

Université de Montréal

Boris Vian adaptateur de la légende arthurienne : étude comparée de la pièce de  
théâtre et de l'opéra *Le Chevalier de Neige*

par  
Alexandra Maljean

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts  
en Littératures de langue française

Décembre, 2015

© Alexandra Maljean, 2015

## Résumé

Ce mémoire interroge la posture d'adaptateur de Boris Vian, encore fort méconnue. En 1953, il a repris à son compte la littérature arthurienne afin d'écrire – en réponse à une commande de la part du Festival dramatique de Caen – une pièce de théâtre, *Le Chevalier de Neige*. Par la suite, cette pièce est devenue un opéra, produit à Nancy en 1957. Malgré le succès de ces deux spectacles, le souvenir de cette œuvre n'a pas dépassé la mort de son auteur. Il n'en reste aujourd'hui que les textes et les partitions musicales, puisqu'aucun des spectacles n'a été enregistré.

L'objectif de ce mémoire est de mettre en lumière ce travail d'adaptation et de réécriture d'un auteur phare du XX<sup>ème</sup> siècle, connu principalement pour ses romans et ses chansons, et qui a consacré ses dernières années à la création d'une œuvre globale alliant texte, musique et art de la scène. Qu'est-il possible de savoir sur l'entreprise du *Chevalier de Neige*? Quel est le poids de l'intertexte médiéval et contemporain dans ces deux réécritures? Quels furent les procédés d'adaptation mis en œuvre dans l'élaboration de cette pièce, puis de cet opéra? C'est à toutes ces questions que nous nous proposons de répondre, afin de découvrir l'importance et l'intérêt du *Chevalier de Neige* dans le parcours littéraire de Boris Vian.

**Mots-clés** : Boris Vian, *Le Chevalier de Neige*, théâtre, opéra, littérature arthurienne, intertextualité, adaptation.

## Abstract

This masters thesis questions Boris Vian's unknown role of adapter. In 1953, he wrote a play – *Le Chevalier de Neige* – based on Arthurian literature, at the request of the organizers of Le Festival dramatique de Caen. This play later became an opera, performed in Nancy in 1957. In spite of the success of both shows, the memory of *Le Chevalier de Neige* did not last. Only the texts and music scores remain because none of the performances have been recorded.

Thus, the main objective of this dissertation is to highlight the adapting and rewriting process of this well known author of the XX<sup>th</sup> century, mostly famous for his novels and songs, who furthermore dedicated his last years to a total work combining text, music and staging. A few questions need to be asked. What can be known of the elaboration of *Le Chevalier de Neige*? What is the importance of the medieval and contemporary intertext in both rewritings? And what are the adaptation processes implemented in each of these texts, the play and the opera? This thesis attempts to answer all of these questions, so as to discover the importance as well as the interest of *Le Chevalier de Neige* in Boris Vian's literary life.

**Keywords :** Boris Vian, *Le Chevalier de Neige*, theater, opera, Arthurian literature, intertextuality, adaptation.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre I : Le contexte de la création du <i>Chevalier de Neige</i> .....	7
1. Rappel du contexte littéraire.....	7
1.1 Le mythe arthurien aux XIX <sup>ème</sup> et XX <sup>ème</sup> siècles.....	9
1.2 Le théâtre musical et l'opéra dans les années cinquante.....	13
2. <i>Le Chevalier de Neige</i> , une œuvre de commande.....	16
2.1 Avant <i>Le Chevalier de Neige</i> .....	17
2.2 Le Festival dramatique de Caen (1953).....	20
2.3 Le Grand-Théâtre de Nancy (1957).....	24
2.4 Les projets ultérieurs.....	27
3. Autour du <i>Chevalier de Neige</i> : autocritique, critique et réception.....	29
3.1 Les trois articles de Boris Vian .....	29
3.2 L'avis des proches.....	32
3.3 Les articles de journaux de l'époque.....	32
3.4 Les avis <i>a posteriori</i> .....	38
Chapitre II : L'intertexte du <i>Chevalier de Neige</i> .....	43
1. Les sources du <i>Chevalier de Neige</i> .....	44
1.1 La littérature arthurienne.....	44
1.2 La matière de Bretagne.....	45
1.3 Les textes du XX <sup>ème</sup> siècle.....	48
2. La première adaptation.....	51
2.1 Un projet intertextuel.....	52
2.2 L'adaptation transgénérique.....	58
3. Le processus d'adaptation.....	61

3.1 Le choix du thème et des épisodes.....	62
3.2 Les choix poétiques.....	68
3.3 Le traitement des personnages.....	73
3.4 Entre modernité et tradition : la fidélité à la légende.....	77
Chapitre III : L'autoadaptation transgénérique.....	81
1. La valeur du texte dramatique.....	81
2. La valeur du livret d'opéra.....	85
3. Étude comparée du texte de théâtre et du livret.....	89
3.1 L'autoadaptation transgénérique et ses contraintes.....	89
3.2 Une structure redécoupée.....	91
3.3 Une intrigue resserrée.....	92
3.4 Un style lyrique.....	94
Conclusion.....	101
Bibliographie.....	104

## Remerciements

Je voudrais d'abord remercier ma directrice de mémoire, Jeanne Bovet, pour avoir soutenu mon travail et pour avoir pris le temps de m'aider à y trouver mon chemin.

Je tiens à remercier mes parents, pour m'avoir donné l'opportunité d'aller étudier à Montréal et pour m'avoir toujours encouragée dans mes études.

Je remercie aussi les proches et les amis pour m'avoir aidée à avancer et pour m'avoir souvent changé les idées.

Je souhaite enfin remercier mes professeurs de littérature, ceux du collège, du lycée, de la prépa et de l'université, pour m'avoir donné l'envie de poursuivre dans cette voie.

# Introduction

Boris Vian, figure phare du XX<sup>ème</sup> siècle et auteur « touche à tout », est aujourd'hui surtout connu pour ses romans, ses pièces de théâtre et ses chansons. Homme de musique et amoureux de jazz, il s'est cependant tourné à la fin de sa vie vers l'écriture d'œuvres lyriques. Elles lui permirent d'allier plusieurs de ses passions : écriture, musique et art de la scène. De fait, c'est l'un de ses opéras, *Le Chevalier de Neige*, qui lui valut l'un des plus grands succès de son vivant, alors que ses romans étaient, les uns après les autres, des échecs cuisants. De nos jours, *Le Chevalier de Neige* est pourtant une œuvre peu étudiée et quasiment tombée dans l'oubli. C'est cet oubli que notre étude se propose de pallier, d'une part pour retracer l'histoire et démontrer la particularité, la richesse et la modernité de cette œuvre méconnue et, d'autre part, pour mettre en lumière l'une des facettes peu connues de Boris Vian : celle d'*adaptateur*<sup>1</sup>.

## Une histoire, deux œuvres

À l'origine, *Le Chevalier de Neige* est une pièce de théâtre, commandée en 1953 pour le Festival dramatique de Normandie. Le thème imposé par les organisateurs est la légende arthurienne; l'auteur choisit plus particulièrement les amours de Lancelot du Lac et de la reine Guenièvre. Le budget accordé est faramineux, tout comme les moyens mis à la disposition de Boris Vian. La pièce est représentée sept fois devant dix mille spectateurs, dans l'enceinte du château de Guillaume le Conquérant, à Caen. Le spectacle est un succès; on propose alors à Vian d'adapter *Le Chevalier de Neige* en opéra pour le Grand-Théâtre de Nancy, en 1957.

---

<sup>1</sup> Ce terme est repris à la terminologie de l'adaptation de Gérard-Denis Farcy, développée en 1993 dans son article « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, pp. 387-414.

L'auteur de *L'Écume des jours* travaille à nouveau en collaboration avec le compositeur Georges Delerue, qui avait déjà écrit la musique de scène de la pièce. Créé en février 1957, l'opéra ne sera représenté qu'une fois, devant une salle comble et enthousiaste. Il est alors prévu de le représenter à l'Opéra Comique de Paris, mais ce projet tombe à l'eau et Boris Vian meurt peu après.

*Le Chevalier de Neige*, dans ses deux versions, retrace les aventures du chevalier Lancelot, depuis sa rencontre avec le roi Artus jusqu'à sa mort. L'intrigue est particulièrement centrée sur son histoire d'amour adultère avec la reine Guenièvre, qui cause le déclin de la Table Ronde et la mort de tous les personnages. Au début de l'histoire, la Dame du Lac vient à la rencontre d'Artus et lui confie son jeune protégé, Lancelot. Très rapidement, celui-ci demande à être adoubé et à partir en quête. Avant son départ, il rencontre Guenièvre, dont il tombe amoureux et sur laquelle il fait forte impression. Sur les routes comme en tournois, les exploits de Lancelot sont remarqués et il est bien vite reconnu comme étant un grand chevalier.

Par la suite, la reine et le jeune chevalier s'avouent leurs sentiments et débent une histoire d'amour passionnée. Ni les pièges de la fée Morgane, ni les mauvaises intentions de certains chevaliers jaloux ne pourront les séparer. Seule la découverte de leur trahison par le roi viendra affaiblir leur union. La reine Guenièvre est jugée coupable d'avoir bafoué le roi et est condamnée à mort. Le lendemain, Lancelot et ses hommes la sauvent *in extremis* du bûcher et l'enlèvent. Il faudra attendre l'intervention de l'évêque de Rochester pour réconcilier les époux.

