de l'œuvre. C'est pourquoi cette postface a dans le même temps la fonction de mise au point, de régler ses comptes avec les autres, tout en défendant l'œuvre et l'auteur. Boris Vian, le traducteur, répond aux deux critiques : à ceux qui croyaient qu'il était le véritable auteur du roman. Et à ceux qui prétendaient qu'il était incapable d'écrire un roman pareil, un best-seller. Bref, il veut corriger une idée déjà faite par l'opinion. À propos du rôle de la postface, Ginette explique :

« La postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective ; à cette correction finale, on comprend que la plupart des auteurs préfèrent les difficultés et les gaucheries de la préface, dont les vertus sont du moins, et à ce prix, monitoires et préventives. »<sup>3</sup>.

Mais en se concentrant sur sa plaidoirie, Boris Vian se trahit : il défend l'œuvre plus qu'il ne le faut. On sent que Vian et Sullivan ne font qu'un. La postface ici, n'est-elle pas un prétexte pour Vian pour se dévoiler ?

*Les morts ont tous la même peau* n'a pas rencontré le succès du roman précédent, et on peut supposer que cette postface, annonce la fin d'un thème épuisé ; celui du métis rebelle. En effet ces deux romans ont la même thématique, celle du métis (Noir avec la peau blanche), victime et bourreau, dans la société américaine. Avec ce roman, Vian ou Sullivan en termine avec la question raciale qui lui tient à cœur. Les deux autres romans : *On tuera tous les affreux* (1948) et *Elles ne se rendent pas compte* (1950) et bien qu'ils soient des romans noirs, n'abordent pas le problème du racisme aux USA.

La thématique des deux romans, ne nous laisse pas indifférent. En effet, les héros-narrateurs, sont deux métis. Ce qui nous incite à étudier de près ces deux personnages, leurs particularités et leur affinité éventuelle avec l'auteur.

---

<sup>1</sup> Claude Morgan (né le 29/01/1898, mort le 12/12/1980) : écrivain et journaliste français, militant du PCF, après l'évasion allemande, directeur du journal Les lettres françaises.

<sup>2</sup> Boris VIAN, *Les morts ont tous la même peau*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1997, p.149.

<sup>3</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 242.

# Chapitre II

## Étude des personnages

### 1. Qui parle ?

Dans les deux textes, le personnage principal détient la totalité de la narration, c'est un personnage narrateur. D'après C. Achour et S. Rezzoug :

« Le narrateur est donc *l'organisateur* du récit, il en oriente la *vision* ; il en est également un des participants et distribue les *voix* dans le récit. Le narrateur est l'agent de tout le travail de construction ; il est un faisceau de marques d'énonciation. »<sup>1</sup>.

On peut dire que le personnage principal dans les deux romans, est en même temps le narrateur. Il raconte l'histoire et la subit. Cette omniscience (dans les limites du champ de conscience du narrateur) marque le rapport du personnage à l'histoire. Cependant, la même thématique nous pousse à se questionner sur un éventuel rapport reliant l'auteur à ses personnages, dans un contexte social donné. Il nous semble qu'en dépit du rejet par la critique de l'explication par la biographie, on ne peut évacuer le rapport du vécu à la création littéraire. Certains critiques, sans revenir à Sainte-Beuve, ont néanmoins perçu le rapport susceptible d'être établi entre un auteur et sa production ; c'est le point de vue Marie-Jeanne Durry lorsqu'elle écrit :

« Je suis convaincue que dans une création littéraire tout ce que l'écrivain est et vit lui sert. [...] Ce qu'un créateur a vécu, senti, imaginé, rencontré, autant de points de départ autour desquels, mystérieusement ensuite, l'esprit cristallise. »<sup>2</sup>

Il ne s'agit donc pas d'expliquer l'œuvre par la biographie mais de noter des correspondances entre l'une et l'autre, suffisamment probantes et nombreuses pour permettre de légitimer l'hypothèse du rapport entre l'existence personnelle et la création littéraire. Philippe Lejeune dira en termes comparables mais plus modernes :

« La question qui « parle ? » ne renvoie plus seulement aux méandres de la personnalité, mais aux « auteurs » multiples d'un même « je », en même temps qu'au jeu social par lequel les « sujets » se reproduisent. »<sup>3</sup>

Ce personnage-narrateur représente un individu socialement et psychologiquement instable, nous sommes loin de l'image du héros romanesque, plein de vertu et de témérité, tel que le roman classique pouvait en montrer. Le héros moderne, se cherche, s'interroge et se perd. À travers le héros, c'est l'auteur qui d'une certaine façon se trahit :

---

<sup>1</sup> Christiane ACHOUR, Simone REZZOUG, *Convergences Critiques*, Alger, OPU, 2005. p.198.

<sup>2</sup> Marie-Jeanne Durry, *Flaubert*, in *Europe*, Europe et les Editeurs Français Réunis, n° 485-487, septembre-novembre 1969, p. 21.

<sup>3</sup> Philippe LEJEUNE, *Je est un autre : L'autobiographie de la littérature aux médiats*, Paris, éd. du Seuil, 1980, p. 8.

« Les héros disloqués laissent le plus souvent la place à un moi tyrannique, d'autant plus despotique qu'il a perdu la plupart de ses privilèges. C'est le roman-confession à peine masqué... »

### 1.1. Le personnage de *JCSVT*

Dans ce roman, l'ensemble de la fiction est écrit aux temps historiques : l'imparfait et le passé simple. Avec des passages de dialogues au présent, caractéristique du style direct. La voix du narrateur est dominante, il raconte le monde à travers ses yeux, on a l'impression de sentir ses peurs et ses angoisses. Sa pensée devient la nôtre, elle nous guide dans ce labyrinthe romanesque. Il s'agit d'un narrateur homodiégétique.

Néanmoins, la voix du personnage-narrateur n'est pas seule dans le récit. D'autres voix entrent en jeu.

Ainsi, pour les deux derniers chapitres, dans le dialogue entre le sergent Culloughs, Carter et Barrow, on trouve la voix d'un narrateur qui n'est pas le personnage principal. Le trio est à la poursuite de Lee (le personnage narrateur). Ce changement de voix nous laisse perplexe. On hésite à attribuer la responsabilité de l'énonciation à l'une ou l'autre voix. En fait, il s'agit d'un artifice de composition romanesque qui permet à l'auteur pour les besoins de la narration de modifier le point de vue. Le roman correspond alors à une sorte d'assemblage entre un témoignage personnel, une expérience vécue de l'intérieur et des séquences narrées à la troisième personne parce que c'est une nécessité narrative :

« Cette fois, il resta dehors.  
Il entendit décroître le bruit des sirènes. » (*JCSVT*, p.205)

Le chapitre suivant, le narrateur décrit l'état de Lee durant la poursuite et jusqu'à sa mort. Cette voix est bien distinguée, c'est comme elle avait pris la relève pendant l'absence du narrateur-personnage qui, lui, agonise :

« Lee mâchait à vide. Sa main droite se déplaçait nerveusement sur le volant pendant qu'il écrasait l'accélérateur de tout son poids. » (*JCSVT*, p.207)

« Son corps se relâcha et s'affala avec lenteur. Un filet de bave joignait sa bouche au plancher grossier de la grange. » (*JCSVT*, p.211)

Ainsi, dans le dernier chapitre :

« Ceux du village le pendirent tout de même parce que c'était un nègre. » (*JCSVT*, p.213)

Dans les chapitres précédents, c'est la voix du personnage-narrateur qui est mise en relief. Lee est omniscient, il donne l'impression au lecteur d'être un témoin de l'histoire, de lui permettre de mieux comprendre la déchéance du héros «le loser»<sup>2</sup> et de participer à l'émotion du personnage-narrateur, d'éprouver même de la compassion pour lui.

---

<sup>1</sup> Jean-Yves TADIÉ, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2005, p. 15.

<sup>2</sup> Loser : terme anglais connoté péjorativement, désignant un perdant, un délinquant et plus généralement, un raté. Il s'agit-là d'un personnage typique du roman et du film noir.

Dans le chapitre premier, le narrateur discute avec Clem, le bibliothécaire. Le temps utilisé est le présent du discours, qui est utilisé dans le discours direct :

« – Bonjour. Vous désirez quelque chose ?  
– J’ai cette lettre pour vous.  
– Ah ! c’est vous que je dois mettre au courant. Faites voir cette lettre. » (*JCSVT*, p.13)

L’emploi du présent nous laisse penser que l’histoire rejoint le moment de l’énonciation. Le narrateur raconte la raison de sa venue dans cette ville : fuir sa ville natale, les souvenirs de son frère « le gosse » :

« Moi, j’avais assez d’hypocrisie pour ne rien dire, mais pas le gosse. Il n’y voyait aucun mal. Le père et le frère de la fille s’étaient chargés de lui. [...], je ne pouvais plus rester dans ce pays [...] mais assez loin pour que personne ne nous connaisse. » (*JCSVT*, p.12)

Le narrateur fuyant ce qu’il était ne pouvait se débarrasser d’une partie de son âme qui, elle, est restée artistique :

« Avant, oui, avant l’histoire du gosse. Je chantais et je m’accompagnais à la guitare. Je chantais les blues de Handy et les vieux refrains de La Nouvelle-Orléans. » (*JCSVT*, p.19)

Il utilise la musique tantôt pour gagner plus d’argent :

« Le samedi soir, je remplaçai de nouveau le guitariste du *Stork*, et ça me rapporta quinze dollars et la boisson à l’œil. » (*JCSVT*, p.157)

Et tantôt pour séduire :

« Je jouais souvent de la guitare ; rien que cela aurait suffi » (*JCSVT*, p.42)

Les sentiments ambigus du narrateur envers la couleur de sa peau, un Noir avec la peau blanche, sont perçus comme une aubaine pour se venger des assassins de son frère, les Blancs :

« Je sentais le sang de la colère, mon bon sang noir, déferler dans mes veines et chanter à mes oreilles. » (*JCSVT*, p.85)

Et quand son frère noir Tom lui parle de la chance d’avoir une peau blanche, la couleur noire n’est plus un obstacle pour une vie meilleure :

« Toi tu as une chance, tu n’as pas les marques. » (*JCSVT*, p.86)

Ces sentiments qui se mêlent le poussent à l’extrême. Nous sommes face à une personnalité de plus en plus dissociée de la réalité. Il croit se charger d’une mission : celle de venger son frère « le gosse ». Le frère est présent dans l’esprit du héros, il guide ses faits et gestes. Lee croit même communiquer avec un frère mort :

« [...] et c’est probablement que le gosse se retournait sous ses deux mètres de terre, alors, je lui tendis ma patte. C’est quelque chose, de serrer la main de son frère. » (*JCSVT*, p.153-154)

« Je ne voulais pas qu'on me rattrape avant d'avoir liquidé Jean. Sûr, c'est le gosse qui me guidait maintenant. » (*JCSVT*, p.189)

Certes, en vengeant son frère le héros devra tuer des innocents, faire du mal (s'enfoncer dans la société corrompue). Cela ne l'a pas empêché de ressentir de la pitié pour des prostituées enfants, signe que le personnage principal n'a pas perdu toute son humanité :

« Je crois que je n'ai pas changé de couleur. Les deux gosses ne bougeaient plus, un peu effrayées... » (*JCSVT*, p.103)

« –Je m'appelle Polly, dit l'enfant. Vous allez me donner des dollars ? » (*JCSVT*, p.102)

« Il lui fourra la main entre les jambes et elle se mit à pleurer.  
– Tais-toi ! dit-il. Ou je te fais battre par Anna... » (*JCSVT*, p.103)

« Les larmes de Polly coulaient maintenant sans bruit. » (*JCSVT*, p.104)

La haine qu'éprouve Lee pour les Blancs, l'entraîne à choisir un gros « morceau » pour sa vengeance, afin qu'elle soit parfaite. Sa proie doit être à la taille des assassins de son frère. Les Moran des riches exploitants, ont gagné leur fortune grâce au travail des Noirs dans leurs plantations, ils représentent le stéréotype idéal :

« Avec Lou et Jean Asquith, j'aurai ma revanche sur Moran et sur eux tous » (*JCSVT*, p.89)

« [...] les gosses que je voyais, Judy, Jicky, Bill et Betty, mais ça ne présentait pas d'intérêt. Trop peu représentatifs. Les Asquith ça serait mon coup d'essai. » (*JCSVT*, p.168)

Lee se sent Noir malgré la blancheur de sa peau, son frère le gosse avait la peau blanche. Cela n'a pas empêché son assassinat. Son sang noir aimé et haï à la fois, cause sa perte :

« [...], je sentais le sang de la colère, mon bon sang noir, déferler dans mes veines et chanter à mes oreilles. » (*JCSVT*, p.85)

« Je pensais au gosse qui était encore plus beau que moi, si possible. Lorsque le père d'Anne Moran avait su qu'il courtisait sa fille, et qu'ils sortait ensemble, cela n'avait pas traîné » (*JCSVT*, p.88)

Enfin, Lee se rend compte qu'il est victime de la société, c'est à cause d'elle qu'il est devenu un criminel, le dialogue avec Lou sous-entend cette idée. Derrière son apparence d'un dur à cuir, se cache une âme fragile, transparente :

« – Je suppose que vous n'y pouvez rien, dit-elle. Vous êtes né comme ça.  
– Non. Je suis devenu comme ça. » (*JCSVT*, p.136)

« – Je ne sais pas si vous me racontez des blagues. On a du mal à savoir, avec vous.  
– Je suis transparent comme le cristal ! ...assurai-je. » (*JCSVT*, p.113)

À travers ce qu'on a vu, on arrive à comprendre le processus de transformation de la personnalité du héros de *JCSVT*, qui possédait une âme innocente avant le lynchage de son frère. Mais quant est-il du héros de *LMOTLMP* ?

## 1.2. Le personnage de *LMOTLMP*

*LMOTLMP* la même ligne narrative que le roman précédent. La même thématique (métis, alcool, sexe...) et les mêmes procédés d'énonciation.

Les premiers chapitres sont dominés par une seule voix qui est celle du personnage-narrateur Dan Parker. Ce dernier raconte le récit de sa perte à travers un rythme romanesque qui s'accroît (crescendo). Le personnage-narrateur omniscient, voit sa vie lui échapper. Il s'enfonce de plus en plus dans le chaos, finissant inerte sur un trottoir de la ville.

Dans les quatre derniers chapitres (XXVII, XXVIII, XXIX et XXXI) apparaissent une autre voix, différente de celle du personnage-narrateur, une voix qui prend la relève annonçant la disparition de la voix dominante. Dans l'avant-dernier chapitre (chap. XXX), la voix du narrateur revient, comme une dernière apparition pour annoncer la fin tragique du héros : sa dernière volonté, son propre choix :

« – Dan Parker est dans le coup, dit l'infirmier haletant. C'est le vieux qui dit ça. Tout le monde par ici pense qu'il est un peu marteau...mais quand même... » (*LMOTLMP*, p.121)

« L'autre réprima un mouvement et s'éloigna le long du couloir. Crane referma sa porte d'un coup de pied et, maugréant, vint se rasseoir à son bureau. » (*LMOTLMP*, p.124)

« Il y eut un silence et Dan n'osait se montrer. Maintenant, il avait peur de l'effrayer. Il eut l'impression d'une attente interminable » (*LMOTLMP*, p.126)

« Il se retourna brusquement. Il y avait eu un léger bruit à la fenêtre. Il tira son revolver et entendit des cris dans la rue. Il se rua vers la fenêtre. » (*LMOTLMP*, p.127)

Dès le début du roman, c'est la voix du narrateur qui entre en scène, Dan est un métis bien intégré, il est marié avec une femme blanche Sheila et tous les deux ont un garçon blanc. Son travail lui procure beaucoup de satisfaction : cogner les Blancs et séduire leurs femmes :

« J'aimais ça ; ça me faisait plaisir de taper sur la gueule de ces cochons-là. Mais cinq ans de ce sport et je finissais par en avoir assez. Cinq ans passés, sans qu'ils s'en doutent, sans qu'ils s'en doutent qu'un sang mêlé, qu'un homme de couleur, leur cassait le figure tous les soirs.oui, au début, ça m'excitait. Et les femmes, ces saletés pleines de whisky. Je les flanquais dans leurs baignoires avec leurs frusques et leur alcool dans les tripes. Tous les soirs, toutes les semaines. » (*LMOTLMP*, p.5)

L'intégration dans la société comme un Blanc s'est faite, tellement bien, qu'il est arrivé presque à oublier ses origines noires. Il vit comme un Blanc, avec des Blancs :

« J'étais un blanc. J'avais épousé une femme blanche. J'avais un gosse blanc. Et le père de ma mère avait travaillé comme docker à Saint-Louis. Un docker aussi foncé qu'on pouvait le rêver. Toute ma vie j'avais haï les Blancs. Je m'étais caché, je m'étais sauvé d'eux. Je leur ressemblais, mais ils me faisaient peur à ce moment-là. Et maintenant je ne savais plus ce que j'éprouvais autrefois, car je ne considérais plus le monde avec mes yeux de Noir. Mon évolution s'était faite lentement à mon insu, et, ce soir-là, je me retrouvais transformé, changé, assimilé. » (*LMOTLMP*, p.6)

Cette tranquillité a été perturbée par l'arrivée de son frère noir Richard, un maître-chanteur, bref une sorte de double persécuteur qui incarne sa mauvaise conscience et le sentiment confus de l'ambiguïté de sa vie sociale marquée par le mensonge. Dan éprouvait du mépris pour son frère, et maintenant il a peur de lui :

« Il ne s'était pas réveillé, il ronflait maintenant. Ivre sans doute. Ce sale nègre. Richard. Il avait un complet sale et il était maigre. Et il sentait mauvais. Je sentais son odeur de là où j'étais. Mon cœur battait régulièrement dans ma poitrine, il sautait comme une bête tourmentée, et je n'osais plus faire un pas, je n'osais plus avancer. » (*LMOTLMP*, p.16)

Le frère noir lui dévoile sa nature « noire », longtemps enfouie en lui. Sa sexualité débordante pour les femmes noires, fait surgir sa face obscure : toutes ses pulsions émergent. Il croit être transformé en un Blanc, bien qu'en réalité, il reste un homme noir. Cette découverte fait prendre conscience à Dan, que son comportement est imposé par des règles sociales injustes, acquis dans la violence et non pas inné.

« L'odeur de ces deux femmes, de ces Noirs, paraissait sourde de toutes parts, elle venait de ces murs sales, à la peinture défraîchie et écaillée, elle venait de ce sol froid et humide, de ce divan démodé, elle venait de cette table, des jambes de cette fille, de sa poitrine que je voyais se tendre, impatiente, de ses cuisses ... » (*LMOTLMP*, p.35)

« Nos corps nus fumaient dans l'air froid de la pièce et je ne savais plus que j'avais la peau blanche. » (*LMOTLMP*, p.37)

Ces nouvelles sensations font basculer sa vie. Un sentiment d'insécurité et d'angoisse s'empare de lui. Devant cette révélation, il reste perplexe. D'une part il ne veut pas perdre ses privilèges d'homme blanc : sa femme, son fils et sa situation sociale, d'autre part, il ne peut pas ignorer éternellement, ce qui est en réalité : un Noir.

« Avec lui, je venais de rencontrer le fond de mon âme. Oui. C'est de moi-même maintenant que j'avais peur. C'est de mon corps que venait le danger. De mon corps qui se dressait contre son maître, emporté par un instinct que je me refusais à reconnaître. » (*LMOTLMP*, p.50)

« Mais si ma chair me trahissait, il ne me restait que le néant. » (*LMOTLMP*, p.50)

Pour faire face à cette peur, Dan doit en finir avec le problème ; tuer son frère Richard, qui lui semble la solution idéale. Le meurtre de Richard déclenchera une réaction en chaîne, d'autres gens vont être tués. Dan devient de plus en plus insensible, il ne ressent ni douleur, ni remords. Il vient de perdre ce qui faisait de lui un être humain. Sa tranquillité :

« Bizarres., la mentalité d'un criminel, pensai-je brusquement. On s'imagine que le remords vous hante. Que l'on est harcelé par des visions atroces. Tu parles. On a toutes les peines du monde à se forcer à réfléchir aux conséquences de ce qu'on a vraiment, tout ça me laissait complètement froid, maintenant. » (*LMOTLMP*, p.79)

« Je soupirai. Le vieux était toujours par terre. Ça me laissait de plus en plus insensible. Depuis deux jours, je les tuais, mais depuis cinq ans, je les assommais, et la différence était bien mince. » (*LMOTLMP*, p.117)

Dan fait l'amère découverte qu'il s'est égaré le jour où il a renié son identité noire, ce qui lui est arrivé est la conséquence de son mensonge. Pour coroner le tout, les gens sont tués pour rien, puisqu'il existe des papiers prouvant que c'est un Blanc. Cette révélation fait surgir un sentiment de culpabilité et de regret, un sentiment ignoré jusqu'à lors :

« J'ai tué Richard pour rien. Ses os ont craqué sous mes mains. Et j'ai tué la fille d'un seul coup de poing. Et le prêteur sur gages est mort— pour rien aussi— bêtement— il doit être mort brûlé. Et je les ai tués pour rien. Et j'ai perdu Sheila. Ils cernent l'hôtel. » (*LMOTLMP*, p.130)

L'enchaînement des événements précipite le héros dans le gouffre. Il veut en finir avec la vie, parce que cette dernière n'a plus de sens pour lui. Les gens tués, sa femme, son fils et le remords, c'était plus qu'il en pouvait supporter. Le criminel est devenu une victime. On arrive même à éprouver de la compassion pour lui :

« [...] son corps tourna en l'air comme une grenouille maladroite et s'écrasa sur le dur revêtement de la rue. » (LMOTLMP, p.131)

La personnalité déséquilibrée du héros de *LMOTLMP* suit le même processus de dissolution que celui du héros de *JCSVT*. Cependant, les deux personnages se différencient dans la manière de concevoir la mort. Nous tentons une comparaison entre les deux héros pour déceler les véritables intentions de Boris Vian qui ont contribué au choix des héros métis.

## 2. Convergence et divergence entre les deux héros

Dan Parker et Lee Anderson ont des points communs comme personnages romanesques. L'étude des personnages, nous a révélé quelques aspects de leur personnalité qui nourrissent le roman noir « noir » américain (selon l'appellation du Chester Himes).

### 2.1. Convergence

Lee et Dan sont deux métis, des Noirs à la peau blanche. L'intérêt de ce type de personnage réside en partie dans leur originalité car à notre connaissance on ne les trouve chez nul autre auteur de romans policiers. Ils ont de nombreux points communs, c'est comme ces deux personnages ne font qu'un. On peut supposer que l'auteur se dévoile à travers ses deux héros, qu'il réalise ses propres fantasmes par procuration. Selon Roland Barthes :

« Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte. »<sup>1</sup>

### 1/ La musique

Les deux héros de Vian ont des rapports distincts avec la musique, ils nous font penser à Boris Vian, le musicien de jazz et le trompettiste doué. L'âme musicale est présente dans plusieurs passages :

« Je ne chantais plus maintenant. Avant, oui, avant l'histoire du gosse. Je chantais et je m'accompagnais à la guitare. Je chantais les blues de Handy et les vieux refrains de la Nouvelle-Orléans. » (*JCSVT*, p.19)

« [...] le samedi soir, je remplaçai de nouveau le guitariste du *Stork* » (*JCSVT*, p.157)

« Il n'y avait pas beaucoup de clients, ce soir, et l'orchestre jouait mou, comme toujours dans ce cas-là. » (*LMOTMP*, p.5)

---

<sup>1</sup> Roland BARTHES, *Le degré Zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1972, p.32.

On se demande si la réflexion de Dan sur la musique n'est pas celle de Vian. La musique américaine, en particulier le jazz, trouve ses racines chez les Noirs américains. La musique américaine leur doit son succès universel :

« Toute la musique américaine est sortie d'eux, assurai-je. » (*JCSVT*, p.117)

## 2/ L'attirance pour les femmes noires

Les deux héros découvrent une sensualité longtemps opprimée, interdite par la loi, dissimulée mais qui se révèle au contact des Noires. On peut supposer que c'est une manière pour l'auteur de signifier que la sexualité, débarrassée de l'interdit racial retrouve son innocence première. C'est également une sexualité dans laquelle n'entre ni sentiment de vengeance, ni mensonge, ni imitation du Blanc.

« La petite négresse me regardait [...] Je retirai ma veste et je défis ma ceinture. Elle poussa un léger cri lorsque j'entrai en elle. Et elle était brûlante comme l'enfer. » (*JCSVT*, p.104)

« L'odeur de ces deux femmes, de ces Noires, paraissait sourdre de toutes parts... » (*LMOTMP*, p.36)

Enfin, la réflexion de Dan sur les femmes noires porte en fait sur désir sexuel, biologique, compris indépendamment des interdits raciaux porte non sur une couleur particulière (blanc ou noir) mais sur l'être humain et on peut supposer qu'il s'agit d'un point de vue que l'on peut attribuer à Boris Vian lui-même et en tout cas il correspond assez à son esprit libertaire :

« Tous les hommes ont envie de coucher avec les Noires – les hommes blancs – les hommes comme moi. Pas question de race, là-dedans. C'est un réflexe naturel. On pense que ça sera différent » (*LMOTMP*, p.40)

### 2.2. Divergences

On constate la divergence entre nos deux héros dans les rapports entre frères.–Dans le premier roman, l'amour fraternel pousse à la vengeance, dans le second la situation s'inverse l'amour ambivalent se transforme en haine mais dans les deux cas la violence est présente, inévitable, inscrite dans les rapports sociaux.

Dans *JCSVT*, Lee est prêt à tout pour venger son frère, « le gosse » :

« Mais il fallait que je le fasse pour le gosse, et puis pour Tom, et pour moi aussi. » (*JCSVT*, p.167)

Tandis que Dan, le double inversé qui a conservé sa couleur, répugne à son frère Richard :

« Ce sale nègre. Richard. Il avait un complet sale et il était maigre. Et il sentait mauvais. » (*LMOTMP*, p.16)

Autre divergence : la vengeance. Les deux métis possèdent des femmes blanches, mais pas pour les mêmes raisons.

Dan épouse Sheïla, une Blanche. Son amour pour elle lui procure un sentiment de satisfaction, de fierté. Épouser une femme blanche l'aide à se débarrasser de ses démons en s'insérant de façon clandestine, dissimulée, dans la caste dominante :

" J'ai eu tant d'orgueil, lorsque j'ai épousé Sheïla, c'était une revanche, et, lorsque je la possédais, c'était une revanche et, petit à petit, je suis devenu blanc. » (*LMOTMP*, p.130).

À l'inverse, Lee s'approprie les deux sœurs Asquith pour les tuer :

« Je l'ai achevé à coups de talon. Tout à coup, c'était comme j'écrasais la figure de Lou avec mes souliers » (*JCSVT*, p.199)

« Elle s'était laissée étrangler sans rien faire. Elle devait respirer encore. J'ai pris le revolver de Lou dans ma poche et je lui ai tiré deux balles dans le cou. » (*JCSVT*, p.202).

La fin des deux héros est tragique, mais différente. Lee, le héros de *JCSVT*, est tué par les policiers et pendu ensuite par les villageois. Il n'a éprouvé aucun remords. Tandis que Dan choisit de se suicider quand il a eu l'amère révélation concernant ses origines. Ces deux façons de mourir montrent la différence existant entre les deux personnages. Cette situation paradoxale avait été pointée par Albert Camus qui note que :

« Le contraire du suicidé, précisément, c'est le condamné à mort »<sup>1</sup>

La mort de Lee par les balles des policiers, suivi par le lynchage injustifié des villageois (il était mort), démarque le héros de *JCSVT*, de celui de *LMOTLMP* :

« [...] et puis les balles le frappèrent à la hanche ; son corps se relâcha et s'affala avec lenteur. Un filet de bave joignait sa bouche au plancher grossier de la grange. » (*JCSVT*, p.211)

« Ceux du village le pendirent tout de même. » (*JCSVT*, p.213).

En parallèle, le héros de *LMOTLMP*, Dan, se suicide quand il a tout perdu :

« Dan parut d'un rêve. D'un geste lent, inexorable, il enjamba le rebord de la fenêtre et se courba pour passer sous le châssis. [...] et s'écrasa sur le dur revêtement de la rue. » (*LMOTMP*, p.131)

Les personnages du roman noir de Boris Vian persécutent et sont persécutés à leur tour. Dans un espace-temps effréné, chaotique et obscur, caractéristique du roman noir américain. Les deux roman noirs de Vian, nous attirent à analyser la présentation de l'espace-temps dans ces romans. Comment l'espace et le temps servent-ils le pastiche et l'idéologie de Boris Vian ?

---

<sup>1</sup> Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/ Essai, 1992, p.79.

# Chapitre III

## Étude Spatio-temporelle

### 1. Étude de l'espace

L'étude de l'espace nous ramène à définir en premier lieu le terme, ensuite, comment il se représente dans le roman. L'espace est considéré comme l'étendue de lieu où les personnages et les événements évoluent. D'après C. Achour et S. Rezzoug :

« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace, dans une œuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur. »<sup>1</sup>

Ce chapitre sera consacré à l'étude de l'espace dans les deux romans noirs de Boris Vian. En effet, l'espace reflète le réel dans le récit. Il donne des informations sur les procédés mis en œuvre pour une dramatisation de la fiction. Comme l'explique Yves Reuter :

« L'effet du réel est plus lié à la présentation textuelle de l'espace qu'à sa réalité »<sup>2</sup>

L'écriture noire (au sens de sous genre romanesque) privilégie l'espace souvent clos et obscur : la nuit, les bars, les voitures, les ruelles, les docks, les quartiers louches, les terrains vagues... Cet espace sert à plonger le lecteur dans l'univers chaotique du personnage dont ils sont d'ailleurs l'équivalent métaphorique comme les lacs, les forêts ou la mer étaient ceux des personnages romantiques. On verra comment les lieux sont représentés et à quelle fin ils sont utilisés, puisque :

« Dans un texte, l'espace se définit donc comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation. »<sup>3</sup>

#### 1.1. Représentation de l'espace

Chaque écriture est déterminée par un lieu précis. Boris Vian met en scène un pays – qu'il n'a d'ailleurs jamais vu – les USA dans les années quarante. Le talent de Boris Vian est tel, les descriptions si convaincantes que le public n'a pas deviné le canular Sullivan.

##### 1/ La ville :

La ville pour le personnage de Vian, représente l'espace libérateur et opprimant en même temps. C'est le lieu de tous les vices. La jungle urbaine est le terrain de chasse de Lee où il trouvera sa proie idéale. C'est le foyer sécurisant et protecteur de Dan. Dans les deux cas, nos

---

<sup>1</sup> Christiane ACHOUR, Simone REZZOUG, *Convergences Critiques*, Alger, OPU, 2005, p.208.

<sup>2</sup> Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p.55.

<sup>3</sup> Jean-Yves TADIE, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2005, p.48.

héros passent inaperçus ou plus exactement demeurent inconnus. Nous nous intéresserons de ce fait à montrer comment est perçue la ville, par le biais des personnages. En analysant leurs discours, leurs réflexions. En observant leurs déplacements au sein de la ville. Nous essayerons de déterminer si le traitement de la ville est le même dans les deux romans.

Dans *JCSVT*, le héros quitte le lieu de sa naissance pour une ville, cette dernière a la particularité de se trouver loin, loin des chez-soi, où personne ne connaît le héros, ne connaît son histoire, ni le drame de sa vie. La ville est le lieu de l'errance par excellence.

« Personne ne me connaissait à Buckton. Clem avait choisi la ville à cause de cela. » (*JCSVT*, p.11)

Mais la ville impose ses lois aux arrivants, elle les oblige à avoir de nouveaux comportements, à respecter les règles de jeu, propre à elle :

« Je n'avais pas recommencé la blague de partir en ville avec eux : j'aurais vite été coulé dans la région » (*JCSVT*, p.41)

« La ville était à peu près complète, maintenant ; je commençais à débiter des cours de sciences naturelles, de géologie, de physique, et des tas d'autres trucs dans le genre » (*JCSVT*, p.47)

« J'ai gagné la ville le lendemain et j'ai repris mon travail sans avoir dormi. » (*JCSVT*, p.91)

Dans *LMOTLMP*, la ville est un espace sécurisant. Il y a la famille, le travail, les gens qu'on côtoie tous les jours. La foule isole l'individu et le protège en même temps. Dans le cas de notre héros Dan, la ville constitue un cadre propice pour son épanouissement personnel. Il vit comme un Blanc, avec les Blancs ; il a secrètement sa revanche sur eux (travail, femme blanche) :

« Le printemps à New York, c'est comme nulle part [...] Encore des gens. Ma rue. La maison. Tranquille et silencieuse » » (*LMOTLMP*, p.16)

« La ville grouillait, dans le noir, de sa rumeur qui ne s'arrête jamais et je marchais plus vite encore. » (*LMOTLMP*, p.43)

La ville est représentée par ses éléments : l'appartement, l'hôtel, le métro, et le bar. Souvent cités dans le roman, ces lieux représentent les repères spatiaux de notre héros. Il a besoin de s'y trouver chaque fois qu'il commet (ou commettrait) un dérapage émotionnel :

« [...] j'ai commençais à chercher un autre appartement, mais c'est très difficile, et il fallait lâcher la forte somme. Je n'en parlais pas à Sheila, je sais qu'elle aimait beaucoup celui que nous avions, et j'avais peur de lui dire. » (*LMOTLMP*, p.21)

« Les aménagements ingénieux de Nick avaient eu pour résultat de transformer les cabines téléphoniques en stations confortables. Un peu étroites assurément, mais, en générale, personne ne se plaignait. Elle m'attendait dans la première. Elle savait ce que je voulais » (*LMOTLMP*, p.24)

Le lieu de travail est à la fois source de plaisir et de déplaisir. C'est un lieu où l'on gagne beaucoup mais où l'on perd aussi :

« Moins il en venait, mieux ça valait. Avoir tous les soirs une demi-douzaine de types à éjecter plus ou moins proprement, à la longue, ça finissait par devenir fatigant. Au début, j'aimais ça. » (*LMOTLMP*, p.5)

« L'endroit ne payait pas de mine. Un bar miteux, comme beaucoup d'autres. J'entrai. A l'intérieur, peu de monde. » (*LMOTLMP*, p.71)

Les deux textes nous offrent une vision de la ville liée aux émois du personnage, c'est à travers ses sensations que le lecteur voit la ville. Les personnages essaient de survivre dans un milieu souvent hostile, où la violence côtoie la mort. Les héros cherchaient la mort, ils ont fini par la trouver.

## 2/ Les lieux traumatisants

Certains lieux dans les deux romans évoquent un traumatisme pour les héros. Ces lieux tant chéris au début, sont délaissés à la fin. L'espace sécurisant devient source d'angoisse et de mal. Le personnage aborde les lieux comme un souvenir d'enfance heureux, ou comme un lieu de plaisir illégal. La description très soignée de l'espace montre l'importance que le narrateur lui accorde. Néanmoins la destruction de celui-ci symboliserait, peut être, une volonté d'en finir avec le traumatisme où un moyen de s'enfoncer davantage dans le mal.