Mais si Guenièvre retrouve sa place auprès du roi, Lancelot, lui, ne retrouve pas son amitié. La guerre est déclarée entre Camaaloth et la Petite-Bretagne : Lancelot et les siens sont



appelés à rentrer chez eux et à attendre l'attaque des chevaliers de la Table Ronde. La fin de l'histoire met en scène la traversée de la mer par Artus et ses chevaliers. Ceux-ci apprennent peu de temps avant la bataille que Mordret a pris possession du trône à Camaaloth et y fait croire qu'Artus est mort. La bataille a tout de même lieu, suite à laquelle Gauvain, le neveu du roi, meurt. Guenièvre, quant à elle, retranchée dans une tour (dans un couvent dans la version de Nancy), se laisse mourir de chagrin au pied d'une croix. De retour à Camaaloth, Artus et ses hommes affrontent Mordret. Les chevaliers s'entretuent; ne restent à la fin que Giflet et Artus. Ce dernier se débarrasse d'Escalibur et disparaît à bord d'une « nef dorée d'où s'élève un chant harmonieux<sup>2</sup> ». L'œuvre se clôt sur l'ultime rencontre de Lancelot et de Merlin, bien des années plus tard. L'enchanteur vient annoncer sa mort au chevalier, qui, depuis tout ce temps, menait une vie d'errance en compagnie de son cousin Hector.

Tous deux intitulés *Le Chevalier de Neige*, la pièce et l'opéra ont été publiés en 1974 par l'éditeur Christian Bourgois, puis en 2006 en Livre de Poche, et dans les *Œuvres complètes* de l'auteur en 2001. Pourtant, les seuls textes écrits à propos du *Chevalier de Neige* sont quelques paragraphes figurant dans des biographies sur l'auteur<sup>3</sup> et les préfaces des

---

<sup>2</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 169.

<sup>3</sup> Nous pouvons citer cette liste non exhaustive de biographies comportant un chapitre ou un paragraphe sur *Le Chevalier de Neige* :

ARNAUD Noël, 1976, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions.

BOGGIO Philippe, 1993, *Boris Vian*, Paris, Flammarion.

FAURE Michel, 1975, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions.

LAPPRAND Marc, 2006, *V comme Vian*, Québec, Presses de l'Université Laval.

LAPPRAND Marc, 1993, *Boris Vian, la vie contre : biographie critique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

RENAUDOT Françoise, 1973, *Il était une fois Boris Vian*, Paris, Seghers.

éditions<sup>4</sup>. Ce manque d'intérêt de la critique à l'égard de ces œuvres pourtant marquantes dans la carrière de Vian apparaît étonnant; notre mémoire tentera d'y apporter quelques explications.

### **Deux textes, aucun enregistrement**

L'une des explications réside peut-être dans le fait qu'aucun enregistrement n'a été fait des représentations, ni de l'opéra ni de la pièce, et aucun disque n'a été produit en studio. Il n'en reste aujourd'hui que les textes et les partitions. Le défi méthodologique de ce mémoire consiste donc à savoir comment traiter d'une œuvre scénique dont on n'a aucune trace audiovisuelle. Nous inscrivant dans la lignée des recherches en dramaturgie et en librettologie, notre hypothèse est que le livret est un élément suffisant à la connaissance d'un opéra, tout comme un texte de théâtre est suffisant à la connaissance d'une pièce. Même si ces textes ne nous donneront en aucun cas une vision exhaustive de ce qu'a pu être la représentation sur scène, ils nous permettront d'étudier ces deux œuvres d'un point de vue textuel propre aux genres scéniques, notamment à travers le dialogue et les didascalies.

Il est important de préciser la version des textes que nous étudions, étant donné que Boris Vian a parfois effectué des modifications. Pour la pièce de théâtre, il s'agit du texte publié en Livre de Poche par Christian Bourgois en 1974 : c'est la version intégrale du spectacle de plein air de 1953. Pour le livret, il s'agit aussi de la version publiée en 1974 avec la pièce de théâtre, dans sa totalité, sans les modifications faites en vue de l'Opéra Comique (qui comporte des airs supplémentaires, publiés à la fin du volume). Pour clarifier la lecture,

<sup>4</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed.

LAPPRAND Marc (avant-propos), 2001, « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard.

nous les désignerons respectivement par la référence 1974a (pour le texte de théâtre) et 1974b (pour le livret d'opéra).

La question centrale de ce mémoire de recherche peut donc se résumer ainsi : quelle importance et quel intérêt faut-il accorder à ces œuvres dans le parcours littéraire de Boris Vian? Afin d'y répondre, plusieurs éléments seront étudiés; nous les aborderons en trois chapitres. Le premier sera consacré au contexte de la création des deux *Chevalier de Neige*. Les années 1940 et 1950 ont été propices à la reprise du mythe arthurien au théâtre et l'œuvre de Vian est une commande. Elle répond à un désir de l'époque de voir sur scène un univers médiéval bien connu. Nous nous intéresserons donc au contexte historique, littéraire et politique, en lien avec notre sujet d'étude. Afin de cerner le succès des spectacles et leur réception, l'analyse d'archives (témoignages, articles de presse...) était primordiale. Pour ce faire, nous avons effectué des recherches au Département des arts du spectacle de la BnF ainsi qu'à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine de Caen (IMEC), où se trouve une partie de la documentation sur le spectacle de 1953.

Le deuxième chapitre sera centré sur l'intertexte du *Chevalier de Neige*. Issus de la légende de Lancelot du Lac, la pièce de théâtre et l'opéra sont des réécritures des romans arthuriens. Il s'agira donc de voir dans quelle tradition littéraire s'inscrivent ces réécritures, mais aussi d'étudier plus spécifiquement les procédés de l'adaptation transgénérique dont est issu le premier *Chevalier de Neige* (du roman au théâtre).

Enfin, dans le troisième chapitre, nous procéderons à l'étude comparée du texte dramatique et du livret d'opéra, afin de cerner les enjeux posés par cette seconde transposition générique et étudier de plus près les contraintes liées au processus d'adaptation à la scène

lyrique. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les théories de la dramaturgie et de la librettologie, car ce sujet pose d'intéressantes questions sur la valeur de ces textes (pièce et livret), que l'on peut qualifier d'hybrides.

## Chapitre I : Le contexte de la création du *Chevalier de Neige*

Les années 1940 et 1950 ont été propices à la reprise du mythe arthurien au théâtre. C'est dans cette optique qu'il faut d'abord considérer les deux *Chevalier de Neige* de Boris Vian. Il s'agit en effet, dans un premier temps, d'une commande passée par le directeur du Festival dramatique de Caen, Jo Tréhard, en 1953, auprès de Vian. Elle semble ainsi répondre à un désir de l'époque de voir sur scène un univers médiéval bien connu. Ce premier chapitre nous permettra d'appréhender la situation dans laquelle se situe la création des deux *Chevalier de Neige* : une époque de réhabilitation des mythes médiévaux, mais aussi de crise de l'opéra en France. Nous découvrirons dans ce contexte les deux *Chevalier de Neige*, leur élaboration et leur réception.

### 1. Rappel du contexte littéraire

La littérature occidentale est obsédée par les mythes, en particulier par ceux issus de l'Antiquité grecque et romaine. Ceux-ci ne sont cependant pas réhabilités de la même façon selon les époques. Au XX<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire l'époque à laquelle nous nous intéressons, les auteurs les adaptent afin de parler du monde contemporain. On assiste à un procédé de transposition du banal : le mythe sert désormais à sublimer le quotidien. Comme l'écrit Bernhild Boie dans l'avant-propos au *Roi pêcheur* de Julien Gracq dans la Pléiade, les auteurs ressentent alors un besoin fort de « remagnétiser la vie<sup>5</sup> » par la littérature. A cette époque, les

<sup>5</sup> BOIE Bernhild (avant-propos), dans GRACQ Julien, 1989, *Le Roi Pêcheur* (1948), dans *Œuvres complètes : tome I*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 328.

mythes antiques sont donc énormément repris (celui d'Édipe, ceux des Atrides, etc.)<sup>6</sup>, bien plus que ceux du Moyen-Âge. Ces derniers sont moins convoités parce qu'ils ne sont ni moraux, ni tragiques, mais évoquent des « tentations permanentes et récompensées<sup>7</sup> ». C'est au XIX<sup>ème</sup> siècle, après des siècles de sommeil, que le compositeur Richard Wagner s'est saisi de ce corpus médiéval (dans des opéras tels que *Lohengrin*, *Tristan et Isolde*, *Parsifal*...), au risque de tout traiter, et de décourager ses successeurs. Il a ainsi remis sur le devant de la scène des mythes qui n'y avaient plus leur place depuis longtemps. Pour Gracq, auteur de *Le Roi Pêcheur*, l'attrait pour le Moyen-Âge s'explique par les parallèles qu'il est possible de faire entre ces mythes et la modernité : « C'est un plaisir fiévreux entre tous qu'on éprouve à se promener aujourd'hui encore – encore et toujours – dans ces jardins magiques et obsédants. [...] Ce plaisir et cet intérêt, capables d'aller jusqu'à la hantise, pourraient bien tenir à la prise que retrouvent tout à coup de nos jours ces mythes sur certains aspects de la modernité.<sup>8</sup> » Gracq, marqué par les nationalismes et la Seconde Guerre mondiale, songe alors à la quête d'un nouvel idéal (tel le Graal), qu'il recherche dans le surréalisme. C'est donc à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle que l'inépuisable matière de Bretagne, entre autres mythes médiévaux, redevient une source d'inspiration pour les hommes de lettres et de théâtre.

---

<sup>6</sup> Peuvent être cités en exemple : *La Machine infernale* de Jean Cocteau (1932) ou *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux (1935).

<sup>7</sup> BOIE Bernhild (avant-propos), dans GRACQ Julien, 1989, *Le Roi Pêcheur* (1948), dans *Œuvres complètes : tome I*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 329.

<sup>8</sup> GRACQ Julien (avant-propos), 1948, *Le Roi Pêcheur*, Paris, José Corti, p. 12.