### a) Lieux en feu

Dans *JCSVT*, Lee évoque un souvenir douloureux, celui de sa maison en flammes. Les deux frères Anderson ont décidé de mettre le feu à la maison familiale pour ne pas la laisser aux mains des Blancs. Un réflexe naturel qui consiste à détruire l'objet aimé plutôt que de l'abandonner à ses ennemis :

« Notre frère est mort et personne ne doit posséder la maison que notre père avait construite de ses deux mains de nègre [...] Une lueur rouge clignotait dans la cuisine, et elle s'agrandit d'un coup, il y eut l'explosion sourde d'un bidon d'essence qui éclate et la lueur gagna la fenêtre de la pièce voisine. Et puis une longue flamme creva le mur de planches et le vent attisa l'incendie. La lueur dansait tout autour et la figure de Tom, dans la lumière rouge, brillait de sueur. Deux grosses larmes roulèrent sur ses joues. Alors, il me mit la main sur l'épaule et nous nous retournâmes pour partie ». (*JCSVT*, p.87)

Dan, le héros de *LMOTMP*, détruit par le feu la boutique du prêteur sur gages, afin d'attirer l'attention des gens et de la police. Le feu joue deux rôles, c'est un élément fascinateur, il suscite l'intérêt des autres. Ensuite, c'est un élément purificateur pour effacer les traces du crime commis :

« D'ailleurs, celui-là n'était pas mort. Il suffisait, pour m'en assurer, de mettre le feu à la boutique. Ça présentait l'avantage d'attirer l'attention du quartier sur un point un peu différent de l'hôtel où je désirais me rendre. Et puis, ça donnerait de l'exercice aux pompiers et aux flics » (*LMOTLMP*, p.118)

### b) Les voitures

Les voitures comme un espace mobile, prennent une place très importante dans le récit des deux héros. En effet, la voiture est présente avec le héros dans ses déplacements, dans ses joies et ses malheurs. La voiture a un nom, sa marque : la Nash, le roadster (Chrysler) ou une Packard ; et une personnalité : c'est un vieux modèle, rapide, mais qui tient le coup. Elle

devient complice du héros dans sa quête de vengeance, elle est l'amie fidèle sur laquelle on peut compter dans les pires situations. Elle est indispensable pour le héros.

« Je regardais mes mains sur le volant, mes doigts, mes ongles. » (*JCSVT*, p.12)

« Le roadster de Dick, un Chrysler vieux modèle, attendait à la porte. Il prit des deux filles devant, et je m'arrangeai avec le siège arrière. » (*Ibid.*, p.30)

« J'embrayai et suivis la voiture de Dick qui venait de démarrer par devant. Il y avait une rangée de bagnoles de tout de tout poil devant la maison de Dexter et j'en aurais bien pris une pour remplacer mon antique Nash. » (*Ibid.*, p.66)

« J'appelai un taxi et je lui indiquai l'adresse. » (*LMOTLMP*, p.29)

Mais elle revête d'autres valeurs, la voiture est également le lieu du plaisir défendu, on s'y trouve avec de belles femmes ou des cadavres. C'est un lieu d'intimité, elle procure confort, sécurité et image sociale à son propriétaire :

« Elle est entrée dans la bagnole sans me lâcher le bras. Elle puait le whisky et le parfum, mais je commençais presque à en avoir envie [...] Elle ne prenait aucune précaution. J'aimais ça » (*LMOTLMP*, p.13)

« J'ai pris le manteau de Lou dans la voiture et j'ai été le coller sur elle, je ne voulais pas trimbaler ça avec moi. » (*JCSVT*, p.190)

### c) Les hôtels

Les hôtels représentent la maison familiale par substitution. C'est un espace de stabilité temporaire, nos héros y ont recours pendant leurs déplacements ou pour trouver refuge. Ces lieux peuplés, offre l'illusion au héros d'être seul et en sécurité. Lieu de rendez-vous par excellence, c'est un espace clos et ouvert en même temps. Ce lieu habité devient un espace propre au personnage, il se l'approprie.

« L'hôtel, c'était une espèce de bâtisse blanche à la mode du pays, avec des jalousies baissées [...] C'était loin du somptueux palace que promettait l'annonce, mais, pour être isolé, on ne pouvait pas demander mieux. » (*JCSVT*, p.197)

« Dan attendait. Depuis trois jours, il ne quittait pas la chambre étroite et sale que le propriétaire de l'hôtel, un mulâtre, lui louait à raison de trente dollars par jour. » (*LMOTLMP*, p.101)

« La voiture s'arrêta devant l'hôtel. Le cœur de Dan battait très fort, mais pas plus vite. Il n'avait pas peur. Il se sentait rassuré par la présence de Sheila. » (*LMOTLMP*, p.126).

Le personnage de Vian, errant dans la vengeance, n'a aucun repère dans la vie. L'espace de l'hôtel lui procure la sensation d'être chez-soi, d'avoir une existence normale. Pour avoir un moment de répit entre la tourmente et la poursuite ; mais chaque fois qu'il trouve un espace sécurisant, cela n'est que momentané et ce plaisir est vite interrompu. L'espace devient instable comme le personnage ; il bouge, change et meurt.

Nous allons maintenant examiner comment la temporalité influence le personnage et l'espace.

## 2. Étude du temps

Le temps, comme l'espace, sert à imprimer un effet de réel au récit. Néanmoins l'étude de la temporalité dans les deux romans nous apporte un certain nombre d'indications sur l'état psychologique des personnages, et nous permet de comprendre plus finement le récit. Le temps et l'espace se côtoient et s'opposent pour l'existence du personnage :

« Les personnages sont l'essentiel ; le temps n'est que le milieu extérieur nécessaire à leur vie, mais ni plus ni moins que l'air est nécessaire à la vie des corps ; il ne tient pas plus de place que le climat ; c'est bien une disqualification du temps et un renversement des rapports. »<sup>1</sup>

Le temps est ressenti dans les actions des personnages, ces dernières constituent la scène romanesque, selon Florence de Chalonge :

« La scène dans le récit est d'ordinaire considérée comme une variété descriptive ; à vrai dire, en tant qu'elle est « description d'actions » ou plutôt description en action, elle représenterait l'excellence descriptive. »<sup>2</sup>

La majorité des scènes dans les deux romans se passe la nuit, dans l'action (mouvement) ou dans l'inertie (attente). Les seules scènes de jour sont des scènes d'amour (relations sexuelles de Lee avec Judy, Jicky, les scènes érotiques en groupe, etc.). La nuit est un temps propice pour commettre un meurtre, un viol ou régler ses comptes. Ainsi la nuit, ou plus exactement l'obscurité, règne en maître absolu dans l'univers romanesque noir de Vian.

Dans le roman on distingue le temps externe (temps de l'écrivain, du lecteur), et le temps interne (temps de la fiction, temps de la narration). Mais ce qui nous intéresse c'est l'étude du temps interne, puisque :

« Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture. »<sup>3</sup>

**Le temps de la fiction (temps de l'histoire) :** c'est la durée du déroulement de l'action, il permet la transformation de situations narratives ou des personnages qui leur procurent un soutien figuratif. La datation peut être explicite ou implicite, la chronologie peut être marquée ou absente.

**Le temps de la narration (temps de l'écriture) :** il correspond à une prise de conscience de la durée. La narration bouleverse l'expression du temps, en choisissant un ordre d'évocation des événements et un rythme.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jean POUILLON, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993, p.206.

<sup>2</sup> Florence DE CHALONGE, *Espace et récit de Fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p.129.

<sup>3</sup> Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, éd. Du Seuil, 1972, p.78.

<sup>4</sup> Christiane ACHOUR, Simone REZZOUG, *Convergences Critiques*, Alger, OPU, 2005, p.216.

## 2.1. Temps de la fiction

Dans les deux textes de Boris Vian, le temps acquiert une dimension tragique. Dans la ville, les nuits se succèdent mais ne se ressemblent pas. Chaque nuit apporte avec elle son lot de souffrance et de manigance. Ici, le temps accentue l'angoisse et la douleur des personnages. Il y a cette présence obsessionnelle de la violence et de la mort qui rend le temps encore plus sombre et plus opaque. Le personnage conditionné par ce temps, se retrouve perdu, il est envoûté par l'obscurité de l'extérieur. Pire encore, elle s'installe dans les profondeurs de son âme.

La nuit est le moment de quitter le travail, pour se déplacer vers d'autres lieux ; elle représente le temps du plaisir inassouvi :

« En fermant le rideau de fer, à cinq heures, ce soir-là, je ne rentrai pas au magasin pour y travailler comme d'habitude, à la lueur des tubes à mercure. [...] Je m'assis devant le bar, à un siège de la plus grande des deux filles. La serveuse, une brune assez laide, leva vaguement la tête en me voyant. » (*JCSVT*, p. 25)

«[...] il n'y avait rien à faire pour s'en payer, ce soir. Trop de gens sérieux » (*Ibid.*, p.77)

« Je suis retourné dans ma chambre à cinq heures du matin. Jean n'a pas bougé lorsque je l'ai lâchée, elle était vraiment à bout. » (*Ibid.*, p.135)

« Ça a été tout pour ce soir-là. Je suis revenu chez Nick avec la bagnole du type. Il roupillait encore et la fille ne valait guère mieux » (*LMOTLMP*, p. 15).

« Il fallait en finir ce soir ou tout lâcher. Tout. Y compris la fille de la cabine, la bagarre, Sheila, le gosse. » (*Ibid.*, p.28)

« Lorsque la femme est revenue, il faisait tout à fait noir. Je m'étais installé dans sa chambre et, de temps à autre, je me levais pour aller vérifier si mon client ne s'ennuyait pas trop dans son placard. » (*Ibid.*, p.111)

La nuit est là aussi, pour en finir avec la vie. Par métaphore, elle représente la mort. Pour le personnage c'est le temps idéal pour partir, avant le lever du jour. La vie, comme la mort, est perçue dans le noir.

« Le soleil baissait et un vent léger agitait les herbes de la route. Le sang coulait dans sa manche droite et le long de son corps ; il se mit à trembler car la peur le reprenait » (*JCSVT*, p.210)

Pour le héros de *LMOTLMP* :

« La fenêtre était ouverte et la ville flambait de lumières » (*LMOTMP*, p.125).

« Dan parut sortir d'un rêve. D'un geste lent, inexorable, il enjamba le rebord de la fenêtre et se courba pour passer sous le châssis. » (*Ibid.*, p.131)

Le jour, c'est le temps des changements, des grandes décisions, mais aussi, celui des déceptions :

« Dès ce jour-là, j'ai commencé à chercher un autre appartement, mais c'est très difficile, et il fallait lâcher la forte somme. » (*LMOTMP*, p. 21)

C'est le temps de réaliser les plans combinés durant la nuit : Dan laisse sa femme au cinéma, pendant ce temps il va assassiner son frère Richard :

« Il était deux heures de l'après midi quand elle eut fini de s'habiller. Ça prend toujours un peu plus de temps qu'on ne croit ; mais ça m'arrangeait d'une certaine façon. Il y aurait plus de monde, au cinéma » (*LMOTLMP*, p.63)

Pendant que le jour, représente le temps de l'habitude, de l'ennui, et de l'attente :

« Après, j'ai repris le travail de tous les jours. J'avais amorcé, je devais attendre et laisser les choses se faire elles-mêmes. » (*JCSVT*, p.83)

« J'ai gagné la ville le lendemain et j'ai repris mon travail sans avoir dormi. » (*Ibid.*, p.91)

## 2.2. Temps de la narration

Dans *JCSVT*, les scènes se multiplient avec l'action du personnage principal. La scène a la particularité de nous donner l'impression que l'action se passe sous nos yeux. C'est en quelque sorte une visualisation du récit, qui lui donne davantage de réalité et de vie. Tandis que le rythme s'accélère avec les dialogues espacés.

Les scènes les plus fréquentes sont les scènes érotiques, effectivement, le sexe cru est l'une des caractéristiques du roman noir qui veut dépeindre la société telle qu'elle, avec une dose de noirceur bien sûr. On se souvient de la citation :

« Dépassement de la simple amitié, le terme amour – contrairement à ce qu'une trompeuse représentation du romantisme littéraire français voudrait nous faire croire – est presque totalement incliné par les méchants dans le sens de l'expression d'une sensualité violente qui rappelle que l'érotisme et la pornographie de l'époque, comme j'ai pu le suggérer jadis, pour être souvent associés à la gauloiserie populaire, n'en recèlent pas moins une dose inquiétante d'excès et de cruautés susceptibles de porter atteinte non seulement à la vertu individuelle mais à l'ordre social. »<sup>1</sup>

C'est dans cet esprit, porter une atteinte à l'ordre social, que Vian décrit l'amour. Néanmoins il semblerait que Boris Vian ait dissocié l'humour et la violence : en effet, autant dans ses autres romans, amour et humour vont de pair, autant dans les deux romans noirs consacrés aux questions raciales la tonalité générale, le registre restent sérieux et l'humour il faut bien l'admettre fait défaut. C'est peut-être là l'indice que la lecture attendue pour ce roman qui à l'origine était présentée comme un canular, était une lecture sérieuse. Car les problèmes posés par Vian dans ces deux romans ne sont pas des questions ludiques (qui est le meurtrier ?) mais des problèmes sociaux à l'échelle du continent américain. Néanmoins, comme il s'agit d'un roman policier, Vian sacrifie au poncif du genre sur l'érotisme ce qui nous donne quelques scènes telles que celles-ci :

« Elle se laissa aller sur le dos, et je me glissai sous elle, un bras en travers de son torse. Je lui tendis le Flask de l'autre main. Elle le saisit et je laissai descendre mes doigts le long de ses cuisses. J'écartai doucement ses jambes, et, de nouveau, je la pris dans l'eau. Elle se Laissait aller sur moi. Nous étions presque debout, et nous bougions juste assez pour ne pas tomber au fond. » (*JCSVT*, p.38-39)

« Et puis, elle cambra les reins et ses genoux remontèrent. Elle gardait la tête enfouie dans ses bras et, lentement, j'arrivais à mes fins. Elle ne disait rien, mais je sentais son ventre aller et

---

<sup>1</sup> Simone Bernard-Griffiths, Jean Sgard, *Mémoires et romans noirs 1750-1890*, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse, 2000, p.30.

venir de haut en bas et son souffle se précipiter. Sans la quitter, je me laissai tomber sur le côté, l'entraînant contre moi, et, lorsque je cherchai à voir sa figure, des larmes coulaient de ses yeux fermés, mais elle me dit de rester » (*JCSVT*, p.133)

La scène la plus dure à supporter est celle de l'assassinat et le viol de Jean Asquith. La vengeance est complète mais amère :

« [...] c'est venu ; c'était si fort que je l'ai lâchée et que je me suis presque mis debout. Elle avait la figure bleue, mais elle ne bougeait pas. Elle s'était laissé étrangler sans rien faire. Elle devait respirer encore. J'ai pris le revolver de Lou dans ma poche et je lui ai tiré deux balles dans le coup [...] je l'ai retournée pour ne plus voir sa figure, et, pendant qu'elle était encore chaude, je lui ai fait ce que je lui avais fait déjà dans sa chambre. » (*Ibid.*, p.201-202)

Les sommaires alternent avec les scènes, moins visualisés, mais aussi efficaces.

« Je repris un autre bourbon à mon tour. Cela circulait à fond dans mes bras, dans mes jambes, dans tout mon corps ». (*JCSVT*, p.20)

« Malgré la quantité d'alcool qu'il avait dans les tripes, il tenait le coup comme un chêne. A croire qu'il n'avait rien bu » (*JCSVT*, p.100)

Et dans le dialogue de Lee avec Jean :

« – Qu'est-ce qu'il y a, Lee ?  
Elle avait l'air effarée. J'ai ri. Je riais mal.  
– Ce n'est rien. J'ai fait une chute idiote en descendant de la bagnole et je me suis abîmé le coude.  
– Mais vous avez saigné ! » (*JCSVT*, p.199)

Les ellipses ce sont autant de phases jugées non pertinentes pour la narration, des temps vides pendant lesquels le drame mûrit lentement, elles représentent le temps condensé par le narrateur :

« Cela a continué comme cela jusqu'en septembre » (*JCSVT*, p.41)

« Après, j'ai repris le travail de tous les jours. » (*JCSVT*, p.83)

Le récit suit une chronologie linéaire, Les événements se succèdent dans un ordre chronologico-logique. Il y a un début, une suite et une fin de l'histoire. Cette linéarité narrative est interrompue par un analepse « flash-back », lorsque le narrateur évoque le souvenir d'enfance quand il a eu sa première guitare :

« Je me suis souvenu du jour où j'avais pris une guitare pour la première fois. C'était chez un voisin et il me donnait quelques leçons en cachette [...] on la reprend pour plaquer un ou deux accords ou s'accompagner pendant qu'on siffle. Les journées passent vite comme ça. » (*JCSVT*, p.193-194)

Dans *LMOTLMP*, les scènes se succèdent : scènes de violence, d'érotisme, de meurtre et de traque, dans un ordre effréné qui dépasse le narrateur et le pousse à la dérive :

« Richard s'était arrêté de boire. Il tendit la bouteille à Ann. Elle la prit, but, et ce fut mon tour : pendant ce temps-là, elle et Sally me retiraient mes vêtements. Richard s'était écroulé, la tête sur les coudes. Je portai Sally jusqu'au divan. Elle tenait la bouteille et me la rendit vide. Je caressai de mes lèvres le grain de sa peau, l'humidité amère de sa sueur, et je voulais la mordre en plein chair. » (*LMOTLMP*, p.36-37)

La scène de l'assassinat du Richard par son frère Dan, est dénuée de tout sentiment d'humanité ou de fraternité :

« J'aperçus la porte et j'entrai sans frapper faisait le moins de bruit possible. Richard dormait, étendu sur le divan sale. Une bouteille vide sur la table. Ni Ann ni Sally. Trop de veine. Mais leur odeur imprégnait la pièce. Je sentis mon corps réagir malgré moi, comme je n'étais pas arrivé à le faire réagir en présence de Sheila et de la poule de chez Nick.

Richard. Il allait me payer ça.

D'un bond je fus sur lui et lui serrai le cou. » (*LMOTLMP*, p.65)

La dernière scène se passe dans l'hôtel avec sa femme, avant de se suicider :

« Je ne pouvais pas bouger. Ce flic est entré et je suis resté derrière mon rideau. Il aurait fait un pas vers moi, j'étais forcé de lui tirer dessus et je n'avais pas envie de lui tirer dessus. Attendre seulement.

Peut-être qu'ils s'en iraient sans me trouver. Sheila paraissait effrayée. Elle dû s'accrocher au bras de ce flic, comme elle s'accrochait à mon bras au début. » (*LMOTLMP*, p.129)

Les sommaires se substituent aux scènes :

« À l'autre bout de l'escalier, il y avait un autre rideau de velours. Nick aimait bien le velours. Le velours et les femmes grasses. Et le fric... » (*LMOTLMP*, p.9)

« Sûr que je n'allais pas lui raconter pourquoi je l'emmenais au cinéma. Ni à elle ni à personne d'autre. Pas même à moi, j'évitai d'y penser » (*LMOTLMP*, p.61)

« Il a dit que ça faciliterait les choses. Il y a d'autres moyens de faciliter les choses. » (*LMOTLMP*, p.130)

Les ellipses sont présentes aussi :

« Mais cinq ans de ce sport et je finissais par en avoir assez. Cinq ans passés, sans qu'ils s'en doutent, sans qu'ils se doutent qu'un sang-mêlé, qu'un homme de couleur, leur cassait la figure tous les soirs. » (*LMOTLMP*, p.5)

« Je déjeunai dans un café. Je pris mon temps. Mais j'avais toute une journée à tuer avant de reprendre mon boulot chez Nick. » (*LMOTLMP*, p.49)

Bien que le récit suit un ordre chronologico-logique donc linéaire. Il y a présence d'analepse relatant un souvenir d'enfance du narrateur :

« Des souvenirs que j'avais pu conserver de mon enfance, ceux qui me rattachaient à Richard possédaient tous la même qualité gênante et inquiétante, sans que je puisse déterminer à quel moment cette qualité s'introduisait en eux – car c'étaient des souvenirs comme ceux de tous les gosses. Richard était le plus foncé de nous trois et, sans doute, ce fait suffisait-il à expliquer partiellement ma gêne. » (*LMOTLMP*, p.21)

L'étude spatio-temporelle, nous fait pénétrer dans l'univers du roman noir de Boris Vian, à travers ses personnages errants dans un espace et un temps qui les pressent, les oppriment, et enfin les détruisent. Un espace qui porte en lui, une noirceur typique au roman noir. Un temps qui porte en lui l'inachèvement.

Cela nous amène à étudier de près, le rapport qu'entretient le personnage avec sa société et également les mécanismes inconscients (imaginaire, mythes, histoire), produits par l'auteur, qui entrent en jeu.

---

**Troisième partie**  
**Étude sociocritique**

---

## Introduction

L'étude sociocritique de notre corpus nous invite à l'analyse des phénomènes sociaux représentés dans le texte littéraire en adoptant comme postulat cette définition de la sociocritique de Roland Barthes :

« Avec la sociocritique, l'accent est plutôt mis sur les contraintes subies par l'écrivain. A partir du postulat que l'histoire a pour toute activité humaine, y compris celles qui relèvent de la création, un rôle déterminant, la sociocritique tente d'informer le texte littéraire par toutes les données historiques et sociales qui peuvent éclairer son existence et son sens. »<sup>1</sup>

La sociocritique est un courant critique né avec Claude Duchet dans les années 70 (quoique qu'avant lui, nombreux sont ceux comme Mme De Staël, au XIX<sup>e</sup> siècle, Lukács, Goldmann au XX<sup>e</sup>, à avoir tenté d'interpréter les textes littéraires en se fondant sur les données historiques, culturelles et politiques ; ils ont visé à discerner le social dans la littérature, même si ce dernier reste implicite ou dissimulé). L'une de ses pistes de lecture réside dans l'inconscient collectif. Ce dernier se manifeste dans la langue utilisée, les idées véhiculées, et l'imaginaire. L'étude sociocritique passe donc d'abord par l'analyse des faits sociaux perceptibles dans notre corpus. Claude Duchet résume ainsi les perspectives de la sociocritique :

« Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les pré-supposés, le non dit ou l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. »<sup>2</sup>

La violence sociale, le racisme contre les Noirs et les mythes (mythe de l'infériorité des Noirs, mythe de la supériorité sexuelle des Noirs, etc.), sont présents dans les romans noirs de Boris Vian. En cela, Vian s'inscrit bien dans le courant du roman noir dont la caractéristique principale réside dans l'exhibition des rouages de la société.

---

<sup>1</sup> Daniel BERGEZ, *L'explication du texte littéraire*, Paris, Bordas, 1989, p.44.

<sup>2</sup> Christiane ACHOUR, Simone REZZOUG, *Convergences Critiques*. Alger, OPU, 2005, p.264.

# Chapitre I

## Violence et Idéologie.

Ce chapitre est consacré à l'étude de la violence comme phénomène social, et à la mise en évidence d'un lien éventuel entre violence et idéologie. Notre hypothèse étant que Vian privilégie cet excès de violence pour sensibiliser le lecteur aux problèmes engendrés par l'exclusion des Noirs en Amérique et de ce point de vue son roman serait à la fois un récit policier divertissant mais également un récit à thèse ; de ce fait, le choix de cette thématique révèle un réel engagement de l'auteur.

### 1. La violence

Le roman noir est le domaine de prédilection de la violence. Né aux USA dans les années vingt (1920) avec la Prohibition et la constitution de la grande criminalité, cette variété du roman policier, dont le personnage central est le détective « dur-à-cuire », vise à montrer les rapports de collusion entre les divers pouvoirs de la société américaine : pouvoir politique, financier, judiciaire, et le monde du crime organisé. Dans les faits, le roman noir se présente si l'on se fie à l'opinion de Jean-Christophe Sarrot, comme à celle de Laurent Broche, comme un type d'ouvrage qui fait mal, étant donné que :

« Le roman noir saisit des sujets encore chauds, parle de ce qui ne passe pas et que l'on occulte ; il sait basculer la mémoire nationale oublieuse, et parfois surgir au moment où l'opinion, ou quelques-unes de ses composantes, devient réceptive [...] le polar fait saillir des sujets qui font mal, capte des lecteurs pour les obliger à regarder certaines réalités en face. »<sup>1</sup>

La violence est probablement la manifestation sociale la plus apparente, puisqu'elle s'exprime par des comportements humains observables. Dans le récit criminel, la violence narrée, décrite, accentue l'effet de réel propre au genre policier. C'est cette particularité qui rend prégnant ce genre de littérature : elle impose au lecteur une violence écrite pour dénoncer une violence institutionnalisée.

« L'intervention sociale d'un texte (qui ne l'accomplit pas forcément dans le temps où ce texte paraît) ne se mesure ni à la popularité de son audience, ni à la fidélité du reflet économique-social qui s'y inscrit ou qu'il projette vers quelques sociologues avides de l'y recueillir, mais plutôt à la violence qui lui permet d'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une

---

<sup>1</sup> Jean-Christophe Sarrot, Laurent Broche, *Le roman policier historique, Histoire et polar : autour d'une rencontre*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p.356

philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique. Cet excès a nom : écriture. »<sup>1</sup>

Barthes signale le rôle important de l'écriture qui est un moyen approprié pour exprimer cette violence. La violence de la langue participe à la transgression des normes et des valeurs établies. C'est là où réside la force de la langue, dans la dénonciation des conventions sociales. Mais dans le roman noir, la langue ne se contente pas de rapporter cette dénonciation, elle la dépasse, en ayant un statut propre à la littérature noire ; plus qu'un moyen de communication, elle traduit un mode de vie, celui de la rue :

« La langue n'est plus alors seulement le lieu où les individus se rencontrent, mais elle impose à cette rencontre des formes bien déterminées. Elle n'est pas plus seulement une condition de la vie sociale, mais devient un mode de vie sociale. Elle perd son innocence. »<sup>2</sup>

La langue du roman noir n'est pas une langue « littéraire », elle ne tend pas à embellir le texte, ni à satisfaire les goûts des plus exigeants. Elle raconte la réalité « pure et dure », celle des faubourgs, des prisons, des commissariats de police. La réalité prime sur l'imagination. Vouloir « faire mieux » dans le roman noir, dénature justement ce genre de littérature. C'est cette violence, cette perversité, qui fait les lettres de noblesse du roman noir. La langue de la rue est la mieux placée pour représenter la société corrompue souvent mise à nu. L'auteur y trouve son compte aussi, en prenant parti face aux événements qui l'entourent :

« Voilà l'exemple d'une écriture dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend »<sup>3</sup>

Si la langue de la rue est la plus susceptible à exprimer la violence, c'est grâce à son habilité à extérioriser les instincts et les désirs refoulés. L'inconscient de l'écrivain est dévoilé – entièrement ou partiellement – par des mots, des actions qui se répètent à travers son œuvre, et devient conscience, ce que Charles Mauron appelle « mythe personnel » :

« Je veux parler de ce mouvement de flux et de reflux entre conscience et l'inconscient, entretenu par des énergies qui peuvent provenir de part et d'autre. Un léger état de tension inconsciente peut se refléter dans une fantaisie, qui est comme l'image de la personnalité profonde et de ses principaux conflits. Elle tendra normalement à s'introduire dans la conscience. Celle-ci peut la refuser, mais aussi l'admettre, c'est-à-dire accepter le contact ou même le rechercher. En particulier, chez l'écrivain jouant de ce que Freud a nommé « la sensibilité endopsychique », la conscience peut se dilater, se rapprocher de la fantaisie inconsciente dans une sorte de rêverie active. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 16.

<sup>2</sup> Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, principe de sémantique linguistique*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des Arts, coll. savoir / Sciences, 1991, p.04.

<sup>3</sup> Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveau Essais critiques*, Paris, Seuil, (1953), 1972, p. 7.

<sup>4</sup> Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Albin Michel S.A, volume 2, 1996, p.206.

Cependant, on ne peut dissocier l'inconscient individuel de l'écrivain de l'inconscient collectif, autrement dit l'inconscient du groupe social. Ce dernier s'émerge aussi, dans le texte sous plusieurs formes : mythes, croyances ou culture.

Interroger l'inconscient collectif (domaine de la sociocritique), c'est arriver à cerner les points communs qui relient un groupe social donné. L'inconscient collectif représente des phases antérieures de l'évolution du psychisme humain. Il se manifeste dans les arts, les croyances et aussi dans la projection sur la réalité de la perception de la vie d'un groupe social. Les archétypes qui le composent incarnent les conflits psychiques communs. À ce propos Frantz Fanon explique :

« Mais l'inconscient collectif, sans qu'il soit besoin de recourir aux gènes, est tout simplement l'ensemble de préjugés, de mythes, d'attitudes collectives d'un groupe déterminé. Il est entendu, par exemple, que les juifs qui se sont installés en Israël donneront naissance en moins de cent ans à un inconscient collectif différent de celui qui était le leur en 1945 dans le pays d'où ils ont été expulsés. »<sup>1</sup>

Dans les romans noirs de Vian, la violence est omniprésente. Les scènes d'assassinats et de viols frôlent la dégénérescence mentale. Le meurtre nécessité par la vengeance, au début, devient un acte impulsif, irréfléchi, et enfin injustifiable. On n'arrive pas à comprendre l'intérêt de tant de meurtres :

« La mort n'est rien. L'assassinat n'est rien. Ce qui bouleverse, c'est la sauvagerie du crime parce qu'elle paraît inexplicable. »<sup>2</sup>

Les scènes de l'assassinat des sœurs Asquith, avec une atrocité incompréhensible, montrent la déchéance du héros Lee Anderson. Ce garçon, sans problèmes au début, voit sa vie basculer, quand son frère « le gosse » est lynché par des Blancs. On assiste à la descente aux enfers de ce métis. Avant de tuer ses deux victimes, il leur révèle son identité noire, pour que la vengeance soit parfaite. Le meurtre dépasse une simple vengeance, il lui procure de l'extase. On s'enfonce dans le sadisme pur et dur, puisque le héros criminel viole sa victime deux fois, la deuxième est *post mortem*. Il arrive à se jouir en regardant sa victime, Lou Asquith, s'agonisait :

« Je tâchais de lui mettre une main sur la bouche, mais elle gueulait comme un porc, des cris à vous donner la chair de poule. Alors, j'ai serré les dents de toutes mes forces, et je suis rentré dedans. J'ai senti le sang me pisser dans la bouche. J'avais la figure pleine de sang et j'ai reculé un peu sur les genoux. Jamais j'ai entendu une femme crier comme ça [...]. J'ai craqué une allumette, j'ai vu qu'elle saignait fort. A la fin, je me suis à lui taper dessus, juste avec mon poing droit d'abord, sur la mâchoire, j'ai senti ses dents se casser et j'ai continué, je voulais qu'elle arrête de crier. J'ai tapé plus fort, et puis j'ai ramassé sa jupe, je la lui ai collée sur la bouche et je me suis assis sur sa tête. Elle remuait comme un ver. Je n'aurais pas pensé qu'elle ait la vie aussi dure ; [...], je me suis levé pour terminer à coup de pied, et j'ai pesé de tout mon

---

<sup>1</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, Masques blancs*, (1965), éd. consultée, Alger, Éditions ANEP, 2004, p.149

<sup>2</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, P.U.F, 1982, p.9.

poids en mettant un soulier en travers de sa gorge. Quand elle n'a plus bougé, j'ai senti que ça revenait une seconde fois. » (*JCSVT*, p.187-188)

Une autre scène plus atroce, est celle du meurtre de Jean Asquith et, bien que cette dernière porte un enfant du héros, cela n'a pas suffi à lui sauver la vie. Pire encore, il va lui raconter la sordidité du meurtre de sa sœur Lou. Cette révélation laisse Jean stoïque, elle est résignée devant ce qui l'attend ; une mort certaine. Lee la viole après l'avoir tuée, s'enfonçant de plus en plus dans son aliénation :

« J'ai senti encore la chose qui venait le long de mon dos et ma main s'est refermée sur sa gorge sans que je puisse m'en empêcher ; c'est venu ; c'était si fort que je l'ai lâchée et que je me suis presque mis debout. Elle avait déjà la figure bleue, mais elle ne bougeait pas. Elle s'était laissé étrangler sans rien faire. Elle devait respirer encore. J'ai pris le revolver de Lou dans ma poche et je lui ai tiré deux balles dans le cou, presque à bout portant ; le sang s'est mis à gicler à gros brouillons, lentement, par saccades, avec un bruit humide. De ses yeux on voyait juste une ligne blanche à travers ses paupières ; elle a eu une espèce de contraction et je crois qu'elle est morte à ce moment-là. Je l'ai retournée pour ne plus voir sa figure, et, pendant qu'elle était encore chaude, je lui ai fait ce que je lui avais fait déjà dans sa chambre. » (*JCSVT*, p.201-202)

Cette violence continue avec *LMOTLMP*, le personnage principal Dan Parker sombre dans une horreur qui n'a pas de nom. Il tue, vole et viole ses victimes.

La violence du héros du *LMOTLMP*, commence avec le meurtre de son frère Richard. Ce dernier, le fait chanter en le menaçant de révéler sa véritable identité. Le meurtre, légitime défense au début, devient l'élément déclencheur d'une série de crimes :

« Je sentis mon corps réagir malgré moi, comme je n'étais pas arrivé à le faire réagir en présence de Sheila et de la poule de chez Nick.  
Richard. Il allait me payer ça.  
D'un bond je fus sur lui serrai le cou.  
Il n'eut pas le temps de crier. Je serrai de toutes mes forces, et je sentis sous mes doigts fléchir l'os hyoïde. [...].  
La main de Richard restait agrippée à mon poignet, mais ses doigts ne me serraient plus. Je me dégageai avec effort.  
Plus la peine d'insister. » (*LMOTLMP*, p.65-66.)

Ce meurtre intervient après un plan machiavélique. Dan croit qu'il va s'en sortir indemne. Mais le témoignage de la maîtresse de Richard, l'accable. Il se lance dans une course effrénée, entraînant d'autres meurtres. Celui de la prostituée Muriel intervient après un accident, mais les préjugés le condamnent :

« Muriel le regarda haletante. Il leva la main pour la frapper et elle poussa un cri strident. Le poing noueux de Dan l'atteignit au menton et elle fut littéralement soulevée du sol. Son corps retomba sur le lit avec une légère plainte.  
Dan regarda son poing. Une de ses articulations enflait rapidement. Etonné, il regarda Muriel. Elle paraissait dormir. Elle ne bougeait plus et son cou était tordu à un angle si inconfortable que l'on espérait, malgré soi, la voir changer de position. [...]. Je ne voulais pas... murmura Dan. Je voulais seulement que tu te taises, le temps que je m'en aille. » (*LMOTLMP*, p.98)

Ce réveil de la conscience, ne dura pas longtemps. Dan, pourchassé, va commettre un autre crime, un viol dans une chambre d'hôtel. La propriétaire est violée en présence du mari ligoté. C'est la confusion totale, les sentiments de haine et d'amour se mêlent. La femme ne résiste pas, elle prend même du plaisir. On ne sait pas si c'est le charme de Dan qui réagit, ou c'est la victime qui souffre d'un trouble psychologique. La violence et l'érotisme se côtoient pour les héros des deux romans de Vian. Les scènes de violence sont pigmentées d'érotisme. Dans ce cas, on n'est devant une relation sadomasochiste. La victime s'excite devant son bourreau. Le viol devient un adultère consenti :

« Je restai sans doute un long moment à réfléchir. La femme ne bougeait pas. Son mari, sous le lit, restait également immobile. [...].

Elle vit comment je la regardais et elle ne dit rien. Elle restait là. Sa poitrine se soulevait rapidement.

Je la pris sur le lit de fer, sans retirer mes vêtements. Elle ne fit pas un geste pour m'en empêcher. J'étais animé d'un désir étrange et j'eus l'impression qu'un siècle venait de s'écouler lorsqu'elle parut sortir de sa torpeur. [...], et son corps s'agitait lentement tandis que ses mains parcouraient mon corps inquiet et tendu. Puis elle me serra contre elle ; elle semblait vouloir incruster ma chair dans sa chair, et elle gémit comme une bête se plaint, presque sans bruit, et sans comprendre. » (*LMOTLMP*, p.106-107)

Finalement, le dernier crime est le plus dur. Dan, après avoir volé un antiquaire, il l'assomme, et met le feu dans la boutique. L'antiquaire, brûlé mais vivant, donne le nom de Dan à la police. La fin de la cavale du héros commence :

« J'étais debout derrière lui et je lui tapai gentiment sur le crâne avec la crosse du 38. Il resta par terre. [...]. D'ailleurs, celui-là n'était pas mort. Il suffisait, pour m'en assurer, de mettre le feu à la boutique. Ça présentait également l'avantage d'attirer l'attention du quartier [...].

Je trouvai de l'essence. Pourquoi pas. Il y avait de tout là-dedans. J'accumulai tout ce que je pus ramasser comme vieilles cochonneries combustibles au milieu de la pièce. J'entassai des meubles, des vêtements, du papier, du bois, des pneus, n'importe quoi et j'arrosai d'essence. » (*LMOTLMP*, p.117-118).