## 1.1 Le mythe arthurien aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles

Il nous faut d'abord parler du *Parsifal* de Wagner, en 1882, qui est aussi le dernier opéra du célèbre compositeur. Il s'agit de l'œuvre la plus représentative des adaptations lyriques de la matière de Bretagne. *Parsifal* est une œuvre contemplative tirée de la légende chrétienne du Saint Graal. L'auteur s'est inspiré de l'épopée médiévale *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, datant du XIII<sup>ème</sup> siècle, ainsi que, sans surprise, du *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. L'opéra fut représenté pour la première fois le 26 juillet 1883, à Bayreuth. Il ne fut jamais représenté ailleurs jusqu'au 24 décembre 1903, date à laquelle il est joué au *Metropolitan Opera* de New York, bien que l'exclusivité des droits d'auteur par le Festival de Bayreuth allât jusqu'au 31 décembre 1913<sup>9</sup>.

L'action de cette œuvre se situe au Moyen-Âge, dans le domaine de Montsalvat en Espagne, ainsi que dans le Château de Klingsor pour le deuxième acte. Amfortas, roi du Graal, armé de sa Lance sacrée (celle qui perça le flanc du Christ en croix), a pénétré dans le jardin enchanté de Klingsor. Ce dernier, puissant magicien, a blessé le roi grâce à cette même Lance. Afin que le souverain guérisse, un innocent devra récupérer la Lance et la lui ramener. C'est alors qu'arrive Parsifal, l'innocent attendu de tous. Rien ne viendra à bout du chevalier : ni les tentatives de séduction de Kundry, ni les maléfices de Klingsor. Parsifal récupère ainsi la Lance et de ce fait, accède à la sainteté; le Château de Klingsor devient alors une terre aride. Vingt ans plus tard, Parsifal revient à Montsalvat : il est sacré roi du Graal et guérit la blessure d'Amfortas.

---

<sup>9</sup> TRANCHEFORT François-René, 1978, *L'Opéra 2, de Tristan à nos jours*, Paris, Seuil, p. 75.

Cette œuvre est considérée comme un « festival sacré » (« Bühnenweihfestspiel » en allemand) par Wagner lui-même. L'auteur y mélange légende celtique, spiritualité chrétienne et tradition ésotérique : « [c]ela produit une œuvre composite, baroque, impure, qui exprime à merveille la pensée de Wagner : la confusion élevée à la hauteur d'un dogme religieux, l'ambiguïté du sacré considérée comme le principe et la fin de toute métaphysique de l'art<sup>10</sup> ». *Parsifal* est fascinant et mystérieux, malgré une action des plus simples, et ce grâce aux symboles – le vase, le sang, la lance, la blessure, le baiser, etc. mais surtout, grâce à la musique, à la fois noble et mystique, qui « assure la cohésion de l'ouvrage et crée sa grandeur<sup>11</sup> ».

Une autre œuvre lyrique mérite d'être mentionnée. Il s'agit d'un opéra du compositeur français Ernest Chausson (1855-1899), intitulé *Le Roi Arthur*, représenté pour la première fois le 30 novembre 1903, au Théâtre Royal de la Monnaie, à Bruxelles. Cette œuvre ne connut que peu de succès. Pour preuve, entre sa première représentation à Paris – en 1916 – et la seconde, quatre-vingts ans se sont écoulés. On a notamment reproché à Chausson de s'être trop inspiré de Wagner et de son *Tristan*, spécialement au niveau de la musique. Il ne semble donc y avoir aucune chance pour que Boris Vian ait eu connaissance de cette œuvre lors de l'élaboration du *Chevalier de Neige*. Si l'on retrouve beaucoup d'épisodes communs à l'œuvre de Chausson et à celles de Vian, c'est parce qu'ils tirent leur matière du même corpus. Ernest Chausson, bien avant Boris Vian, a toutefois pris quelques libertés avec la légende arthurienne. Par exemple, à la fin de l'œuvre, la reine Guenièvre s'étrangle avec sa propre chevelure, désespérée à l'idée qu'il arrive malheur à Lancelot.

---

<sup>10</sup> SCHNEIDER Marcel, 1980, *Wagner* (1960), Paris, Seuil, p. 133.

<sup>11</sup> TRANCHEFORT François-René, 1978, *L'Opéra 2, de Tristan à nos jours*, Paris, Seuil, p. 77.



Concernant les œuvres plus proches du *Chevalier de Neige* de Boris Vian, il apparaît pertinent de mentionner *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Cocteau en 1937, ainsi que *Le Roi Pêcheur* de Gracq, datant de 1948.

*Les Chevaliers de la Table Ronde* est la première pièce écrite par Cocteau portant sur un thème médiéval. Francis Ramirez et Christian Rolot qualifient même cet intérêt de l'auteur pour le Moyen-Âge de « tardif et surprenant<sup>12</sup> ». En effet, il lui préféra longtemps l'Antiquité, avec des pièces comme *Antigone* (1922) ou *La Machine Infernale* (1934). Cocteau est le premier dramaturge français à réactualiser le mythe du Graal au XX<sup>ème</sup> siècle. La réalisation de cette œuvre ne fut cependant pas sans problème. Il fallut à Cocteau de nombreuses lectures, pour se documenter sur un sujet qu'il connaissait mal. Selon lui, l'inspiration lui serait venue lors d'une maladie, dans un état de semi-conscience, comme une révélation se ferait au poète. Sa pièce est une adaptation au théâtre des romans de la matière de Bretagne, dans laquelle le trio amoureux – Artus, Guenièvre, Lancelot – est central. Mais dans cette pièce, Caamelot, domaine du roi Artus, est stérilisé par les enchantements de Merlin, qui en ôte toute vie. Ce dernier sera finalement vaincu par Galaad.

Comme il l'avait déjà fait pour ses adaptations d'œuvres antiques, Cocteau apporte quelque chose de nouveau aux romans de la Table Ronde : il les modernise notamment en introduisant un nouveau personnage, celui de Ginifer, un démon qui aide Merlin. Dans la pièce, il prend l'apparence de différents personnages, afin de semer la discorde et de permettre le comique. Mais c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles cette pièce est réputée difficile : l'identité des personnages n'est jamais certaine, tout se confond. Grotesque et tragique y sont mélangés. Sa création a lieu le 14 octobre 1937 au Théâtre de l'Œuvre, à Paris. Jean Marais y

---

<sup>12</sup> RAMIREZ François et ROLOT Christian (notice), dans COCTEAU Jean, 1999, *Les Chevaliers de la Table Ronde* (1937), dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 702.

tient son premier grand rôle, celui de Galaad. La pièce ne sera représentée qu'une centaine de fois. Selon François Ramirez et Christian Rolot<sup>13</sup>, le thème du Moyen-Âge pourrait être en cause, en ce qu'il n'aurait pas su convaincre le public. En effet, à cette époque, l'univers médiéval n'attire pas encore les foules et la mythologie antique suscite bien plus l'intérêt.

Quant à Gracq, il crée *Le Roi Pêcheur*, sa seule et unique pièce de théâtre, en 1948. C'est la seconde fois qu'il se saisit de ce mythe médiéval et en propose une adaptation. Auparavant, il avait écrit en 1938 une nouvelle surréaliste : *Au Château d'Argol*. Dans ces deux œuvres, Gracq se place dans la lignée de Wolfram von Eschenbach et de Wagner, puisque Perceval en est le personnage central. Pour l'action elle-même, son adaptation reste proche de la version de Wagner. Il reprend en effet les personnages : le roi Amfortas, le magicien Klingsor, le « Très Pur » Perceval et la jeune Kundry; ainsi que le thème : un château et un Graal endormi, une blessure fascinante, l'accès à la sainteté. Si les ressemblances sont nombreuses entre les deux œuvres, Gracq fait le choix de déplacer l'accent mis par Wagner sur une « métaphysique de la souffrance et de la pitié », vers « une esthétique de la fascination dont la blessure constitue le foyer<sup>14</sup> ». Comme celle de Cocteau, la pièce de Gracq réactualise un héritage littéraire afin de le traiter sous un angle personnel.

Telle est la fortune dramaturgique de la légende arthurienne, au moment où Boris Vian entreprend l'écriture du *Chevalier de Neige*. On comprend que, malgré un regain d'intérêt depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, elle ne fait toujours pas l'unanimité au milieu du XX<sup>ème</sup>. Les mythes sont donc bien présents à la scène, mais ils ne sont pas tous également représentés. L'entreprise du *Chevalier de Neige* est d'autant plus audacieuse.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> MAROT Pierre, 1995, « *Le Roi pêcheur* : Le Graal ou l'envers de la représentation », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 47, p. 121.

## 1.2 Le théâtre musical et l'opéra dans les années cinquante

Il apparaît désormais pertinent de faire le point sur le contexte de création du *Chevalier de Neige*, en ce qu'il est d'abord une pièce de théâtre musicale, puis un opéra, tous deux élaborés en collaboration avec le compositeur Georges Delerue. Il convient donc de préciser la situation de l'art lyrique au moment de la création de l'œuvre de Vian. L'ouvrage collectif dirigé par Danièle Pistone intitulé *Le Théâtre lyrique français : 1945-1985*, et le texte de François Roulmann, publié dans le dixième tome des *Œuvres complètes* de Boris Vian sous le titre « La Création lyrique en France dans les années 1950<sup>15</sup> », nous seront d'une grande aide, afin d'avoir une image plus saillante de ce qu'est le monde lyrique de l'époque.

Il faut tout d'abord savoir qu'au XX<sup>ème</sup> siècle, l'opéra est un défi pour les auteurs après les grandes figures du siècle passé qu'ont été Wagner et Verdi. Pour surmonter ce défi, le monde lyrique a dû s'adapter. Hervé Lacombe l'explique en ces mots : « L'opéra a montré durant ce siècle une capacité exceptionnelle à s'imprégner de toute sorte de mouvements esthétiques, à intégrer les moyens de la scénographie moderne, à renouveler sa dramaturgie, à se servir des langages contemporains, ou encore à s'approprier les techniques et les technologies forgées au cours du XX<sup>ème</sup> siècle comme l'enregistrement ou l'électroacoustique, tout en perdurant dans sa forme traditionnelle<sup>16</sup> ».