Cette démente s'arrête quand Dan découvre, tardivement, l'existence de papiers prouvant que c'est un Blanc, cette révélation lui permettrait d'éviter tous ses meurtres, si elle était survenue avant le chantage de Richard, le frère noir. Le héros apprend à ses dépens la vanité des crimes commis, il voit tout lui échapper ; son travail, sa famille et enfin son humanité. Il réalise finalement que :

« Le crime est une évasion manquée ; évasion hors de soi-même qui ne réussit jamais. »<sup>1</sup>

Le héros de Vian consomme la violence et se consomme par elle, chaque crime lui emporte une partie de lui-même, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. En détruisant les autres, les héros de Vian s'autodétruisent.

---

<sup>1</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, P.U.F, 1982, p.74.

Nous constatons que la violence dans les romans noirs de Boris Vian, est un procédé ingénieux pour dénoncer les injustices sociales et y trouver des solutions puisque :

« La violence n'est pas seulement un instrument efficace d'interaction : elle est souvent purement et simplement perçue comme un fléau social auquel il faut apporter des remèdes. »<sup>1</sup>

En effet, les héros de Vian, des métis, sont des victimes de l'aberration de la société américaine qui opprime les Noirs. La violence des Noirs est une riposte aux agissements des Blancs. Même si ses deux personnages ont la peau blanche, et qu'ils peuvent vivre paisiblement avec les Blancs. Cependant, le poids du racisme et des préjugés les poussent à l'aliénation, puis à une fin tragique. Ce processus est expliqué par Yves Michaud quand il admet que :

« Les organismes, même les plus élémentaires, se maintiennent en vie en réagissant aux stimulations du milieu qui constituent pour eux autant d'agressions. [...] la violence est une réponse au stress. »<sup>2</sup>

En exposant la violence des Noirs. Vian tente d'en montrer les rouages au lecteur ou tout au moins de la représenter de façon dramatique de manière à la rendre présente. Dans notre étude, nous allons essayer de déceler, à travers ces écrits, tout ce qui pourrait révéler l'idéologie de l'auteur. Un autre problème se pose, est la détermination de la notion de l'idéologie, qu'est-ce que l'idéologie ? Et comment se manifeste-t-elle dans les deux romans ?

## 2. L'idéologie

Nous pouvons retenir la définition suivante de l'idéologie :

« L'idéologie conçue comme l'ensemble des idées, spontanées ou élaborées en systèmes, qui expriment les rapports des hommes entre eux et avec leur milieu.  
[...] L'idéologie est donc soumise à l'histoire qui se fait et elle intervient, au travers de multiples médiations, tout au long du processus d'élaboration de la connaissance historique, de la quête des documents à la rédaction du texte [...] »<sup>3</sup>

En écrivant, l'auteur projette ses idées, ses désirs et ses frustrations, que ce soit d'une manière consciente ou inconsciente. Chaque œuvre inclut en elle une idéologie, si on considère celle-ci comme l'ensemble des idées constituant une doctrine ou une philosophie dans un contexte social et historique défini. Mais dans un texte littéraire, comment détectons-nous l'idéologie de l'auteur ? Et à quel moment peut-on considérer qu'un discours représente une idéologie ? D'après Olivier Reboul :

---

<sup>1</sup> Yves MICHAUD, *La violence*, Paris, P.U.F, (1986), coll. Que-sais-je ?, n° 2251, 1988, p.67.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>3</sup> Christiane ACHOUR, Simone REZZOUG, *Convergences Critiques*, Alger, OPU, 2005, p.269.

« [...] ces mêmes discours deviennent idéologiques dès qu'ils contiennent des éléments servant subrepticement à légitimer un pouvoir. Un discours scientifique est idéologique dès qu'il sert à légitimer le pouvoir d'un groupe social ; par exemple un exposé biologique s'appuyant sur « l'hérédité des dons » pour justifier les privilèges d'une élite, une étude historique ou géographique destinée à justifier la domination d'un peuple. Un discours juridique n'est pas en soi idéologique, puisqu'il se veut purement normatif, que ses termes sont rigoureusement définis, enfin puisqu'il n'est efficace que par un pouvoir qui lui préexiste et qu'il n'a donc pas pour fonction de légitimer ; mais il peut l'être par ses présupposés : l'infériorité de telle classe, de telle race, de tels groupes humains. De même le discours religieux devient idéologique quand il est clérical, c'est-à-dire quand il sert subrepticement à légitimer, de façon apparemment rationnelle, le pouvoir d'une Eglise sur les mœurs et sur les esprits. »<sup>1</sup>

Un discours idéologique est un discours qui sert à justifier un ordre social établi. Il lui procure un droit, une légitimité. Ou bien, au contraire, il dénonce cet ordre pour le remplacer par un autre.

Boris Vian, à travers ses deux personnages « métis », dénonce les injustices subies par les Afro-Américains. Ces derniers sont stigmatisés par la violence, l'ignorance et la délinquance, à cause de la couleur de leur peau. Vian veut montrer qu'un homme de peau blanche, « un métis » qui subit les mêmes persécutions qu'un homme noir, peut sombrer facilement dans la violence. Cette dernière constitue une contre-attaque à l'injustice des Blancs.

Donc on peut considérer que le point de vue de l'auteur concernant une situation donnée dans un contexte donné est perçu comme une idéologie, ce que Paul Ricœur précise :

« C'est d'abord au plan idéologique, c'est-à-dire à celui des évaluations, que la notion de point de vue prend corps, dans la mesure où une idéologie est le système qui règle la vision conceptuelle du monde en tout ou partie de l'œuvre. »<sup>2</sup>

Dans sa lettre ouverte à monsieur Paul Faber, Boris Vian expose clairement son point de vue, concernant la question raciale aux États-Unis d'Amérique :

« Auteur à scandale (pour les gens qui ignorent les brimades raciales), ingénieur renégat, ex-musicien de Jazz [...] »<sup>3</sup>

Vian à travers cette lettre veut défendre son roman *JCSVT*, et tout en suggérant son soutien à la cause des Noirs, il dévoile son idéologie. Le scandale qui accompagne la publication de son premier roman noir – considéré comme une atteinte aux bonnes mœurs – sert de vecteur pour dénoncer la condition des Noirs. Quand Vian avoue : « Auteur à scandale pour les gens qui ignorent les brimades raciales », on suppose que la violence et l'érotisme pour lesquels le

---

<sup>1</sup> Olivier Reboul, *Langage et Idéologie*, Paris, P.U.F, 1980, p.208.

<sup>2</sup> Paul RICOEUR, *Temps et récit II, la configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p.141.

<sup>3</sup> Noël ARNAUD, *Boris Vian, textes et chansons*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1975, p.183.

roman *JCSVT* a été condamné, n'est qu'un moyen pour secouer les consciences contre le racisme. En effet, les scènes choquantes, à l'époque, ont le même effet que l'image de nos jours. Comment des jeunes métis innocents se transforment en monstres, sous l'effet de la pression sociale.

Boris Vian ne se contente pas de dénoncer les discriminations, il postule même la supériorité des Noirs dans deux domaines, au minimum, la puissance physique surtout sexuelle, et la musique (le jazz).

Dans *JCSVT*, Lee Anderson ne choisit pas les sœurs Asquith par hasard. Le père Asquith est le propriétaire d'une exploitation agricole qui fait travailler les Noirs pour presque rien. L'enrichissement de cette famille grâce à l'esclavage, plus sa haine pour les Noirs, constituent un facteur déclenchant de la folie meurtrière du héros. Puisque, ce dernier cherche un stéréotype de Blancs pour venger le lynchage de son frère. « Le gosse », c'est le nom qui désigne le frère tué, un métis qui tombe amoureux d'une femme blanche, appartenant à une famille riche, les Moran. Ce meurtre reste impuni par la loi, forçant les deux frères Anderson de quitter leur ville natale.

« Il me regarda en dessous. Ce fut sa seule allusion à la soirée de l'avant-veille. Tout le reste de la route, il fut d'une humeur charmante et me raconta un tas d'histoires sur les parents Asquith, deux bons salauds qui avaient débuté dans la vie avec un confortable capital, ce qui est correct, mais aussi l'habitude d'exploiter des gens dont le seul tort est d'avoir la peau d'une autre couleur qu'eux. Ils avaient des plantations de cannes à côté de la Jamaïque ou d'Haïti, et Dex prétendait que, chez eux, on buvait un sacré rhum. » (*JCSVT*, p.109-110.)

En plus de dénoncer l'esclavage, Vian dénonce un système économique « impérialiste » représenté par les Américains « les Moran » qui exploitent des Noirs en Jamaïque (un pays du tiers monde). On peut supposer que cette réflexion du narrateur met à nu l'idéologie de Boris Vian concernant le système économique établi. Toutefois, Vian n'appartient à aucun courant politique ou culturel, il est considéré même comme un anarchiste. Si on peut parler d'une idéologie, c'est celle de la liberté et de la justice pour les opprimés.

Autre point de vue nous interpelle, que nous pouvons considérer comme une idéologie, celui concernant la musique afro-américaine, précisément le jazz.

La réflexion du héros (on peut la considérer comme celle de Vian, puisqu'il est lui-même musicien de jazz) sur la musique, montre la supériorité des Noirs dans le domaine musical. Cette supériorité artistique contredit l'idée que certains Blancs ont sur leur supériorité raciale. Cette admiration que le héros de *JCSVT* met en relief lors de sa discussion avec Lou Asquith, la voix des Noirs est bien plus forte (ou tout au moins différente) que celle des Blancs :

« – Qu'est-ce que j'ai de différent ?

- Je ne sais pas. Vous êtes bien physiquement, mais il y a autre chose. Votre voix, par exemple.
- Et bien ?
- Ce n'est pas une voix ordinaire.

Je ris encore de bon cœur.

- Non, insista-t-elle. C'est une voix plus grave...et plus...je ne sais pas comment dire...plus balancée.
- C'est l'habitude de jouer de la guitare et de chanter.

- Non, dit-elle. Je n'ai pas entendu des chanteurs et des guitaristes chanter comme vous. J'ai entendu des voix qui me rappellent la vôtre, oui ... c'est là... à Haïti. Des Noirs. » (*JCSVT*, p.117)

Les Blancs ne se limitent pas à opprimer les Noirs, ils s'approprient leur musique, leur culture. Un point de vue confirmé par l'histoire des Noirs, qui se sont vu dépouiller de leurs pays, de leurs libertés et de leur humanité, durant des siècles. Pour Vian, mettre fin à cette oppression, commence par la reconnaissance de la culture noire. La musique afro-américaine fait partie de l'héritage culturel des Noirs, victime de « pillage » de la part des Blancs. Le dialogue entre le héros et Lou Asquith, exhibe cette idée :

« – C'est un compliment que vous me faites, dis-je. Ce sont les meilleurs musiciens que l'on puisse trouver.

- Ne dites pas de bêtises !
- Toute la musique américaine est sortie d'eux, assurai-je.
- Je ne crois pas. Tous les grands orchestres de danse sont blancs.
- Certainement, les blancs sont bien mieux placés pour exploiter les découvertes des Noirs.
- Je ne crois pas que vous ayez raison. Tous les grands compositeurs sont Blancs.
- Duck Ellington, par exemple. » (*JCSVT*, p.118)

Dans *LMOTLMP*, un autre point de vue est abordé, celui des nègres qui ont passé la ligne. Ces Noirs à peau blanche peuvent facilement passer pour des Blancs et vivre normalement sans subir de discrimination. Mais la société ne les accepte pas non plus, une fois leur identité noire révélée, ils sont perçus comme une menace. Les métis se trouvent au carrefour de deux races qui s'opposent et qui s'attirent en même temps. Leur existence menace l'ordre établi sur la supériorité raciale ; un métis est plus dangereux qu'un Noir car il peut se fondre dans la masse et braver les interdits. Cette transgression est bannie par la société car elle détruit l'idée même du racisme, basée sur l'infériorité des gens de couleur. La peau noire – symbole du mal dans l'imaginaire occidental – va disparaître pour une peau plus blanche, « plus saine », tandis que le sang reste noir. Le choix des métis par Vian comme héros pour ses deux romans n'est pas anodin, la présence des métis dans une société raciste met fin à la doctrine raciste. Nous décelons cette crainte dans la discussion du policier Cooper avec la femme du héros, Sheïla :

« – C'est qu'il peut s'en tirer avec un bon avocat, dit Cooper. Il y a seulement la déposition de la femme et du barman. Ce serait assez en soi pour le mener à la chaise...mais, si la victime essayait de le faire chanter...voyez-vous quelque chose nous ennuie là-dedans, c'est que votre mari a vraiment tout d'un Blanc.

- Alors ? dit Sheïla.

- Alors, c'est un cas embêtant, dit Cooper. En fait, on ne sait jamais ce qu'un bon avocat peut trouver. Je ne sais pas...moi...que sa mère ait trompé son père, et qu'il soit vraiment blanc. Les gens n'ont que trop tendance à croire que des Noirs peuvent passer la ligne. Il faut les rassurer. Je veux dire qu'ici, à New York, ça ne se présente pas de la même façon, la discrimination est moins forte mais ça va faire un raffut terrible dans le Sud. » (*LMOTLMP*, p.93)

Cette phobie des métis ne concerne pas uniquement les Blancs, ces Noirs qui « ont passé la ligne » ressentent, eux aussi, la peur car ils ne se retrouvent nulle part. En effet, ce

dédoublé de la personnalité, mi-blanc, mi-noir, les conduit à éprouver des sentiments ambigus pour les Blancs. Dan exprime cette confusion :

« Je n'avais plus beaucoup de plaisir à leur casser la gueule, voilà le truc. Je m'étais habitué. J'étais blanc. » (*LMOTLMP*, p.6)

Il ajoute plus loin :

« Toute ma vie j'avais haï les blancs. Je m'étais caché, je m'étais sauvé d'eux. Je leur ressemblais, mais ils me faisaient peur à ce moment-là. Et maintenant je ne savais plus ce que j'éprouvais autrefois, car je ne considérais plus le monde avec mes yeux de Noir. Mon évolution s'était faite lentement à mon insu, et, ce soir-là, je me retrouvais transformé, changé, assimilé. » (*LMOTLMP*, p.6)

Nonobstant, être un métis est considéré comme une aubaine par le héros de *JCSVT*, avoir la peau blanche lui permet d'approcher les Blancs et venger son frère. Le métissage est perçu comme une revanche, des Noirs possèdent maintenant la peau des Blancs :

« [...] j'avais pu perdre cette humilité abjecte qu'ils nous ont donnée, peu à peu, comme un réflexe, cette humilité odieuse, qui faisait proférer des paroles de pitié aux lèvres déchirées de Tom, cette terreur qui poussait nos frères à se cacher en entendant les pas de l'homme blanc ; mais je savais bien qu'en lui prenant sa peau, nous le tenions, car il est bavard et se trahit devant ceux qu'il croit ses semblables. Avec Bill, avec Dick, avec Judy, j'avais déjà gagné des points sur eux. Mais dire à ceux-ci qu'un Noir venait de les avoir, cela ne m'avancait guère. Avec Lou et Jean Asquith, j'aurai ma revanche sur Moran et sur eux tous. » (*LMOTLMP*, p.88-89)

Nous avons tenté de mettre en relief, ce qui nous a semblé être l'idéologie de Boris Vian, exprimée à travers ses romans noirs. Plus qu'un simple pasticheur du roman américain, l'auteur est un humaniste soucieux des droits des Noirs, et les opprimés. L'amateur du jazz est aussi un défenseur de la cause noire, suivant les traces des écrivains américains. Cette cause s'affirme grâce à des laideurs comme Martin Luther King.

Le chapitre suivant traite le racisme aux États-Unis et comment il est représenté dans les romans noirs de Vian. Démontrer que le racisme constitue la cause principale de la violence des Noirs.

## Chapitre 2

### Le racisme

#### 1. Le racisme : historique

Le racisme contre les Noirs aux États-Unis, comme phénomène social, est dénoncé dans les deux romans de Boris Vian. Puisque le racisme constitue un facteur déterminant dans la délinquance des afro-américains. Beaucoup d'écrivains engagés dans la cause noire comme Richard Wright ou Chester Himes usent du roman noir « noir » pour défendre leur communauté, avec la thématique dominante du jeune noir délinquant. L'exclusion sociale n'est pas loin, on voit la haine et le mépris des Blancs qui poussent les Noirs à la contre-attaque.

Le racisme peut être une pensée, ou un comportement observable avec des actes et des paroles. Une race, qui se sent supérieure à une autre race, se permet de l'exclure et même de l'exploiter. À travers l'histoire de l'humanité, le racisme se manifeste dans les guerres de colonisation, des guerres ethniques et religieuses. Par contre, dans une société donnée, le racisme naît entre groupes sociaux, à cause de la différence raciale, religieuse ou économique. On retient la définition suivante du racisme :

« Le racisme est la présentation d'un peuple comme inférieur pour des raisons naturelles, indépendantes de son action et de sa volonté. Cette infériorité est vécue comme menace par le raciste qui s'identifie lui-même à des valeurs universelles ou à une culture supérieure et qui cherche à protéger sa société de cette menace par des mesures d'exclusion. »<sup>1</sup>

Le racisme contre les Noirs n'est pas un événement récent dans l'histoire de l'État américain. Les premiers Noirs sont arrivés vers le 17<sup>ème</sup> siècle avec les Hollandais pour travailler dans l'agriculture. À cette époque, l'homme Noir n'est pas considéré comme un être inférieur. Mais avec le besoin croissant de main d'œuvre bon marché, les propriétaires, surtout les producteurs de coton, ont recouru à l'esclavage des Indiens puis des Noirs. Cet esclavage a duré des siècles jusqu'à son abolition durant la présidence d'Abraham Lincoln. Néanmoins la souffrance des Noirs ne s'est pas arrêtée avec l'esclavage :

« 1865 ouvre pour les Noirs une période pénible et difficile, marquée par une succession d'humiliations qui se poursuivent jusqu'en plein XX<sup>e</sup> siècle. Libre, le Noir ne l'est qu'en théorie, car la société l'a enfermé dans un carcan de lois, de règlements et d'habitudes, plus humiliants les uns que les autres. L'esclavage a fait place à la ségrégation. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Alain TOURAINE, Michel WIEVIORKA (dir.), « Art. Le racisme aujourd'hui », dans *Racisme et modernité*, Paris, éditions la découverte, 1993, p.23.