Le texte de François Roulmann nous enseigne en premier lieu que la période de l'après-guerre est peu féconde pour l'art lyrique, en France comme à l'étranger, alors que le jazz prend au même moment son envol. André Boll écrit ainsi en 1947 : « La crise de l'Opéra et de

---

<sup>15</sup> ROULMANN François, 2001, « La Création lyrique en France dans les années 1950 », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, pp. 11-12

<sup>16</sup> LACOMBE Hervé, 2007, *Géographie de l'opéra au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Fayard, p. 31.

l'Opéra Comique n'a jamais été plus aiguë, car aucun ouvrage n'a été donné depuis [la guerre] et des millions sont gaspillés en soins de gardiennage<sup>17</sup> ». Les créations se font donc rares, tandis que les œuvres classiques y sont toujours jouées, dans des « mises en scène usées jusqu'à la corde » selon la formule de François Roulmann<sup>18</sup>. On assiste aussi à la disparition des lieux de représentation – sur cinq cents avant la guerre, on n'en décompte plus qu'une cinquantaine après – et à une baisse considérable des subventions allouées à la scène lyrique, comme le souligne Bruno Brevan dans son texte « Politique musicale et théâtre lyrique en France (1945-1985)<sup>19</sup> ». Il semble toutefois que la province (Strasbourg, Nancy, Tours, Nice...) a été plus dynamique que la capitale, notamment dans la mise en scène de la « musique moderne » ou du « classique contemporain ». Mais de façon générale, la période qui va de 1939 à 1959, pendant laquelle *Le Chevalier de Neige* voit le jour, est une période de creux : l'opéra manque de budget et ne crée plus d'engouement. Il faudra attendre les années soixante pour qu'un renouveau du genre se fasse sentir<sup>20</sup>, et les années soixante-dix pour un regain d'intérêt de la part du public.

Malgré l'endormissement du monde lyrique depuis la guerre, et sa légendaire timidité envers l'innovation, quelques nouveautés émergent cependant, surtout à partir des années 1950. Citons par exemple la montée de l'opéra de chambre, l'apparition d'un opéra destiné aux enfants, l'avènement du théâtre musical dans les années 1960, ainsi que de nombreuses avancées dans la mise en scène, permises par les progrès de la radiodiffusion et de

---

<sup>17</sup> BOLL André, 1947, « Théâtre lyrique », *La Revue musicale*, n° 204, p. 32.

<sup>18</sup> ROULMANN François, 2001, « La Création lyrique en France dans les années 1950 », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 11.

<sup>19</sup> BREVAN Bruno, 1987, « Politique musicale et théâtre lyrique en France (1945-1985) », dans PISTONE Danièle (dir.), 1987, *Le Théâtre lyrique français : 1945-1985*, Paris, Honoré Champion, p. 43.

<sup>20</sup> Notamment grâce à des metteurs en scène tels que Margarita Wallmann (*Don Carlos* de Verdi en 1964), et Maurice Béjart (*La Damnation de Faust* de Berlioz la même année).

l'électroacoustique<sup>21</sup>. Quant aux sources d'inspiration, la scène lyrique du XX<sup>ème</sup> siècle s'est donné toutes les libertés, sans pour autant oublier ses traditions. Les adaptations d'œuvres littéraires sont majoritaires. Marie-Dominique Bobin, dans son texte « Regards sur les sujets et les thèmes d'inspiration du théâtre lyrique contemporain », l'explique de cette façon : « Ainsi s'affirme la volonté de porter à la scène lyrique moderne un répertoire éternel, des œuvres fortes, lourdes d'un passé historique et que l'on peut qualifier de valeurs sûres<sup>22</sup> ». Le répertoire reste donc classique puisqu'on assiste à un réinvestissement quasiment systématique des grandes œuvres du passé. Outre les mythes littéraires, éternelles sources d'inspiration, c'est également à cette époque que sont adaptées les œuvres d'écrivains du XIX<sup>ème</sup> siècle tels que Flaubert<sup>23</sup>, Barbey d'Aurevilly<sup>24</sup>, Victor Hugo<sup>25</sup>, Cervantès<sup>26</sup>. Il devient aussi fréquent que des compositeurs contemporains ou des administrateurs de maisons d'opéra commandent des livrets d'opéra à des auteurs reconnus ou en voie de le devenir, tels que Claudel<sup>27</sup>, Artaud<sup>28</sup>, Ionesco<sup>29</sup> ou encore Vian<sup>30</sup>.

---

<sup>21</sup> ROULMANN François, 2001, « La Création lyrique en France dans les années 1950 », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 11.

<sup>22</sup> BOBIN Marie-Dominique, 1987, « Regards sur les sujets et les thèmes d'inspiration du théâtre lyrique contemporain », dans PISTONE Danièle (dir.), 1987, *Le Théâtre lyrique français : 1945-1985*, Paris, Honoré Champion, p. 114.

<sup>23</sup> *Madame Bovary* fut créé au Théâtre de l'Opéra comique en 1951, sur une musique d'Emmanuel Bondeville.

<sup>24</sup> André Casanova créa un opéra tiré des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, *Le Bonheur dans le crime*, en 1972.

<sup>25</sup> A partir de sa pièce de théâtre *Torquemada* est créé un opéra du même nom, en 1943, par Nino Rota.

<sup>26</sup> Jean-Pierre Rivière crée, en 1948, l'opéra *Pour un Don Quichotte*.

<sup>27</sup> Claudel écrit le livret de *Christophe Colomb*, sur une demande de Darius Milhaud, en 1928.

<sup>28</sup> Artaud écrit les textes de *Tutuguri* en 1948, l'opéra ne sera composé qu'en 1981 par Wolfgang Rihm.

<sup>29</sup> Ionesco écrit le livret de *Maximilien Kolbe* (1985) sur une musique de Dominique Probst.

<sup>30</sup> Boris Vian écrit le livret de *Fiesta* (1958) sur une musique de Darius Milhaud.

Ainsi, au vu du paysage de la création lyrique au temps de Boris Vian, *Le Chevalier de Neige* appartient totalement à son époque. Œuvre de commande faite à un auteur contemporain, il est en effet créé en province, le théâtre musical à Caen puis l'opéra à Nancy, son texte est classique mais les techniques mises en œuvre sont modernes, et surtout, il réinvestit le mythe médiéval qu'est l'inépuisable matière de Bretagne. Le choix des organisateurs est judicieux, puisque la musique est l'un des univers de prédilection de Vian : chanteur, jazzman, il a aussi eu une formation classique. Cela fait de lui un candidat de choix.

## **2. *Le Chevalier de Neige*, une œuvre de commande**

Il convient désormais de parler plus précisément du *Chevalier de Neige*, de son élaboration et de sa création. Pour ce faire, il apparaît pertinent de se pencher sur les textes de Noël Arnaud, figurant en tant que préface au *Chevalier de Neige* dans l'édition de Christian Bourgois, et de Marc Lapprand intitulé « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour » (l'avant-propos du dixième tome des *Œuvres complètes* de Vian, chez Fayard).

### **2.1 Avant *Le Chevalier de Neige***

Dans sa préface, Noël Arnaud a retracé le parcours de Boris Vian<sup>31</sup>, révélant les prémisses de l'écriture du *Chevalier de Neige*. L'intérêt de Vian pour l'opéra était en effet tout sauf évident : il a longtemps eu de l'aversion pour le genre lyrique. Il faut savoir que sa mère

---

<sup>31</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., pp. 9-31.

était grande amatrice de musique classique et d'art lyrique, et si trois de ses quatre enfants se nomment Léo (repris de *Léo ou le Retour à la vie* de Berlioz), Boris (en souvenir de *Boris Godounov* de Moussorgski), et Ninon (repris de *La Sérénade à Ninon* de Léo Delibes), ce n'est pas un hasard. Toute son enfance, Boris Vian a donc baigné malgré lui dans cet univers classique; en a résulté une certaine antipathie pour le lyrique et une vraie répulsion envers Mozart.

En 1948, Irène Joachim et Jacques Jansen lui commandent deux mélodies : *Ce n'est que l'ombre d'un nuage* et *J'ai donné rendez-vous au vent*, sur une musique de Jack Diéval. Mais à l'époque, Boris Vian voit une profonde séparation entre la musique d'improvisation collective (le jazz) et la musique classique, écrite, qu'il méprise<sup>32</sup>. Il entretient ainsi de grands débats avec Maurice Gournelle, l'un des piliers de Saint-Germain-des-Prés, dont le cœur allait plutôt du côté de la musique classique. Celui-ci lui fait réaliser l'un des points faibles de son argumentation : même Duke Ellington est obligé d'écrire sa musique, à cause de l'importance de son orchestre. Les convictions de Boris Vian s'effritent peu à peu.

Quelque temps plus tard, Boris Vian entend un enregistrement de *Petrouchka* d'Igor Stravinsky et adore. Cet événement marque le début de sa conversion. À cela s'ajoute, vers 1950, sa rencontre avec Ursula Kubler, danseuse des Ballets de Paris de Roland Petit et sa future épouse. Elle l'initie à cette musique qui fonde son art et son métier. Boris Vian fait ainsi la rencontre du compositeur Henri Dutilleul, qu'il tiendra en grande admiration. Après *Petrouchka*, ce sont *L'Oiseau de feu* de Stravinski, *Lulu* et *Wozzeck* d'Alban Berg, Ravel, ou encore Debussy qui mettront Boris Vian en joie. A l'inverse, Beethoven ne l'intéressera jamais. Il résistera de même longtemps à Bartok, jusqu'au jour où il entend le *Concerto pour*

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 11.

*orchestre*. Dès lors, Boris Vian est un initié à la musique classique, et se tourne progressivement vers l'opéra.