<sup>2</sup> Claude FOHLEN, *Les noirs aux Etats-Unis*, Paris, P.U.F, coll. Que sais-je ?, 1965, p. 17.

La ségrégation touche les États du Sud plus que ceux du Nord. Le Sud, grand perdant de la guerre civile américaine, voit ses anciens esclaves affranchis par la loi, les grands exploitants et même les habitants ne tolèrent pas cette liberté apparente de leurs anciens esclaves, ils se ripostent en votant des lois servant à isoler les Noirs et les maintenir dans un dénuement total, remplaçant l'esclavage par la ségrégation, ainsi :

« Dans la plupart des Etats ex-confédérés furent promulguées des lois communes sous l'expression de « lois Jim Crow », Jim Crow étant l'appellation populaire et péjorative pour désigner le Noir. A l'imitation du Tennessee, tout mariage entre gens de races différentes fut interdit dans les Etats du Sud et les relations sexuelles relevèrent de peines diverses. Noirs et Blancs furent séparés dans les gares, les embarcadères, les chemins de fer et tous les moyens de transport publics. »<sup>1</sup>

La nouvelle forme d'esclavage, la ségrégation, pousse les Noirs à fuir les États du Sud et immigrer plus au Nord, engendrant un autre problème, les ghettos. Cet entassement racial produit une grande pression sociale causant encore plus de pauvreté et de discrimination. Ces facteurs conduisent beaucoup de Noirs à la délinquance :

« C'est la destruction de la société sudiste de l'incorporation de ses habitants dans la société marchande qui ont provoqué dans les villes de la frontière, entre le Nord et le Sud d'abord – Washington, Baltimore, Saint Louis, Kansas City –, des réactions de ségrégation qui ont abouti à la création des grands ghettos noirs de Chicago, de New York et de beaucoup de grandes villes du Nord. Les petits Blancs du Sud, menacés non pas par les Noirs mais par les marchands du Nord, se sont lancés dans des actes violents de racisme. »<sup>2</sup>

Les Blancs du Sud démunis face aux nordistes entament une autre forme de violence contre les Noirs. Des groupes racistes s'organisent comme le Ku Klux Klan (KKK), et font subir à la communauté noire des formes de répression inhumaines : viols, lynchages et incendie de maisons, leur but étant de décimer les Afro-Américains. Plus qu'une ségrégation, les Noirs sont confrontés à une guerre sans nom, sans visage :

« Si les violences ethniques, raciales ou religieuses apparaissent régulièrement aux Etats-Unis, la présence d'une organisation structurée et toujours naissante, le Ku klux klan (kkk), nécessite d'être étudié. Fondé en 1866 à Pulaski (Tennessee) de la volonté de six anciens combattants de la confédération, le KKK original, organisation secrète ayant vocation à terroriser puis à éliminer des Noirs, n'a vécu légalement que six ans. Rapidement l'organisation a été hors de tout contrôle et le congrès a adopté en 1871 le ku klux klan Act pour mettre fin à ses activités. Il a fallu attendre 1915 pour voir apparaître l'organisation.

---

<sup>1</sup> Claude FOHLEN, *Les noirs aux Etats-Unis*, Paris, P.U.F, coll. Que sais-je ?, 1965, p. 20.

<sup>2</sup> Alain TOURAINE, Michel WIEVIORKA (dir.), « Art. Le racisme aujourd'hui », dans *Racisme et modernité*, Paris, éditions la découverte, 1993, p.28.

En 1922, elle comptait plus 1.2 millions d'adhérents et a organisé en 1925 sa plus grande manifestation publiques [...], a connu ensuite un déclin avec moins de 40000 adhérents dans les années 1930. »<sup>1</sup>

Les Noirs résistent à cette terreur, en encourageant leurs enfants à faire des études, du fait que l'éducation et la culture restent le meilleur moyen pour s'imposer dans la société. Une nouvelle génération d'hommes et de femmes engagés voit le jour, conduisant à une prise de conscience générale, des revendications de leur semblable.

Dans notre corpus, le racisme se manifeste sous plusieurs formes, par des propos purement racistes, ou bien par des manifestations sociales, comme le lynchage et la prolifération des mulâtres.

## 2. Les propos racistes

Les propos racistes encerclent les deux héros de Vian et nourrissent leur hostilité. Le discours haineux exprimé par leur entourage, montre la part de responsabilité des racistes dans la dégradation des héros. Certaines réflexions des Blancs augmentent l'irritation des deux héros, et les précipitent dans l'abîme.

Quand les clichés condamnent plutôt les Noirs et les désignent comme étant un fléau social, les statistiques des crimes commis aux USA, attestent qu'ils sont perpétrés entre les membres de la même communauté. Donc, peu de crimes sont commis par des Noirs contre des victimes blanches :

« [...], comme à l'accoutumée, les meurtres sont les plus souvent communautarisés : 93.6 % des victimes noires ont été tuées par des Noirs, et 86..5 % des blancs par des Blancs. »<sup>2</sup>

Dans notre cas, la violence intercommunautaire se justifie par l'exclusion sociale qui cause la pauvreté et la délinquance de la population noire.

Dans *JCSVT*, la vengeance de Lee se nourrit de la haine des Blancs. Le héros se sert des propos racistes pour accroître sa colère et s'approcher de son but. Lors de la discussion entre Lee et Lou Asquith, on constate l'effet de la haine :

---

<sup>1</sup> Alain Bauer, Emile Pérez, *Le crime aux Etats-Unis*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. Que sais-je ? n° 3680, 2003, p. 69.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.27.

« – Vous êtes bizarre, dit-elle. Je déteste les Noirs.

C'était trop beau. Je pensai à Tom, et je fus bien près de remercier le seigneur. Mais j'avais trop envie de cette fille pour être accessible à la colère à ce moment. Et pas besoin du Seigneur pour faire du bon travail. » (*JCSVT*, p.118)

Le scénario se répète avec l'autre sœur Asquith, Jean, pour accentuer sa haine, le héros lui raconte une histoire erronée sur ses origines :

« Je lui inventai un tas de sornettes sur mon frère Tom, et sur le gosse, et comment il était mort dans un accident, on croyait que ça venait des nègres, ces types-là sont sournois, c'est une race de domestiques, et l'idée d'approcher un homme de couleur la rendait malade. Ainsi, j'étais revenu pour trouver la maison de mes parents vendue, et mon frère Tom à New York, et le gosse sous six pieds de terre, alors, j'avais cherché du travail et je devais mon boulot de libraire à un ami de Tom ; ça c'était vrai. » (*JCSVT*, p.142)

Cependant, le héros de *JCSVT* est bien conscient de l'origine de sa rancœur, c'est l'injustice de la société qui n'a pas condamné le lynchage de son frère. Si la justice existait, il ne serait pas un criminel, c'est ce que sous-entend cette discussion :

- « – Vous vous êtes fâchée contre moi ? Je vous fais mes excuses pour hier soir.
- Je suppose que vous n'y pouvez rien, dit-elle. Vous êtes né comme ça.
  - Non. Je suis devenu comme ça.
  - Vos histoires ne m'intéressent pas.
  - Vous n'êtes pas d'âge à ce que mes histoires vous intéressent... » (*JCSVT*, p.136)

Le héros de *LMOTLMP* cache son identité pour échapper au racisme, il fuit, lui aussi, sa ville natale pour se réfugier dans une ville où personne ne le connaît. C'est une forme de revanche, qui satisfait le héros :

« Rien. Rien, sauf que ça faisait cinq ans aujourd'hui. Cinq ans sans me faire repérer. Cinq ans à les démolir, à m'envoyer leurs femmes. Je donnai un coup de poing dans le mur, machinalement. Mais j'avais tapé dur et je secoué ma main en grognant. C'est eux qui m'avaient eu. J'étais plus blanc qu'eux puisque je me réjouissais de l'être maintenant. Et puis, au fond, quoi ? » (*LMOTLMP*, p.15)

Cette fuite vers une autre ville s'avère être une fuite hors de soi-même, la haine des Blancs se transforme en une haine pour sa race. À force de s'identifier aux Blancs, il finit par avoir le même réflexe raciste qu'eux :

« Richard était nègre. Il avait la peau noire. Il sentait le nègre. » (*LMOTLMP*, p.19)

Le ressentiment du héros cache un malaise profond, ce malaise constitue les séquelles des années de persécution, entre la vie d'un Noir et celle d'un Blanc, le choix est facile à faire :

« Je sais ce que j'avais. J'étais les deux, à mi distance et je me rendais pas compte qu'un jour ou l'autre, il faudrait choisir. Le jour était venu. Je pensais à Sheila, à la cabine téléphonique, et aux coups de matraque que les nègres recevaient sur la gueule pendant la révolte de Détroit, et

je ricanai à voix haute. Le choix était fait. Entre donner les coups ou les recevoir, je préférerais les donner ». (*LMOTLMP*, p.28-29).

Ce sentiment ambigu du héros, un métis, nous motive à découvrir l'origine de son mal-être. Comme le métissage résulte de l'esclavage des Noirs, il nous semble intéressant de connaître l'histoire des métis, et comment leur existence témoigne des exactions des Blancs.

### 3. L'apparition des métis

Dans la société américaine, l'apparition du métissage coïncide avec l'esclavage. Le mariage entre Noirs et Blancs est défendu par les lois racistes, en parallèle, les Blancs, en particulier les planteurs, disposaient de leurs esclaves noirs. Les enfants issus de ces unions sont considérés eux aussi comme des esclaves :

« Autre élément dissolvant : les mœurs des planteurs, qui avaient des relations avec certaines de leurs esclaves et ruinaient les habitudes monogamiques. De là, le grand nombre de métis, si caractéristiques de la société noire. »<sup>1</sup>

Le malaise ressenti par les deux héros-métis de Vian, est dû à l'histoire de leur origine. En effet, le métis porte, dans sa chair et dans son sang, le stigmate de l'esclavage ; le viol de milliers de femmes noires par les Blancs, à travers l'histoire américaine. Ce métissage répété conduit à l'apparition de l'homme « noir » avec une peau complètement blanche, et dont les signes caractéristiques de sa lointaine origine africaine ont disparu. Beaucoup de métis choisissent de vivre comme des Blancs, et renient leur origine, on leur a donné le terme de ceux qui ont « passé la ligne ». Boris Vian l'a cité dans la préface de *JCSVT*, en défendant le canular Sullivan :

« Entre-temps, il lui dit qu'il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne ; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de « Noirs » reconnus tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé ; sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris des « bons Noirs », de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. Il était d'avis qu'on peut imaginer et même rencontrer des Noirs aussi « durs » que les Blancs. C'est ce qu'il avait personnellement essayé de démontrer dans ce court roman. » (*JCSVT*, p.7-8)

L'article américain est mentionné par l'éditeur de *JCSVT* dans un communiqué publicitaire :

« Tous les ans 20000 noirs se transforment en blancs. C'est ce qui ressort d'un récent article d'Herbert Asbury du « Colliers ». Il ne s'agit pas, bien entendu, de nègres 100%, mais de métis à qui leur teint particulièrement clair permet de vivre parmi les blancs sans être remarqués. Vernon Sullivan est un de ces noirs et le drame de son héros, Lee Anderson, est né de ce

---

<sup>1</sup> Claude Fohlen, *Les noirs aux Etats-Unis*, Paris, P.U.F, coll. Que sais-je ?, 1965, p.61.

malentendu racial, sur lequel les récents lynchages viennent, une fois de plus, d'attirer l'attention du monde civilisé. »<sup>1</sup>

Les héros de Vian souffrent de troubles émotionnels, suite auxquels, ils vont commettre des crimes. Cette souffrance psychologique est causée, en partie, par le fait de se trouver à mi-chemin entre deux races qui s'opposent. Franz Fanon cite cette agressivité typique aux Noirs :

« En Amérique, comme on le voit, le nègre crée des histoires où il lui devient possible d'exercer son agressivité ; l'inconscient du Blanc justifie et valorise cette agressivité en l'infléchissant vers lui, reproduisant ainsi le schéma classique du masochisme. »<sup>2</sup>

Ce métissage forcé cause le malheur des deux héros. Leur identité ne doit pas se révéler à leur entourage. L'un et l'autre, ressentent une envie stressante de se cacher, mais pas pour les mêmes raisons.

Dans *JCSVT*, le héros Lee est trahi par son physique, malgré la blancheur de sa peau, il la carrure d'un homme noir, son ami Dexter lui fait la remarque sur ses épaules :

« – Vous n'êtes pas bâti comme tout le monde, Lee, vous avez les épaules tombantes comme un boxeur noir.

J'ai laissé tomber la fille et je me suis mis en garde, et j'ai dansé autour de lui en chantant des paroles de ma composition, et ils ont tous ri, mais j'étais embêté. Dexter ne riait pas. Il continuait à me regarder.

Le soir, je me suis regardé dans la glace au-dessus de mon lavabo, et je me suis mis à rire à mon tour. Avec ces cheveux blonds, cette peau rose et blanche, vraiment, je ne risquais rien. Je les aurai. Dexter, c'est la jalousie qui le faisait parler. » (*JCSVT*, p.48-49)

Le héros est démasqué, cette fois-ci par sa voix qui ressemble étrangement à celle d'un Noir, les propos de Lee montrent sa fierté pour ses origines noires :

« – Non, dit-elle. Je n'ai pas entendu des chanteurs et des guitaristes chanter comme vous. J'ai entendu des voix qui me rappellent la vôtre, oui... c'est là... à Haïti. Des Noirs.

– C'est un compliment que vous me faites, dis-je. Ce sont les meilleurs musiciens que l'on puisse trouver. » (*LMOTLMP*, p.117).

À l'opposé, le héros de *LMOTLMP* tire profit de sa situation, il fond une famille avec une femme blanche. Avec le temps, il cesse d'en vouloir aux Blancs et sa haine disparaît petit à petit, plus qu'un pardon, c'est une résignation :

« J'étais plus blanc qu'eux puisque je me réjouissais de l'être maintenant. Et puis, au fond, quoi ?

---

<sup>1</sup> Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union générale d'Éditions, 1970, p.162.

<sup>2</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, Masques blancs*, Alger, Éditions ANEP, 1965, p.140.

Je m'en foutais. Simplement, je m'en foutais. C'est pas tellement mal d'être blanc. D'avoir une Blanche dans son lit. Un gosse blanc qui deviendra quelqu'un. » (*LMOTLMP*, p.15)

Le héros est trahi par ses instincts, lorsque le plaisir ressenti avec des prostituées noires lui fait découvrir une nouvelle sensualité, longtemps refoulée. Ce plaisir n'est-il pas qu'une conciliation avec une identité bannie ?

« Elle m'attira vers elle et guida ma tête, et je la sentis s'offrir lorsque je l'embrassai – et pendant ce temps, Ann se glissa contre moi. Je la pris sauvagement, à la faire crier ; nos corps nus fumaient dans l'air froid de la pièce et je ne savais plus que j'avais la peau blanche. » (*LMOTLMP*, p.37)

Le héros est bien conscient de cette ambiguïté, appartenir à deux races qui se heurtent, c'est se trouver nulle part :

« Je me sentais moins seul. Et, pourtant, ils allaient tous quelque part. Ils étaient tous quelque chose. Moi, je n'allais nulle part — et je me tenais à la limite de deux races et toutes deux étaient prêtes à me repousser ». (*LMOTLMP*, p.52)

Cette hostilité entre les deux races produit, de la part des uns et des autres, des actes inhumains et incompréhensifs. Mais les agissements des Blancs à l'encontre de la population noire sont les plus terribles. Le lynchage en fait partie.

#### 4. Le lynchage

Le lynchage est une pratique très courante aux USA, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cet acte barbare consiste à exécuter des Noirs sans jugement. Ils sont souvent torturés et conduits au bûcher. Les raisons de ce lynchage restent inexplicables. Les Noirs accusés, à tort ou à raison, de crimes sont punis par les Blancs, sans recours à la justice. Les représentants de l'ordre sont souvent complices avec la population blanche. Ces pratiques sont courantes dans les états du Sud où des organisations racistes, comme le KKK, règnent en maître absolu, selon les statistiques :

« De 1884 à 1990, plus de 2500 lynchages avaient été dénombrés, pour la plupart dans les quatre Etats du Sud profond, Géorgie, Alabama, Mississippi et Louisiane, et la situation demeura tragique au cours des premières années du XX<sup>e</sup> siècle [...]. N'est-il pas plus simple d'invoquer l'état hystérique d'une population exaspérée par les tensions sociales, la plupart des lynchages étaient causée par les fausses accusations de femmes blanches prétendant avoir été violées. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Claude Fohlen, *Les Noirs aux Etats-Unis*, Paris, P.U.F, coll. Que sais-je ?, 1965, p.25.

D'après cet auteur, le lynchage est souvent causé par les plaintes de femmes blanches violées par des Noirs. Que ces accusations soient vraies ou fausses, on doit chercher les raisons d'ordre psychologique ou social qui poussent les Blancs à se lancer dans une sorte de vendetta contre les Noirs.

Sur le plan social, les Noirs fraîchement sortis de l'esclavage, ne sont pas acceptés comme des citoyens à part égale, ni même comme des êtres humains. L'homme noir symbolise le mal dans l'inconscient des Blancs (on verra dans le chapitre suivant concernant le mythe). L'idée même qu'un homme noir côtoie une femme blanche est intolérable, toute affection ou sympathie est considérée comme un viol. L'homme blanc considère la femme blanche comme un territoire sacré, supériorité de la race oblige.