*Le Chevalier de Neige* est sa première grande œuvre lyrique. Peu après elle, il écrit *Fiesta* pour Darius Milhaud, donné à l'Opéra de Berlin le 3 octobre 1958, l'opéra de chambre *Arne Saknussem* sur la musique de Georges Delerue, diffusé par la radio nationale le 18 septembre 1961, ainsi que *Lily Strada*, une adaptation libre de *Lysistrata* d'Aristophane. Son décès, en 1959, l'empêche de terminer l'opéra *Le Mercenaire*, sur lequel il travaille avec Georges Delerue. Il en a seulement tracé le plan sommaire et composé en entier le *Chœur des Démineurs*.

Il faut en outre préciser que Boris Vian s'est tourné vers l'opéra après sa phase romanesque. Ses romans *L'Herbe rouge* et *L'Arrache-cœur* furent en effet deux échecs difficiles à accepter pour leur auteur. Il n'en écrira plus par la suite. L'entreprise du *Chevalier de Neige* vient alors se substituer à son travail de romancier, qu'il préfère abandonner. Mais à côté de sa production romanesque et lyrique, il écrivait aussi pour le théâtre, et ce, avant comme après *Le Chevalier de Neige*. La biographie de Philippe Boggio, intitulée *Boris Vian*<sup>33</sup>, nous permet de retracer son activité de dramaturge dans un chapitre au titre évocateur : « Mésaventures théâtrales ». Il débuta sa carrière d'auteur de théâtre en adaptant son roman *J'irai cracher sur vos tombes* en 1948, sur une commande de l'acteur Georges Vallis. Moins provocatrice que le roman, cette pièce créée le 22 avril 1948 au théâtre Verlaine déçoit le public. Vian se remet pourtant à l'écriture dramatique avec sa première vraie pièce : *L'Equarissage pour tous*, que Boggio qualifie de « violente [...], faussement comique, d'un antimilitarisme virulent<sup>34</sup> ». De ce fait, l'auteur connaît beaucoup de difficultés pour la faire

---

<sup>33</sup> BOGGIO Philippe, 1993, *Boris Vian*, Paris, Flammarion.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 225.



monter. Jacques Lemarchand, à la lecture de la première version, écrivit : « Sujet : excellent – scandaleux, et qui fera hurler<sup>35</sup> ». Le sujet en question est le suivant : « la vie quotidienne d'un équarisseur, obsédé par le mariage de sa fille et n'accordant aucune importance aux événements historiques qui adviennent en parallèle : le débarquement du 6 juin 1944 à Arromanches<sup>36</sup> ». Elle finira par être jouée à partir du 11 avril 1950 au Théâtre des Noctambules, dans une mise en scène d'André Reybaz<sup>37</sup>. Mais, sans grande surprise, Boris Vian se fait « écharper par la critique<sup>38</sup> ». Cette pièce étant particulièrement courte, l'affiche du Théâtre des Noctambules devait être complétée par une autre pièce de Boris Vian : *Le Dernier des métiers*, « une farce anticléricale féroce<sup>39</sup> ». Cette fois-ci, l'auteur s'en prend à la religion en mettant en scène un révérend père et des scouts. La pièce, trop provocante, est refusée et remplacée. Elle ne sera jouée qu'après la mort de Vian, au Café-théâtre de la Grande-Séverine, en 1964. Il entame ensuite, en 1951, l'écriture d'une nouvelle pièce : *Le Goûter des Généraux*, « une autre farce au vitriol sur les militaires<sup>40</sup> » qui ne sera publiée qu'en 1962 et jouée qu'en 1964. L'année suivante, il écrivit des sketches sur le cinéma avec d'autres auteurs. Cette collaboration eut du succès puisque le Cabaret La Rose Rouge les représenta près de

---

<sup>35</sup> Archives de la Fondation Boris Vian.

<sup>36</sup> LATOUR Geneviève, « Boris Vian ou un coup de trompinette », *La Mémoire du Théâtre*, [En ligne], d <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/vian/boris-vian-4.html> (Page consultée le 9 novembre 2015).

<sup>37</sup> André Reybaz (1922-1989) est un comédien et un metteur en scène français, qui a notamment joué dans un film de Jean Genet. Cette information, ainsi que toutes celles qui suivent au sujet des participants à l'aventure du Chevalier de Neige à Caen et à Nancy sont tirées de la préface écrite par Noël Arnaud « Boris Vian et l'opéra » (dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed.), de Wikipédia ou du site <http://data.bnf.fr/>.

<sup>38</sup> BOGGIO Philippe, 1993, *Boris Vian*, Paris, Flammarion, p. 279.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 280.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 312.

quatre cents fois. Il mena, dans ces années-là, de nombreux autres projets d'écriture dramatique qui n'aboutiront pas (*Saturnien libéré*, *En avant Mars*) ou qui ne connaîtront aucun succès (*Paris varie*, *Ça, c'est un monde*, *Dernière Heure*). L'œuvre théâtrale suivante fut *Le Chevalier de Neige* pour le Festival dramatique de Caen, en 1953. Suite à cela, il écrivit encore *Le Chasseur Français* (1955) et *Les Bâisseurs d'Empire ou le Schmürtz* (1957), qui ne furent représentés qu'après sa mort.

Le lecteur comprend dès lors que *Le Chevalier de Neige* est le seul succès littéraire qu'a connu Boris Vian de son vivant, signé de son vrai nom. Ses romans et ses autres pièces ne firent jamais l'unanimité, soit à cause de leur écriture trop novatrice, soit à cause de leur thème virulent.

## 2.2 Le Festival dramatique de Caen (1953)

*Le Chevalier de Neige* est d'abord une pièce de théâtre, née de la rencontre entre Jo Tréhard<sup>41</sup>, organisateur du Festival dramatique de Caen, et Boris Vian, en septembre 1952, au Théâtre de Babylone à Paris, par l'intermédiaire de son directeur, Jean-Marie Serreau<sup>42</sup>. Jo Tréhard propose alors à Vian d'être l'auteur d'un grand spectacle, pour la troisième édition du festival. En 1950, pour la première fois, a été montée à Coutances *La Geste de Geoffroy de Montbray* de Paul Blanchart<sup>43</sup>; en 1951, ce fut une autre œuvre de Blanchart, *Guillaume de*

---

<sup>41</sup> Jo Tréhard (1922-1972) est un comédien et metteur en scène français, qui dirigea le Centre régional d'art dramatique de Caen, le Festival dramatique de Normandie, le Théâtre-Maison de la Culture de Caen, puis la Comédie de Caen (devenue le Centre dramatique national).

<sup>42</sup> Jean-Marie Serreau (1915-1973) est un comédien et metteur en scène français. Il dirigea le Théâtre de Babylone à Paris, avant de fonder le Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie de Vincennes en 1970.

<sup>43</sup> Paul Blanchart (1897-1965) est un dramaturge, critique et metteur en scène français.

*Normandie*, qui fut représentée cette fois à Caen, capitale et ville-symbole de Guillaume le Conquérant avant 1066 et sa conquête de l'Angleterre.

Pour l'édition de 1953, après une année de relâche, le maire de Caen, Yves Guillou<sup>44</sup>, souhaite sortir du folklore local et propose le thème des Chevaliers de la Table Ronde. On fait appel à Boris Vian, qui donne immédiatement son accord, ainsi qu'au talentueux Georges Delerue<sup>45</sup>, qui n'est pas encore le grand compositeur de musiques de films de la Nouvelle Vague que nous connaissons aujourd'hui. À côté du *Chevalier de Neige*, une autre pièce – jusque-là radiophonique – sera représentée. Il s'agit de la pièce de Thierry Maulnier<sup>46</sup>, *La Ville au fond de la mer*, portant sur la ville d'Ys engloutie, inspirée d'une légende bretonne populaire. Suite à cette première rencontre, Jo Tréhard, rentré en Normandie, envoie à Boris Vian les Romans de la Table Ronde. Voici ce qu'en dit Noël Arnaud, dans sa préface au *Chevalier de Neige* : « Comme on connaît Boris, on se doute qu'il ne se contentera pas du paquet de Tréhard. Les jours qui suivent, il se procure tous les ouvrages alors disponibles sur ce vaste et grouillant sujet<sup>47</sup> ».

En mai 1953, Boris Vian se déplace à Caen et y rencontre le maire, Yves Guillou. Un mois plus tard, le 15 juin 1953, Jo Tréhard, Boris Vian et la troupe se retrouvent au Théâtre de Babylone pour la lecture du *Chevalier de Neige*. La distribution est importante : trente-cinq

---

<sup>44</sup> Yves Guillou (1880-1963) a été maire de Caen après la Seconde Guerre mondiale, de 1945 à 1959. Ingénieur de formation, c'est lui qui a pris en main la reconstruction de la ville, détruite pendant la bataille de Normandie.

<sup>45</sup> Georges Delerue (1925-1992) est un musicien et compositeur français. Élève de Darius Milhaud (1892-1974), il est notamment connu pour avoir composé des musiques de films.

<sup>46</sup> Thierry Maulnier (1909-1988) est un journaliste, écrivain, dramaturge et critique littéraire français, membre de l'Académie Française à partir de 1964.

<sup>47</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 16.

rôles, cent cinquante figurants. Georges Delerue, de son côté, a composé une musique d'environ une heure trente, et Boris Vian « dix chansons d'inspiration populaire<sup>48</sup> », comme il l'a lui-même dit dans un entretien accordé à Maurice Ciantar, journaliste à *Combat*.