Sur le plan psychologique, l'homme Noir dans l'imaginaire des Blancs, représente l'instinct sexuel à l'état brut. Les Noirs sont persécutés, en premier lieu par jalousie ; ils sont plus virils que les Blancs, Frantz Fanon explique :

« Toujours sur le plan génital, le Blanc qui déteste le Noir n'obéit-il pas à un sentiment d'impuissance ou d'infériorité sexuelle ? L'idéal étant une virilité absolue, n'y aurait-il pas un phénomène de diminution par rapport au Noir, ce dernier perçu comme symbole pénien ? Le lynchage du nègre, ne serait-ce pas une vengeance sexuelle ? »<sup>1</sup>

La deuxième raison est que les femmes blanches ont peur de l'homme noir à cause de cette virilité amplifiée. Le Noir est perçu comme un sauvage qui ne peut contrôler ses instincts sexuels. Il est comme une bête prête à bondir à chaque instant si le désir se fait sentir. La phobie du viol est projetée sur l'homme noir, puisque celui-ci est associé inconsciemment au génital. Ce constat est fait par Frantz Fanon lors de ses consultations cliniques, quand le roman *JCSVT* de Boris Vian, fait déclencher des troubles chez une femme blanche :

« Une autre femme avait la phobie du nègre depuis la lecture de *J'irai cracher sur vos tombes*. Nous avons essayé de lui montrer l'irrationalité de sa position en lui faisant remarquer que les victimes blanches étaient aussi morbides que le nègre. De plus avons-nous ajouté, il ne s'agit pas de revendications noires comme le laisserait entendre le titre, puisque Boris Vian en était l'auteur. Nous dûmes constater la vanité de nos efforts. Cette jeune femme ne voulait rien entendre. Quiconque a lu ce livre comprendra aisément quelle ambivalence exprime cette phobie. »<sup>2</sup>

L'ambivalence de l'homme noir est justement être à la fois symbole de la supériorité et de l'infériorité d'une race. Dans *JCSVT*, le frère du héros « le gosse » est lynché suite à sa relation avec une femme blanche, malgré sa peau blanche, cela n'a pas suffi à le sauver :

« Je pensais au gosse qui était encore plus blanc que moi, si possible. Lorsque le père d'Anne Moran avait su qu'il courtisait sa fille, et qu'ils sortaient ensemble, cela n'avait pas traîné. » (*JCSVT*, p.88)

---

<sup>1</sup> Franz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, Alger, ANEP, 1965, p.128.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.128-129.

Tandis que le héros Lee Anderson est tué par la police après une interminable course de poursuite. Ces derniers n'ont aucune pitié pour lui, ils ont même laissés la foule terminer le reste:

« Le temps s'écoula, et puis les balles le frappèrent à la hanche ; son corps se relâcha et s'affala avec lenteur. Un filet de bave joignait sa bouche au plancher grossier de la grange. Les cordes qui tenaient son bras gauche y avaient laissé de profondes marques bleues. » (*JCSVT*, p.211)

Lee n'est pas lynché à cause de ses crimes, mais parce qu'il était un Noir :

« Ceux du village le pendirent tout de même parce que c'était un nègre. » (*JCSVT*, p.13)

La dérision du narrateur atteint le comble, ce pour quoi le héros est lynché semble vivant, un autre symbole de l'éternité de ce mythe sexuel :

« Sous son pantalon, son bas-ventre faisait encore une bosse dérisoire. » (*JCSVT*, p.13)

Le héros de *LMOTLMP* est lynché lui aussi, mais d'une autre manière. Dan vit à New York, loin de la foudre des racistes sudistes. Par contre, comme c'est un homme qui vient de tout perdre, il se donne la mort, là aussi la justice ne suit pas son cours :

« Dan parut sortir d'un rêve. D'un geste lent, inexorable, il enjamba le rebord de la fenêtre et se courba pour passer sous le châssis. Il aperçut, en bas, loin sur la chaussée, un groupe compact et, instinctivement, se contracta pour les éviter. Son corps tourna en l'air comme une grenouille maladroite et s'écrasa sur le dur revêtement de la rue. » (*LMOTLMP*, p.131)

Tout ce bain de foule n'aurait pas lieu si l'assassin n'était pas Noir, avec une peau blanche, cela le rend plus dangereux aux regards des racistes. Le métis peut avoir toutes les femmes blanches sans se faire remarquer.

Cela nous renvoie au mythe de la puissance sexuelle des Noirs, quelles sont les manifestations de ce mythe dans la société ? Y-t-il d'autres mythes cités dans notre corpus ?

## Chapitre 3

### Les mythes

Nous avons mentionné dans le chapitre précédent, le rôle du mythe de la sexualité des Noirs dans le lynchage. Mais l'ambivalence avec laquelle est perçu le Noir ou le métis, nous pousse à revoir la notion du mythe et à recenser d'autres mythes éventuels que Boris Vian veut perpétuer, ou au contraire, réfuter à travers ses romans noirs.

Le mythe est défini comme étant un :

« Ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour d'un personnage, d'un phénomène, d'un événement historique, d'une technique et qui leur donnent une force, une importance particulières : Le mythe napoléonien. Le mythe de l'argent »<sup>1</sup>

Nous trouvons cette définition adéquate car notre travail se concentre sur le mythe social, ou le mythe au sens de stéréotypes, nous écartons ainsi, le mythe au sens classique de récit des origines ou d'explication religieuse du monde.

Plusieurs mythes s'émergent à travers les romans noirs de Vian :

- Mythe de la supériorité sexuelle des Noirs.
- Mythe du bon noir obéissant.
- Mythe de la supériorité des Blancs.
- Mythe de la notion de race démentie par le passage de la ligne (le métissage tend à rendre les distinctions raciales aléatoires)

D'autres mythes sont présents : mythe religieux : les deux frères qui s'entretuent (Abel et Caen), les mythes modernes : la voiture, la ville (qui renvoie au mythe du labyrinthe).

#### 1. Mythe, notion générale

Roland Barthes définit le mythe comme étant une parole dépolitisée<sup>2</sup>, donc le rôle du mythe dans la littérature est justement de soustraire tout ce qui est politique du texte. Mais comment percevoir un texte sans idée politique même sous-entendue ?

Il nous semble que le mythe a le rôle de donner une origine à la parole, une origine souvent hypothétique. Le récit cherche à procurer une certaine légitimité historique à la parole mythique. Donc l'auteur sert du mythe comme un repère pour éviter tout discrédit de la part du groupe culturel auquel il appartient. Le mythe sert à justifier les compromis qui structurent l'existence d'un individu ou d'un groupe, il peut être anonyme ou collectif.

Gilbert Durant le définit comme :

---

<sup>1</sup> Dictionnaire La Rousse <[http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sociologie/73173\\_3/3/2014](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sociologie/73173_3/3/2014)>, consulté le : 03/03/2014, à 20:07.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Mythologie*, Paris, Seuil, 1957, p.230.

« Un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit [...], il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. »<sup>1</sup>

Dans le discours de Vian, le Noir représente l'archétype de la puissance génitale, les deux métis exhibent leurs talents sexuels ; ils multiplient les conquêtes, symbole du mal ; ils multiplient les délits. Ce que Frantz Fanon rapporte :

« Dans l'inconscient collectif de l'homo occidentalis, le nègre ou, si l'on préfère, la couleur noire, symbolise le mal, le péché, la misère, la mort, la guerre, la famine. Tous les oiseaux de proie sont noirs. »<sup>2</sup>

En effet, si le Noir est persécuté, c'est en grand partie à cause de sa couleur. Mais les héros de Vian ont la peau blanche, on verra plus loin que le choix de métis n'est pas anodin. Nous nous intéressons, en premier lieu, au rôle de la sexualité dans la vie des Noirs, et comment Boris Vian perpétue ce mythe. La sexualité des Noirs, objet de fantasme à travers les siècles, se balance entre mythe et réalité scientifique, ce qui nous ramène à la relation entre l'auteur et ses personnages, Boris Vian n'essaye-t-il pas d'assouvir un désir pour les femmes de couleur, par le biais de ses héros ?

## 2. Mythe de la sexualité des Noirs

La puissance sexuelle des Noirs a longtemps nourri les fantasmes des Blancs. Vian perpétue ce mythe à travers ses deux héros métis. Lee et Dan ont un autre point commun, c'est leur appétit sexuel insatiable. Ils multiplient les concubines blanches, tantôt par amour, tantôt par haine. Ils possèdent une attirance sexuelle qui ne laisse pas leur entourage indifférent. Cette attirance dévastatrice, reste mystérieuse, les héros n'ont pas la peau noire, Mais ils sont perçus comme des Noirs. Si on réfère uniquement à l'imaginaire, c'est la couleur qui le stimule :

« Nous pouvons maintenant poser un jalon. Pour la majorité des Blancs, le Noir représente l'instinct sexuel (non éduqué). Le nègre incarne la puissance génitale au-dessus des morales et des interdictions. Les Blanches, elles, par une véritable induction, aperçoivent régulièrement le nègre à la porte impalpable qui donne sur le royaume de Sabbats, des bacchantes, des sensations sexuelles, hallucinantes [...]. »<sup>3</sup>

Seulement, l'imaginaire ne suffit pas, dans notre cas, pour expliquer l'attirance chez nos héros. Boris Vian, veut-il détruire le mythe par le biais de ses héros métis ?

Dans *JCSVT*, la vie sexuelle du héros ne se limite pas aux femmes, des jeunes hommes sont attirés par lui. Le héros est bisexuel, une façon de maintenir le mythe ; le Noir possède une sexualité brute et sans bornes :

---

<sup>1</sup> Gilbert Durant, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunot, 1992, p.25.

<sup>2</sup> Franz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs*, Alger, ANEP, 1965, p.151.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.141.

« Quand les cours ont repris, j'ai été un peu plus tranquille. Elles ne venaient que l'après-midi. Ce qui est terrible, c'est que les garçons m'aimaient tous aussi. Ni mâles ni femelles, ces être-là ; sauf quelques-uns déjà bâtis comme des hommes, tous les autres avaient autant de plaisir que les filles à se fourrer dans mes pattes. » (*JCSVT*, p.47)

Le héros fréquente une jeune prostituée noire, lors d'une ballade avec son ami Dexter. Celle-ci, âgée à peine douze ans, attire Lee plus que les autres, le mythe cette fois concerne les femmes noires. Cependant, le héros se comporte avec elle comme un Blanc, ce réflexe révèle l'ambivalence de sa personnalité :

« Je retirai ma veste et je défis ma ceinture [...]. Et elle était brûlante comme l'enfer. » (*JCSVT*, p.104)

Le héros de *LMOTLMP*, côtoie les femmes dans son lieu de travail, mais face aux prostituées noires, il découvre une nouvelle sensualité, ignorée jusqu'à cet instant. Cette révélation passe par l'odeur. Un comportement, au préalable, primitif ; le mâle qui renifle sa femelle, mais qui révèle l'autre façade de cette sexualité, son aspect naturel :

« Mon corps entier était imprégné de leur odeur. Je frissonnai, mais je vis le corps ocré de la seconde fille qui se rhabillait, insouciante, en fredonnant une chanson, et j'avais de nouveau envie d'elle. Je sentais sa chair [...] Comment arriverai-je à chasser cette odeur ? » (*LMOTLMP*, p.39-40).

Une autre réflexion du narrateur trahirait les sentiments de Boris Vian, envers les femmes de couleur. Vian assouvirait ses fantasmes par procuration, ou bien il veut prouver que la sexualité transcende les races et ignore les préjugés ; elle est la force instinctive propre à tout homme qui permet à l'espèce de se perpétuer en se jouant des convictions et des stéréotypes raciaux. :

« Je m'étais laissé entraîner par ce désir : Tous les hommes ont envie de coucher avec des Noires – les hommes blancs – les hommes comme moi. Pas question de race, là-dedans. C'est un réflexe naturel. On pense que ça sera différent. » (*LMOTLMP*, p. 40)

Cette attirance est partagée entre les deux races, le héros fréquente une Noire pour prouver sa virilité. Réciproquement, les femmes de couleur ressentent ce pouvoir sur l'autre race ; dominer un Blanc sexuellement c'est briser son sentiment de supériorité, une forme de revanche. Tout le monde trouve son compte :

« Je voyais maintenant que j'avais eu tort de m'inquiéter. Au fond, je m'en doutais bien un peu. Que j'aie besoin d'une noire pour redevenir un homme, très bien. Mais je désirais, maintenant, jouer franc-jeu avec moi-même. [...] je désirais tellement cette fille que tout mon corps était douloureux. Et Rosie, visiblement, avait besoin de moi comme j'avais besoin d'elle. » (*LMOTLMP*, p.73-74).

Derrière les sentiments confus, le métis, cache autre mythe celui du Noir docile et gentil.

### 3. Mythe du bon Noir obéissant

Le mythe du bon Noir obéissant est nourri par les esclavagistes et même certains Noirs qui jouent le jeu de leurs anciens maîtres. Le Noir c'est le domestique idéal, serviable, obéissant et surtout jovial. Il donne cette impression de bon serviteur, d'ailleurs, les publicitaires ont exploité ce mythe depuis longtemps. On se souvient de l'affiche publicitaire BANANIA, qui représente un nègre souriant tenant une banane, ou l'image sécurisante d'Uncle BEN'S, producteur de bon riz. L'utilisation de l'image du Noir joyeux dans la publicité ne date pas d'hier. Le cinéma, surtout le muet, a contribué à la propagation de cette image, et du mythe :

« Historiquement, nous savons que le nègre coupable d'avoir couché avec une Blanche est castré. Le nègre qui a possédé une Blanche est fait tabou par ses congénères. C'est une facilité pour l'esprit de faire exact ce drame d'une préoccupation sexuelle. Et c'est bien ce à quoi tend l'archétype de l'oncle Rémus : Frère Lapin, qui représente le Noir. Arrivera-t-il ou non à coucher avec les deux filles de Mme Meadows ? Il y a des hauts et des bas, tout cela conté par un nègre riant, bon homme jovial ; un nègre qui offre en souriant. »<sup>1</sup>

À travers les romans noirs, Boris Vian tente de combattre cette image négative du Noir. Le comportement des ses personnages le démontre.

Dans *JCSVT*, le héros Lee se rebelle sur cette société qui l'opprime, mais la passivité apparente de son grand frère Tom, l'irrite. Tom accepte les coups de fouet en partie, parce que c'est un bon Noir, qui se résigne à son sort. Le héros ne tolère pas cette situation :

« Il m'attendait dans la maison, seul dans la pièce sombre ; il était assis sur une chaise. Son large dos tout courbé et sa tête dans ses mains me firent mal, je sentais le sang de la colère, mon bon sang noir, déferler dans mes veines et chanter à mes oreilles. Il se leva et me prit par les épaules. Sa bouche était tuméfiée et il parlait avec peine. Comme j'allais lui taper sur le dos pour tâcher de le consoler, il arrêta mon geste.

- Ils m'ont cravaché, dit-il.
- Qui a fait ça ?
- Les hommes de Balbo et le fils Moran
- Encore celui-là !...

Mes poings se serraient malgré moi. Une colère sèche m'envahissait peu à peu.

- Veux-tu qu'on le descende, Tom ?
- Non, Lee. Nous ne pouvons pas. Ta vie serait finie. Toi tu as une chance, tu n'as pas les marques.
- Mais tu vau mieux que moi, Tom.
- Regarde mes mains, Lee. Regarde mes ongles. Regarde mes cheveux et regarde mes lèvres. Je suis Noir, Lee. Je ne peux pas y échapper. Toi !...

Il s'arrêta et me regardait. Ce type-là m'aimait bien vraiment. » (*JCSVT*, p.85-86)

Le mythe du bon Noir se perpétue avec l'emploi des domestiques. Les familles riches tentent de conserver un ordre social disparu nommé, l'esclavage. L'esclave est remplacé par le domestique, ainsi, le maître garde sa position de supériorité, en théorie. Pour le héros, le

---

<sup>1</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, Masques blancs*, Alger, Éditions ANEP, 1965, p.59-60.

domestique véhicule une image négative du Noir obéissant, un fait qui n'oublie pas de mentionner :

« Un domestique noir est venu me prendre mon chapeau, et j'en ai aperçu deux autres encore. Et puis, Dexter m'a attrapé par le bras et m'a présenté à ses parents. » (*JCSVT*, p.51)

Dans *LMOTLMP*, le mythe se limite à des descriptions dégradantes des nègres, ils sont sales, ils sont vaniteux (le frère Noir qui fait chanter le héros), ou bien, ils se prostituent.

Le héros assiste à une scène érotique entre une prostituée et un travesti. Les deux Noirs s'exhibent devant un Blanc, satisfaire ses caprices, une façon de perpétuer le mythe :

« Sans aucune gêne, le jeune garçon s'approcha de la fille dont les reins arqués s'offraient. Doucement, fermement, il la prit devant moi. Il semblait s'agir d'un rite inexorable. Les jambes de Rosie se tendirent. J'étais plus ou moins fasciné. Je sentais l'odeur de la femme et je suivais des yeux le jeu des muscles du jeune homme. Au bout d'un instant, Rosie le repoussa. Il resta couché à côté d'elle. Il me regardait.

- Viens, dit Rosie. En même temps. [...]
- Ce n'est pas ça, dis-je. Je voulais vérifier quelque chose. J'ai vérifié. Ça me suffit.» (*LMOTLMP*, p.74)

Le mythe des Noirs au service des Blancs dissimule un autre mythe plus enraciné encore, dans l'histoire de l'humanité, le mythe de la supériorité des Blancs.

#### **4. Mythe de la race supérieure**

Le mythe de la race supérieure concerne à peu près toutes les races. En effet, chaque peuple, nourrit le mythe de sa supériorité, la raison la plus évidente, est que le sentiment de supériorité aide la nation à surmonter les moments difficiles dans son histoire.

En occident, ce mythe a toujours accompagné les civilisations occidentales, en commençant par les Grecs, puis les Romains, jusqu'aux mouvements ultranationalistes comme le nazisme et le fascisme. Les guerres de colonisation, l'esclavage et l'impérialisme constituent la face obscure de ce mythe.

Boris Vian dénonce ce mythe, en désavouant la manière dont les Noirs sont traités par les Blancs. Cette supériorité se dégage dans les propos et les comportements de ses personnages.