Pour l'équipe technique et l'entourage immédiat des créateurs, on fait appel à François Ganeau<sup>49</sup> pour les décors et les costumes (cent quarante !), à Wilfrid Garrett pour la sonorisation, et c'est Gordon Hamilton<sup>50</sup> – le chef des baladins – qui règle les danses et les pantomimes. Bref, « l'entreprise est gigantesque<sup>51</sup> ». Boris Vian dispose d'un vaste plateau de 1800m<sup>2</sup>, dans l'enceinte du château médiéval de Caen, face auquel sont installés dix mille fauteuils<sup>52</sup>. Le plateau est divisé en trois : à droite, le palais d'Artus avec, au plan supérieur, la chambre de la reine; à gauche, la forêt, le logis d'Escalot et, en haut, la chambre de la fée Morgane; au centre, un espace libre, nu, transformé tantôt en jardin, tantôt en salle des Chevaliers, tantôt en grève, etc. Enfin, la distribution est composée de célèbres comédiens et comédiennes : Jean Servais<sup>53</sup> dans le rôle d'Artus, Silvia Monfort<sup>54</sup> dans celui de Guenièvre,

---

<sup>48</sup> Propos de Boris Vian, cité par ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 18.

<sup>49</sup> François Ganeau (1912-1983) est un artiste décorateur français, qui consacra la majeure partie de son travail au théâtre et à l'opéra et fut, entre autres choses, conseiller artistique à la Comédie-Française.

<sup>50</sup> Gordon Hamilton (1918-1959) est un danseur de ballet australien, qui fit carrière en Europe. Il devint, en 1954, maître de ballet pour l'Opéra d'État de Vienne (« Wiener Staatsoper » en allemand).

<sup>51</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 19.

<sup>52</sup> La pièce de Maulnier a, quant à elle, lieu dans l'église romane Saint-Nicolas, jusque-là désaffectée.

<sup>53</sup> Jean Servais (1910-1916) est un acteur belge, qui débuta au Théâtre du Marais à Paris. Il partagea sa carrière entre cinéma (*La Chanson de l'adieu* (1934), *Du Rififi chez les hommes* (1955), *La Fièvre monte à El Pao* (1958) et théâtre.

<sup>54</sup> Silvia Monfort (1923-1991) est une comédienne française et directrice du théâtre Carré Thorigny à Paris. Grande figure du théâtre français, elle est faite chevalier de la Légion d'honneur en 1973, officier des Arts et Lettres en 1979, et commandeur des Arts et Lettres en 1983.

Jacques Dacqmine<sup>55</sup> dans celui de Lancelot, Jean Martinelli<sup>56</sup> pour Gauvain, Monique Mélinand<sup>57</sup> pour la fée Morgane, etc.

Il faut savoir que les organisateurs du Festival ont laissé beaucoup de liberté à Boris Vian pour monter ce spectacle. Il le dit lui-même, dans son texte « Hommes 40, chevaux des tas » : « C'est une expérience assez surprenante que de se voir passer commande d'un texte dramatique destiné à une troupe de plusieurs dizaines de comédiens et à un plateau de quelque 1800 mètres carrés, sans qu'il vous soit imposé au départ la moindre restriction supplémentaire<sup>58</sup> ». Ainsi, une fois le thème donné – celui des chevaliers de la Table Ronde – Boris Vian choisit, dans toute la légende du Graal, les amours adultères de Lancelot et de Guenièvre : « un thème où se mêlent loyauté et magie, courtoisie et félonie, cris de guerre et tendres aveux, les attraites de la chair et l'appel de Dieu, [...] le sexe et le sang, le Ciel et l'Enfer<sup>59</sup> ». Avec le Festival dramatique de Caen, c'est une seconde carrière qui débute pour Vian, « qu'il inaugure avec brio<sup>60</sup> », selon les dires de Marc Lapprand. Le public et les critiques saluent tous ce premier pas de Vian dans le monde du spectacle populaire, tout autant

---

<sup>55</sup> Jacques Dacqmine (1923-2010) est un acteur français, ayant touché au théâtre, au cinéma et à la télévision. D'abord pensionnaire de la Comédie-Française, il la quitte pour rejoindre la troupe Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. Il fut aussi le Président du Syndicat national libre des acteurs et de la Fédération syndicaliste des spectacles Force-Ouvrière.

<sup>56</sup> Jean Martinelli (1909-1983) est un acteur français. D'abord pensionnaire puis sociétaire de la Comédie-Française, c'est au théâtre que débute sa carrière. Il est aussi connu pour ses doublages d'acteurs américains, tels que John Wayne, Gary Cooper, Burt Lancaster.

<sup>57</sup> Monique Mélinand (1916-2012) est une actrice française. Élève de Louis Jouvet, elle est restée dans les esprits en tant que femme de théâtre (elle a joué dans des pièces de Molière, Shakespeare, Anouilh, Giraudoux...), bien qu'elle ait aussi fait du cinéma.

<sup>58</sup> VIAN Boris, 1953a, « Hommes 40, chevaux des tas », *Arts*, n° du 30 juillet au 6 août 1953, p. 16.

<sup>59</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 20.

<sup>60</sup> LAPPRAND Marc (avant-propos), 2001, « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 18.

que Marc Toutain, journaliste chez *Liberté de Normandie*, qui parle d'une « réussite artistique<sup>61</sup> ».

### 2.3 Le Grand-Théâtre de Nancy (1957)

Selon toute vraisemblance, le succès de ces premiers spectacles mène Boris Vian à adapter *Le Chevalier de Neige* en opéra, malgré ses réticences envers le genre lyrique. Il écrit lui-même, dès septembre 1953, « Eh bien ma foi... nous voilà bien près d'aboutir à l'opéra... au vrai, si l'on se donnait la peine d'écrire pour lui, ou plutôt s'il se donnait la peine de nous le demander, ce serait une bien bonne chose... Mais à moins d'avoir entre cent cinquante ans et trois cents ans, on n'inspire guère confiance à l'opéra...<sup>62</sup> » Cette année 1957, l'opéra veut bien de lui, et Boris accepte de se prêter à l'exercice. L'adaptation du *Chevalier de Neige* fut permise par Marcel Lamy<sup>63</sup>, alors directeur du Grand-Théâtre de Nancy et metteur en scène. Il entend parler du *Chevalier de Neige* par Gérard Etienne<sup>64</sup>, un pensionnaire du Grand-Théâtre, qui avait assisté aux représentations de Caen et « en était revenu enchanté<sup>65</sup> ». Marcel Lamy se laisse convaincre et contacte Georges Delerue, puis Boris Vian. Cela se passe en 1955. Vian écrit alors le livret en trois semaines, tandis que Delerue commence la partition. Transformer la pièce en opéra n'est pas une mince affaire : il faut diminuer le nombre de protagonistes,

---

<sup>61</sup> TOUTAIN Marc, « *Le Chevalier de Neige* recrée le climat merveilleux de la légende », *Liberté de Normandie*, 4 août 1953, p. 2.

<sup>62</sup> VIAN Boris, 1953b, « Les Festivals de France pour ceux qui les ont faits », *Paris-Théâtre*, n° 76, p. 46.

<sup>63</sup> Marcel Lamy (1903-1970) est un acteur et metteur en scène français, qui a dirigé le Grand-Théâtre de Nancy, l'Opéra Comique à Paris ainsi que le Théâtre du Châtelet.

<sup>64</sup> Gérard Étienne est un chanteur lyrique (baryton) français, pensionnaire du Grand-Théâtre de Nancy.

<sup>65</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 23.

resserrer l'action, modifier l'ambiance d'un spectacle qui était à l'origine en plein air. « Bref, comme l'a écrit Boris Vian en 1957, il y avait tout à refaire<sup>66</sup> ». Les deux hommes se rendent en février 1956 à l'Opéra de Paris pour présenter au comité de lecture le livret et trois scènes composées. Celui-ci décide des œuvres méritant d'être subventionnées par la Réunion des théâtres lyriques de province. Le comité se prononce pour, et *Le Chevalier de Neige* est inscrit au programme de la saison 1956-1957 de Nancy.

En neuf mois, *Le Chevalier de Neige* devient ainsi un opéra, ou plutôt une « fresque lyrique » comme préfère l'appeler Georges Delerue, de quatre heures, trois actes et vingt-quatre tableaux. Marcel Lamy s'occupe de la mise en scène, Dirk Sanders<sup>67</sup> de la chorégraphie, Yves Bonnat<sup>68</sup> des décors et des costumes (au nombre de deux cents, dont huit cottes de maille). Il est important de citer un autre participant à cette aventure : Jésus Etcheverry<sup>69</sup>, le chef d'orchestre. Les technologies les plus novatrices sont mises à l'honneur pour le spectacle : enregistrements en *playback*, ondes Martenot, haut-parleurs, stéréophonie, etc., tout cela d'après les recommandations de Georges Delerue. *Le Chevalier de Neige* promet d'être un spectacle à la pointe de la technologie de l'époque. Quant à la distribution, elle est, d'après Noël Arnaud, « exceptionnelle par ses qualités vocales, et par sa jeunesse et son agréable

---

<sup>66</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 23.

<sup>67</sup> Dirk Sanders (1933-2002) est un danseur, acteur, chorégraphe et réalisateur d'origine néerlandaise, qui s'installa à Paris en 1952. Il travailla avec les Ballets de l'Étoile, les Ballets de la Tour Eiffel, la Compagnie de Janine Charrat et la Compagnie de Jean Babilée, qu'il quitta pour rejoindre l'équipe du *Chevalier de Neige* en 1957.

<sup>68</sup> Yves Bonnat (1912-1992) est un peintre et scénographe de théâtre et d'opéra français. Il travailla aussi en tant que consultant au Ministère de la culture pour l'aménagement des théâtres de la décentralisation.

<sup>69</sup> Jésus Etcheverry (1911-1988) est un musicien et chef d'orchestre français. En 1947, il devint directeur artistique de l'Opéra de Nancy (appelé aussi le Grand-Théâtre de Nancy), en 1952, premier chef de l'Opéra Comique, et à partir de 1966, il dirigea aussi au Palais Garnier. En 1972, il devint directeur musical de l'Opéra de Nantes puis du Théâtre de Nancy en 1979.

prestance<sup>70</sup> » : Xavier Depraz<sup>71</sup> dans le rôle du roi Artus, Jacques Luccioni<sup>72</sup> en Lancelot, Jane Rhodes<sup>73</sup> en la fée Morgane, Andrée Esposito<sup>74</sup> en la reine Guenièvre, Monique de Pondeau<sup>75</sup> en Passerose, Jean-Pierre Laffage<sup>76</sup> en Gauvain, Jean-Christophe Benoît<sup>77</sup> en Mordret, et Jacques Loreau<sup>78</sup> dans le rôle du chef des baladins. Le spectacle est encore une fois un succès

---

<sup>70</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 26.

<sup>71</sup> Xavier Depraz (1926-1994) est un chanteur lyrique et comédien français. Basse à l'opéra de Paris jusqu'en 1971, il participe à des créations dans les opéras de Mulhouse et de Nancy. En 1971, il débute une carrière d'acteur au cinéma et à la télévision, tout en étant, à partir de 1973, professeur d'art lyrique au Conservatoire de Paris.

<sup>72</sup> Jacques Luccioni (né en 1930) est un chanteur lyrique français. Il débute en tant que ténor en 1956 à l'Opéra Comique puis se tourna vers le répertoire de baryton au début des années 1960. Il fut aussi metteur en scène et directeur de troupe, pour le Centre lyrique populaire de France.

<sup>73</sup> Jane Rhodes (1927-2011) est une cantatrice française. Elle étudia la musique au Conservatoire ainsi que le théâtre avec le comédien Pierre Renoir. Elle débute sa carrière de soliste en 1953 au Grand-Théâtre de Nancy (avec le rôle de Marguerite dans *La Damnation de Faust* de Berlioz). Elle travailla ensuite pour l'Opéra de Paris. Elle enregistra aussi des disques et joua dans des films.

<sup>74</sup> Andrée Esposito (1934) est une chanteuse lyrique (soprano) française. Elle étudia au Conservatoire de Paris; sa carrière débuta à l'Opéra de Paris en 1959 et elle chanta aussi à l'Opéra Comique. Elle participa à la création de plusieurs ouvrages contemporains, notamment des compositeurs Delerue, Daniel-Lesur, Penderecki.

<sup>75</sup> Monique de Pondeau est une chanteuse (soprano) française, interprète d'opérettes. Elle fut aussi professeur de chant au Conservatoire de Bordeaux.

<sup>76</sup> Jean-Pierre Laffage (1927-2012) est un chanteur lyrique (baryton) français. Il débute en 1957 à l'Opéra de Paris, où il interpréta de grands rôles du répertoire de grands compositeurs (Verdi, Puccini, Strauss, Massenet...). Il se produisit par la suite en Europe, avant de devenir enseignant.

<sup>77</sup> Jean-Christophe Benoît (1925) est un chanteur lyrique (baryton) français. Il débute à l'Opéra de Paris en 1959 dans *Carmen*, dans le rôle du Dancaïre. Il enseigna pendant 20 ans au Conservatoire de Paris.

<sup>78</sup> Jacques Loreau (1920-2010) est un chanteur lyrique (ténor) français. Il reçut le premier prix d'Opéra Comique au Conservatoire National de Paris en 1949 et le premier prix d'Opérette en 1950. Il se produisit pendant près de 30 ans à l'Opéra et à l'Opéra Comique de Paris, à la Monnaie de Bruxelles, à l'Opéra de Rome, au San Carlo de Lisbonne, à l'Opéra de Genève, etc.



pour Boris Vian et ses collaborateurs : la salle du Grand-Théâtre de Nancy est comble, et les critiques se montrent enthousiastes.

## 2.4 Les projets ultérieurs

Suite à cette seconde réussite, de nouveaux projets se dessinent pour *Le Chevalier de Neige*, mais aucun ne verra jamais le jour. Peu de temps après la première du spectacle à Nancy, un article du *Spectateur lyonnais* annonce sa création à la fin du mois à Lyon, bien que cela ne se concrétise jamais. La création du *Chevalier de Neige* à l'Opéra Comique de Paris est ensuite annoncée, et cette fois-ci, elle est bien près de se faire. En effet, *Le Chevalier de Neige* est la dernière œuvre présentée par Marcel Lamy en 1957 à Nancy. Avec elle, il clôt sa dernière saison au Grand-Théâtre, puis part travailler à l'étranger. Au début de l'année 1959, il est toutefois rappelé en France par André Malraux, alors ministre de la Culture, et obtient la direction de l'Opéra Comique de Paris. Marcel Lamy cherchera dès lors à remettre l'œuvre de Boris Vian et Georges Delerue à l'affiche. Les deux collaborateurs se remettent ainsi au travail afin d'écourter l'œuvre : resserrer, alléger, condenser, et créer de nouveaux airs. Mais le 23 juin 1959, en pleine période de réfection du livret, Boris Vian meurt. Suite à cela, Georges Delerue, aidé par sa femme pour le livret, termine le travail et présente une nouvelle version du *Chevalier de Neige* à Marcel Lamy. Ce dernier est parvenu à rassembler en grande partie les interprètes du Grand-Théâtre de Nancy; Edmée Sabran<sup>79</sup> remplace Jane Rhodes pour le rôle de la fée Morgane, et Michel Roux<sup>80</sup> prend la place de Gérard Etienne dans le rôle de

<sup>79</sup> Edmée Sabran est une chanteuse lyrique (mezzo-soprano) française.

<sup>80</sup> Michel Roux (1924-1998) est un chanteur lyrique (baryton-basse) français. Il chanta, entre autres, sur les scènes de l'Opéra de Paris et de l'Opéra Comique. Il enseigna également le chant à l'École normale de musique de Paris.

Galehaut. Puis les choses s'accélérent : le spectacle est inscrit au programme, et les répétitions commencent. Georges Delerue aura dirigé cinq répétitions d'orchestre avant que *Le Chevalier de Neige* ne soit retiré de l'affiche, faute de budget, et que Marcel Lamy reparte à l'étranger. Selon les propos de Jacques Loreau, rapportés par Michel Fauré, « une tournée était prévue mais les crédits ont été coupés à cause de la guerre d'Algérie<sup>81</sup> ». *Le Chevalier de Neige* ne sera monté ni à Paris ni en province et sera bien vite précipité dans l'oubli.

Le point étant ainsi fait sur ce qu'a été l'entreprise du *Chevalier de Neige*, de la naissance du projet à son interruption précoce, il importe maintenant de se pencher sur ce qui a été écrit sur les deux œuvres, pour mieux saisir leur intérêt et leur portée au moment de leur création.

### **3. Autour du *Chevalier de Neige* : autocritique, critique et réception**

Les textes parus autour du *Chevalier de Neige* sont divers : sont à citer les articles de Boris Vian, parus à différentes dates et apportant quelques éclaircissements sur la réalisation de l'œuvre, les articles de journaux parus après les représentations de la pièce et de l'opéra, ainsi que les analyses et opinions émises *a posteriori* par les chercheurs. Cette littérature fournie est la plus adéquate pour qui veut se pencher sur la réception de l'œuvre et sa considération, ce à quoi nous souhaitons désormais nous intéresser.

#### **3.1 Les trois articles de Boris Vian**

---

<sup>81</sup> Propos de Jacques Loreau, cité par FAURE Michel, 1975, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, p. 255.

Les trois articles écrits par Boris Vian au sujet des deux *Chevalier de Neige* permettent au lecteur d'avoir un avis à la fois subjectif et autocritique du travail fourni par leur auteur. Il s'agit donc ici plutôt de textes réflexifs, sur les motivations de Boris Vian, que de textes critiques.

Le premier, « Hommes 40, chevaux des tas », paraît dans le numéro du 31 juillet au 6 août 1953 de la revue *Arts*, c'est-à-dire lors des premières représentations du *Chevalier de Neige* à Caen, et fut d'ailleurs vraisemblablement écrit avant. Dans ce court texte, Boris Vian présente le Festival, la ville de Caen, la programmation, et son propre spectacle : la distribution, les musiques, les costumes. Il finit en remerciant ainsi Jo Tréhard : « Je lui suis extrêmement reconnaissant de cette occasion rarement offerte de tâter du théâtre de masse, dans des conditions de conte de fées<sup>82</sup> ». Quant à l'accueil du public, il espère qu'il sera positif : « Ce qui importe en fin de compte c'est l'opinion du public : j'ai tenté de jouer le jeu, de réaliser sans tricher ce que l'on me demandait; faire du théâtre, c'est poser au spectateur un problème et le résoudre avec lui; si la solution est élégante, le spectateur suivra; si elle est par trop laborieuse, eh! bien...<sup>83</sup> ». Étant écrit avant les premières représentations, cet article ne nous livre aucune indication sur la réception ou la critique du *Chevalier de Neige* mais permet de cerner l'état d'esprit dans lequel se trouvait l'auteur à ce moment-là. À la fois reconnaissant envers les organisateurs et excité à l'idée de monter un tel spectacle, Boris Vian cache mal son enthousiasme.

Le second texte, « Les Festivals de France par ceux qui les ont faits », est publié dans le numéro 76 de la revue *Paris-Théâtre*, en septembre 1953. Dans cet article, paru juste après les représentations du *Chevalier de Neige* à Caen, Boris Vian s'attarde plus longuement sur le

---

<sup>82</sup> VIAN Boris, 1953a, « Hommes 40, chevaux des tas », *Arts*, n° du 30 juillet au 6 août 1953, p. 17.