Dans *JCSVT*, les sœurs Asquith expriment leur haine des Noirs ouvertement. Le héros remarque la gêne de l'une d'elle quand il évoque les Noirs, cette gêne est causée en grande partie par un sentiment de supériorité :

« [...] on croyait que ça venait des nègres, ces types-là sont sournois, c'est une race de domestiques, et l'idée d'approcher un homme de couleur la rendait malade. » (*JCSVT*, p.142)

Le fait de nier la contribution des autres peuples à la civilisation actuelle est le reflet de ce mythe de supériorité, le héros défend son point de vue concernant de la question :

« – Vous devriez voyager, assurai-je. Vous savez, ce ne sont pas les Américains blancs tout seuls qui ont inventé le cinéma, ni l'automobile, ni les bas nylon, ni les courses de chevaux. Ni la musique de Jazz. » (*JCSVT*, p.119)

Dans *LMOTLMP*, le héros finit par croire que c'est un Blanc. Il a les mêmes réflexes racistes que les Blancs, il se sent supérieur. Ce que sous-entend cet entretien :

- « – Vous voulez me voir ?
- Oui, dit-il. A propos de votre frère Richard.
  - Vous êtes un de ses amis ?
  - Non, dit le type. Je ne prends pas les nègres comme amis.
- Il me regardait en disant ça. Je ne bronchai pas.
- Moi non plus, dis-je. » (*LMOTLMP*, p.25)

Ces sentiments équivoques chez le métis, nous renvoie vers un autre mythe celui de la notion de la race. Les métis ou les gens qui « ont passé la ligne », ne seraient-ils pas la preuve vivante qui dément tout fondement racial ou raciste ?

## 5. Mythe de la notion de race

Boris Vian tente de briser le mythe racial, à travers ses personnages métis. Tout ce qui rapporte à la suprématie ou la faiblesse d'une race est contesté dans ses romans noirs. Le choix de métis, des Noirs avec la peau blanche, anéantit la notion de la suprématie d'une race. Ces hommes qui ont passé la ligne, sont des Noirs qui ressemblent aux Blancs après plusieurs générations, si la blancheur de la peau est le signe apparent de la supériorité d'une race, ces métis appartiennent, donc, à la race supérieure. La notion de race perd tout fondement par le fait qu'il y a des Blancs descendant de Noirs, ou des Noirs descendant de Blancs.

Le héros de *JCSVT* est conscient de cette réalité, il peut refaire sa vie loin de sa ville natale, où règne le racisme :

« Je regardais mes mains sur le volant, mes doigts, mes ongles. Vraiment personne ne pouvait trouver à y redire. Aucun risque de ce côté. Peut-être allais-je m'en sortir... » (*JCSVT*, p.11-12)

Cette peau blanche est ressentie comme une aubaine pour les Noirs, une chance de s'en sortir et se débarrasser de la pression exercée par les Blancs :

- « – Veux-tu qu'on le descende, Tom ?
- Non, Lee. Nous ne pouvons pas. Ta vie serait finie. Toi tu as une chance, tu n'as pas les marques.
  - Mais tu vau mieux que moi, Tom.
  - Regarde mes mains, Lee. Regarde mes cheveux et regarde mes lèvres. Je suis Noir, Lee. Je ne peux pas y échapper. Toi !... » (*JCSVT*, p.86)

Le héros de LMOTLMP, constate que beaucoup de Blancs veulent échanger leur peau, pour vivre pleinement leur sensualité. Ce désir est ressenti par le héros comme un aveu pour faire tomber le masque racial, ces Blancs rêvent de devenir des Noirs même pour quelques instants :

« Mais je n'étais pas bouncer <sup>1</sup> depuis cinq ans pour rien et je connaissais les endroits. Pas si rares que ça, les Blancs qui veulent changer de peau. » (LMOTLMP, p.70)

Ce passage de la ligne est perçu par certains comme celui de Boris Vian, ce dernier, par le biais de ces deux personnages, veut échanger sa peau pour celle d'un Noir, et avoir la vie sexuelle d'un Noir. Un désir confirmé par l'évocation des mythes :

« Vian « passe la ligne » mais en faisant le chemin inverse de ses personnages, c'est-à-dire que, discrètement, de Blanc, il se transforme en Noir, lâchant la bride à ses phantasmes et déviations inavoués, dont les récits de Sullivan constituent un véritable catalogue. »<sup>2</sup>

Les mythes dans les romans noirs de Boris Vian, représentent une fenêtre ouverte sur l'imaginaire de l'auteur. On suppose que Vian fait appel aux mythes pour exposer son idéologie et sensibiliser le lecteur. Le héros, victime des stéréotypes, essaye de s'en sortir, ce qui va lui coûter sa vie. Le destin tragique des deux personnages métis change notre perception pour la question raciale. On compatit avec le héros, victime et bourreau. Vian, l'humaniste, est très sensible aux problèmes des Noirs américains, dans un contexte socioculturel chargé de tensions. Il recourt aux mythes pour anéantir leurs fondements. Boris Vian tente à mythifier ses héros pour mieux les démythifier.

---

<sup>1</sup> Bouncer : mot anglais qui veut dire : videur.

<sup>2</sup> Issam Marzouki, « « passer la ligne » l'expression du dérèglement dans les récits de Vernon Sullivan », dans *Norme et déviance dans l'écriture de Boris Vian*, Publications de l'Institut Supérieur des Langues de Tunis, 2003, p.61.

---

# Conclusion

---

## Conclusion générale

Au terme de notre étude, nous constatons que les deux romans noirs de Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*, offrent une vision humaniste sur la situation sociale et historique des Noirs américains. Dans la France de l'après-guerre, Boris Vian use, dans une situation socio-historique délicate, du roman noir « noir » pour exposer son idéologie, d'une manière implicite.

Les deux romans, en particulier, *JCSVT*, engendrent un grand scandale lors de leur publication, cela en grande partie, parce qu'ils sont restés incompris à cette époque. Plus qu'un simple pastiche du roman américain, le roman noir de Vian a contribué, à sa manière, aux changements des mentalités.

Notre travail démontre, que l'aspect financier est pris en compte lors de la rédaction de ses romans ; on se souvient des déclarations de Vian sur la possibilité d'écrire un best-seller. De ce point de vue ces deux romans sont une réussite, les scandales et les chiffres des ventes en font foi. Il est même loisible de les lire comme de pures séries noires, pour le plaisir de l'aventure sans s'interroger sur leurs significations morales ou idéologiques. Cependant, la personnalité de l'auteur et la qualité de ces récits nous contraignent à les lire à la fois comme des romans policiers (ce qu'ils sont réellement) mais également comme de véritables romans porteurs des principes et des engagements de Vian.

Nous avons vu dans la première partie, que le roman noir « noir », est un sous genre policier nécessairement ancré dans un combat politique (celui des droits civiques) c'est donc un roman qui se focalise sur le social, il expose la réalité brute de la société américaine. En parallèle, on ne peut pas négliger les raisons d'ordre psychologique et culturel qui ont contribué à l'écriture des deux romans noirs.

Cette spécificité du roman noir, une catégorie du roman policier, se dévoile mieux dans l'analyse narrative de notre corpus : dans la deuxième partie, on traite l'aspect paratextuel, et sa contribution aux succès des romans noirs. Ensuite, l'analyse des personnages « métis » : ces derniers représentent le stéréotype du Noir opprimé par la société. L'espace fermé et obscur enchaîne le héros et le pousse à l'abîme. Le temps participe, lui aussi, à la destruction du héros, il s'accélère en le poussant dans une course effrénée qui s'achève avec lui. Tout est confié par le personnage-narrateur dans un langage familier traduisant la dureté de la réalité sociale.

Les tensions de la société sont montrées du doigt, par le biais de la violence qui constitue le quotidien des personnages de Vian, une violence verbale, sexuelle, enfin meurtrière. Cette violence offense, choque le lecteur afin d'attirer l'attention sur les discriminations sociales et raciales dont sont victimes les Noirs aux USA.

Les Noirs, victimes de leurs propres mythes, trouvent une délivrance dans les romans noirs de Vian, pour ne plus être que des simples stéréotypes.

Le génie de Vian réside justement dans l'utilisation d'un canular pour écrire un best-seller, en parallèle, il amplifie les mythes pour arriver à les désagréger. Mettre à nu la société et la confronter à ses propres démons, c'est ce que Boris Vian tente de faire aussi.

## Résumé

Dans le cadre de ce travail, nous avons étudié les romans noirs de Boris Vian : *les morts ont tous la même peau* et *J'irai cracher sur vos tombes*. Notre but est de montrer que ces deux romans ne sont pas un simple pastiche du roman noir américain et ils contiennent une critique sérieuse concernant les Noirs aux USA. Pour arriver à cette conclusion, nous avons choisi plusieurs approches pour analyser le texte de Vian : structurale, thématique et sociocritique.

Notre étude est devisée en trois parties, chaque partie contient trois chapitres.

La première partie traite du roman noir autant que sous-genre policier et l'impact de la situation socio-économique sur l'écriture des deux romans noirs.

L'étude narrative, dans la deuxième partie, démontre les caractéristiques romanesques du roman noir : l'espace, le temps et les personnages participent à dépeindre une réalité sociale noire. Les éléments paratextuels (le titre, la préface et la postface) divulguent l'implicite pour le lecteur.

La troisième partie, l'étude sociocritique, discerne le social dans la littérature et ses représentations : la violence, le racisme et les mythes.

On arrive à la conclusion que Boris Vian utilise les mythes sociaux pour les détruire.

**Les mots-clés :** policier, roman noir, histoire, mythes sociaux, Boris Vian, pastiche, critiques sociales, idéologie, racisme, américain.

## ملخص البحث

في إطار بحثنا ارتأينا أن ندرس الرواية البوليسية السوداء لبورس فيون  
Boris Vian

*Les morts ont tous la même peau* و *J'irai cracher sur vos tombes.*

هدفنا هو إثبات أن الروائيتين تقدمان نقدا للمجتمع الأمريكي و أنهما لا تعتبران مجرد تقليد للرواية الأمريكية البوليسية.

لقد اخترنا عدة طرق تحليلية: البنائية، الجذرية و النقدية الاجتماعية.

لقد قسمنا بحثنا إلى ثلاثة أجزاء، كل جزء يحتوي على ثلاثة فصول. الجزء الأول يتعلق بالرواية البوليسية السوداء و دوافع الكاتب لكتابتها و أنها ليست مجرد تقليد للرواية الأمريكية. الجزء الثاني يتعلق بدراسة سردية، الأولى تعتنى بالعنوان و الثانية دراسة المكان و الزمان و الشخصيات لاستخراج مزايا الرواية السوداء. بينما الجزء الثالث يتعلق بدراسة نقدية اجتماعية لإظهار الآفات الاجتماعية مثل العنف و العنصرية و الخرافة في النص الأدبي لتتوصل للنتيجة التي مفادها أن بوريس فيون استعمل الخرافة الاجتماعية لتحطيمها لدى القارئ.

## Summary:

As part of this work, we are interested in black Boris Vian novels, *The Dead All Have the Same Skin* and *Even I Spit on Your Graves*. Our goal is to reveal the critical existence of a social destiny to the American society in the black novel Vian and that he is not a more pastiche black American novel.

We chose several analysis: structural, thematic, and currency sociocritique. We have our work into three parts and each part has three chapters. The first part concerns the eventual black motivations Boris Vian. In the second part we make a narrative study that composes of a paratextual and textual analysis: time, space and characters, our interest is to identify the characteristics of black novel. While the third part is devoted to the study of sociocriticism our corpus study social events (violence, racism and myths) in the literary text to arrive at the conclusion that Boris Vian uses social myths in order to destroy them.

---

# **BOBLOGRAPHIE**

---

# Bibliographie

## 1/ Théorie et histoire du roman policier

- BAUER Alain, PÉREZ Emile, *Le crime aux Etats-Unis*, Presse Universitaire de France, Paris, coll. Que sais-je ?, 2003.
- BERNARD Simone, SGARD Jean, *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, Presses universitaires du Mirail, université de Toulouse, Toulouse, 2000.
- BOILEAU Pierre, NARCEJAC Thomas, *Le roman policier*, Presse Universitaires de France, Paris, coll. Que sais-je ?, n°1623, 1975.
- COLLOVALD Annie, NEUVEU Erik, *Lire le noir : Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, Paris, 2004.
- DELEUSE Robert, *Les maîtres du roman policier*. Paris : Bordas S.A, 1991.
- JONES Ernest, *Hamlet et Œdipe*, Gallimard, Paris, Coll.tel, 1980.
- SARROT Pierre, BROCHE Laurent, *Le roman policier historique : Histoire et Polar autour d'une rencontre*, Nouveau Monde éditions, Paris 2009
- TADIER Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Presse Universitaire de France, Paris, 1982.

## 2/ Théorie de la littérature

- ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone, *Convergences Critiques*, OPU, Alger, 2005.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*, éditions du Seuil, Paris, 1972.
- BARTHES Roland, *Mythologie*, Seuil, Paris, 1957.
- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil. Paris, 1980.
- BERGEZ Daniel, *L'explication du texte littéraire*, Bordas, Paris, 1989.
- BRUNEL Pierre, *La critique littéraire*, Presse Universitaire de France, Paris, coll. Que sais-je ?, 2001
- CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard. (Coll. Folio, Essai), Paris, 1992.
- DE CHALONGE Florance, *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 2005.
- DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire, principe de sémantique linguistique*, Hermann éditeurs des sciences et des Arts, Coll. Savoir/ Sciences, Paris, 1991.
- DURANT Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunot, Paris, 1992.

- ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Presse Universitaire de France, Paris, coll. Que sais-je ?, 1986.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : éd. Du Seuil, Paris, 1972.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, édition du Seuil, Paris, 2002.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre : L'autobiographie de la littérature aux médiats*, Editions Du Seuil, Paris, 1980.
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Albin Michel S.A, volume 2, Paris, 1996.
- MICHAUD Yves, *La violence*, P.U.F, Paris, coll. Que-sais-je ?, n° 2251, 1988.
- POUILLON Jean, *Temps et roman*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1993.
- REBOUL Anne, *Rhétorique et Stylistique de la Fiction*, Presses universitaires de Nancy, Paris, 1992.
- REBOUL Olivier, *Langage et Idéologie*, P.U.F, Paris, 1980.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991.
- RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1978.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit II, la configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1984.
- TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 2005.
- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose, choix suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Editions du Seuil, Paris, 1980.

### **3/ Divers**

- ARNAUD Noël, *Boris Vian, Textes et Chansons*, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 2004
- ARNAUD Noël, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1970.
- ELLROY James, *Le Dahlia Noir*, éditions Payot & Rivages, Paris, 2006.
- FANON Frantz, *Peau noire Masques blancs*, Éditions ANEP, Alger, 2004.
- MARZOUKI Issam, *Norme et déviance dans l'écriture de Boris Vian*, Publications de l'institut supérieur des langues de Tunis, 2003.
- TOURAINE Alain, *Racisme et modernité*, éditions la découverte, Paris, 1993.
- VIAN Boris, alias SULLIVAN Vernon, *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris : Christian Bourgeois, 1973.

– VIAN Boris, alias SULLIVAN Vernon, *Les morts ont tous la même peau*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1973.

#### **4/ Revues et Magazines**

– BUSNEL François, « 50 ans après Boris Vian, même pas mort », in *Lire*, éd. De l'olivier, Paris, n° 374, 2009.

– Jean-Paul SCWEIGHAEUSER, « Le roman noir américain », in *Europe*, Europe et Messidor/Temps Actuels, Paris, n° 664-665, 1984.

– LAPPRAND Marc, « Boris Vian », in *Europe*, Europe et Messidor/Temps Actuels, n° 967-968, 2009.

– ROULMANN François, « 50 ans après Boris Vian, même pas mort », in *Lire*, éd. De l'olivier, Paris, n° 374, 2009.

#### **5/ Article internet**

– ARNAUD Noël, article : <http://boris-vian.net/fr/arnaud.html>

– La Rousse, < [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sociologie/73173\\_3/3/2014](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sociologie/73173_3/3/2014) >

– RANK Otto, *Don Juan et le Double, Essais psychanalytiques*,

URL : <[http :www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)>

#### **6/ Dictionnaire**

– *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Larousse, Paris, 2001.

– *Le Robert de la langue française*, Le Robert, Paris, 1985.

# Table des matières

<b>Introduction</b> .....	06
---------------------------	----

## **Première Partie**

### **Chapitre 1 : Boris Vian et le roman noir**

1. Aperçu sur le roman policier.....	13
2. Le roman noir .....	15
3. Avènement du roman noir en France .....	17
4. Le roman noir « noir » .....	18
4.1. Le style .....	19
4.2. Le thème du double .....	20

### **Chapitre 2 : Boris Vian et l'actualité**

1. Introduction .....	23
2. Boris Vian et la musique .....	25
3. Boris Vian et les voitures .....	27

### **Chapitre 3 : Boris Vian entre pastiche et rénovation**

1. Sullivan : le canular .....	30
2. Boris Vian et la vision potache .....	32
3. Boris Vian : le visionnaire .....	36

## **Deuxième partie**

### **Chapitre 1 : Étude paratextuelle**

1. Le titre, un incipit romanesque.....	40
1.1. Étude du titre JCSVT .....	41
1.2. Étude du titre LMOTLMP .....	43
2. La préface: entrée envisagée .....	44
3. La postface: sortie honorable .....	46

### **Chapitre 2 : Étude des personnages**

1. Qui parle ? .....	47
1.1. Le personnage de JCSVT .....	48
1.2. Le personnage de LMOTLMP .....	51
2. Convergence et divergence entre les deux héros .....	53
2.1. Convergence .....	53
2.2. Divergence .....	54

### **Chapitre 3 : Étude spatio-temporelle**

1. Étude de l'espace .....	56
1.1. Représentation de l'espace.....	56
2. Étude du temps .....	60
2.1. Temps de fiction .....	61
2.2. Temps de la narration .....	62

## **Troisième partie : Étude sociocritique**

### **Chapitre1 : Violence et Idéologie**

1. Introduction .....	68
2. La violence .....	68
3. L'idéologie .....	73

### **Chapitre 2 : Le racisme**

1. Historique .....	78
2. Les propos racistes ..	80
3. L'apparition des métis .....	82
4. Le lynchage .....	84

### **Chapitre 3 : Le mythe**

1. Mythe : notion générale .....	87
2. Mythe de la sexualité .....	88
3. Mythe du bon Noir obéissant .....	90
4. Mythe de la race supérieure ..	91
5. Mythe de la notion de race .....	92

<b>Conclusion générale</b> .....	95
----------------------------------	----

<b>Résumé</b> .....	97
---------------------	----

<b>Bibliographie</b> .....	100
----------------------------	-----

<b>Tables des matières</b> .....	103
----------------------------------	-----