<sup>83</sup> *Ibid.*

Festival, qui est selon lui original comparé aux autres manifestations du même genre, en ce qu'il met en avant des auteurs actuels et laisse de grandes possibilités en termes de création. Il évoque également les grandes, voire trop grandes, libertés qui lui ont été laissées lors de l'élaboration de son spectacle, notamment sur le thème lui-même, extrêmement vaste : « Je me rends compte maintenant que j'aime d'être plus tenu<sup>84</sup> »; « [c]ette foule de possibles m'a un peu étouffé<sup>85</sup> ». Puis, il fait la liste des enseignements qu'il a tirés de cette expérience, qu'il convient de recenser ici rapidement : l'inutilité du décor, la nécessité, à cette échelle, d'une sonorité parfaite et d'une bonne musique de scène, la forte impression causée par les costumes et leur utilité, et surtout, l'importance de la lumière. Ce texte se clôt sur l'évocation de l'adaptation en opéra de la pièce de théâtre, qui se profile déjà. Il s'agit donc d'un premier bilan, à mi-chemin entre la pièce et l'opéra. Boris Vian tire les leçons de cette entreprise et se prépare pour la seconde étape : le Grand-Théâtre de Nancy. Ce texte permet à l'auteur de faire la liste des aspects positifs et négatifs des premiers spectacles et permet à nous, lecteurs, de suivre l'évolution de l'œuvre.

Le dernier texte, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », initialement publié dans le numéro 45 de *Nancy-Opéra* en janvier 1957, est le plus intéressant des trois. C'est encore un texte réflexif, dans lequel Boris Vian évoque la création des deux *Chevalier de Neige*, d'un point de vue interne. L'auteur y revient sur la fabrication de l'œuvre : sa rencontre avec Georges Delerue et Jo Tréhard, les choix faits, les moyens mis en œuvre, etc. Il y retrace toutes les étapes qui l'ont mené au Grand-Théâtre de Nancy. Vian y aborde aussi les opérations d'adaptation de la pièce en œuvre lyrique. Il s'agit donc d'une véritable mine d'informations pour qui s'intéresse de près à ces spectacles. Pourtant, l'auteur ne traite jamais dans ce texte de

---

<sup>84</sup> VIAN Boris, 1953b, « Les Festivals de France par ceux qui les ont faits », *Paris-Théâtre*, n° 76, p. 47.

<sup>85</sup> *Ibid.*

la question de la réception de l'œuvre, ce qui est bien dommage. Il lui sert plutôt de mise au point sur ses dernières années de travail consacrées au *Chevalier de Neige*. Il nous servira donc plus loin dans notre étude, lorsque nous aborderons les processus d'adaptation entre la scène dramatique et la scène lyrique.

Ces articles autocritiques permettent d'apprendre beaucoup de choses sur la réalisation du *Chevalier de Neige* mais aussi sur l'état d'esprit de son auteur : ses doutes, ses satisfactions, ses regrets, à différents moments de son travail. Cependant, Boris Vian ne se prononce jamais sur l'accueil qui a été réservé à ces deux spectacles. Pour en savoir plus, il faudra se tourner vers deux autres types de sources.

### 3.2 L'avis des proches

Grâce au travail d'archive fourni par Michel Fauré en 1975, dans son ouvrage *Les Vies posthumes de Boris Vian*, nous avons pu connaître les témoignages de deux personnes proches de Boris Vian, mais surtout proches de la création de l'opéra *Le Chevalier de Neige*. Toutes deux – Madame Lamy, épouse du directeur et metteur en scène Marcel Lamy, et Jacques Loreau, baryton jouant le rôle de Merlin en 1957 – évoquent l'accueil reçu par l'opéra à Nancy. La première confie que « *Le Chevalier de Neige* a obtenu un très gros succès à Nancy, la salle du Grand-Théâtre était archicomble. Le public était follement enthousiaste. Cela changeait de l'opérette comique...<sup>86</sup> » Le second, lui, affirme que « *Le Chevalier de Neige* a eu un grand succès public<sup>87</sup> ». Ils sont donc unanimes sur la réception de l'œuvre à Nancy et il semble difficile de mettre en doute l'avis de deux personnes qui ont fait partie de l'aventure.

---

<sup>86</sup> FAURE Michel, 1975, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, p. 255.

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 256.

### 3.3 Les articles de journaux de l'époque

Un second type de source est central pour notre étude. Il s'agit des articles de presse parus en 1953 ainsi qu'en 1957, à propos des deux versions du *Chevalier de Neige*, que nous avons pu, en grande majorité, analyser. Ceux-ci permettront de cerner l'accueil qui été fait aux deux spectacles, mais aussi de se faire une représentation de ce que furent ces spectacles. En effet, ne possédant aucun enregistrement audiovisuel, nous devons nous contenter de ces témoignages pour nous faire une idée du travail réalisé par Boris Vian et ses collaborateurs.

Les journalistes et critiques ayant assisté aux représentations du *Chevalier de Neige* à Caen, en août 1953, se sont montrés unanimes sur plusieurs points. Premièrement, tous soulignent la qualité de la langue, qu'Yves Gibeau, dans un article pour *Arts Littérature*, qualifie de « magistrale<sup>88</sup> ». Marc Toutain, pour *Liberté de Normandie*, écrit quant à lui : « Dans un style simple et direct au dialogue alerte et percutant, sans emphase aucune, Boris Vian s'est contenté de raconter une histoire, une belle histoire d'amour<sup>89</sup> ». Et Jacques Lemarchand écrit pour *Le Figaro littéraire* : « Le texte est simple et beau comme celui d'une vieille chronique<sup>90</sup> ». Le raffinement de l'expression semble donc mettre tout le monde d'accord.

Ensuite, c'est la musique de Georges Delerue qui est vivement complimentée : selon Marc Toutain, elle est « tour à tour martiale, vibrante de l'éclatante sonorité des cuivres, tendre, mélancolique ou tumultueuse, elle enrobe l'œuvre dans une ambiance subtile où les

<sup>88</sup> GIBEAU Yves, *Arts Littérature*, semaine du 14 au 20 août 1953, p. 3.

<sup>89</sup> TOUTAIN Marc, « *Le Chevalier de Neige* recrée le climat merveilleux de la légende », *Liberté de Normandie*, 4 août 1953, p. 2.

<sup>90</sup> LEMARCHAND Jacques, *Le Figaro littéraire*, 22 août 1953, p. 5.

tonalités mineures archaïques se marient à un modernisme discret<sup>91</sup> ». Et Jacques Lemarchand ajoute : « Georges Delerue a écrit pour *Le Chevalier de Neige* une musique de scène qui ressemble plus à une "suite pour orchestre" qu'à l'habituel accompagnement musical d'un drame<sup>92</sup> ». Ainsi, le travail du compositeur fait lui aussi l'objet d'éloges.

Enfin, les trois journalistes louent la mise en scène et l'interprétation, ainsi que la simplicité du décor, comme en témoignent ces propos de Lemarchand : « Une fois de plus c'est la démonstration que la lumière et la nuit, et leur heureux combat, sont les décors nécessaires et suffisants pour les plus hautes scènes d'une œuvre dramatique de qualité<sup>93</sup> ». Yves Gibeau rajoute que le Festival de Caen est l'« un des plus grandioses festivals qu'il soit donné de voir tant par les crédits engagés que par le décor où il se situe et son organisation hors pair », et qu'« aucun autre festival, à [sa] connaissance, n'a présenté plus belle scène, si majestueuse dans sa simplicité<sup>94</sup> ». Cependant, le seul reproche que fait ce dernier à Boris Vian est d'avoir « péché par excès<sup>95</sup> » : selon lui, la fin aurait été meilleure si elle avait suivi la mort de Guenièvre. Mais il termine en s'adressant ainsi à l'auteur : « On se souviendra longtemps de votre *Chevalier de Neige*...<sup>96</sup> ».

Au vu des témoignages recueillis après le spectacle de Caen, nous sommes en mesure de dire que *Le Chevalier de Neige* fut à la hauteur des attentes des organisateurs du Festival, mais aussi du public. Par la qualité du texte, de la musique, des décors, des costumes, et par la justesse de la représentation, ce spectacle en plein air fut un succès salué par la critique.

---

<sup>91</sup> TOUTAIN Marc, « *Le Chevalier de Neige* recrée le climat merveilleux de la légende », *Liberté de Normandie*, 4 août 1953, p. 2.

<sup>92</sup> LEMARCHAND Jacques, *Le Figaro littéraire*, 22 août 1953, p. 5.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> GIBEAU Yves, *Arts Littérature*, semaine du 14 au 20 août 1953, p. 3.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

Quant aux représentations du *Chevalier de Neige* à Nancy, en 1957, les articles à leur sujet sont bien plus nombreux et détaillés. Il nous semble dès lors adéquat de nous pencher plus avant sur chacun d'eux, afin d'en saisir tout l'intérêt et de pouvoir ainsi en faire une analyse comparée.

Yves Thiriet écrit tout d'abord pour *L'Est Républicain* du 1<sup>er</sup> février 1957 un article intitulé : « La première du *Chevalier de Neige* a été aussi une soirée mondaine », dans lequel il évoque une salle comble où le tout Nancy était présent : MM. Jaujard, directeur des Arts et des Lettres, Dupuch, préfet de Meurthe-et-Moselle, Pinchard, sénateur-maire, Mme Dautremet, directrice du Conservatoire... Selon l'auteur, « *Le Chevalier de Neige* a tenu toutes les promesses annoncées, soutenant un quart d'heure durant les applaudissements qui saluèrent la fin du spectacle et la venue sur scène de ses principaux artisans<sup>97</sup> ». Il note aussi la présence de la critique parisienne : une quinzaine de journalistes enthousiastes. L'article est accompagné d'une photographie sur laquelle on reconnaît une tour médiévale et des remparts; sont sur scène des guetteurs, le roi Artus (joué par Xavier Depraz) et Lancelot (Jean-Pierre Laffage). S'il ne délivre que peu d'informations sur les qualités de l'opéra, cet article a au moins le mérite de situer l'ambiance du spectacle : la haute société de Nancy s'y trouvait et le public semblait enthousiaste.

Le 2 février paraît un numéro de *France-Soir* dans lequel sont consacrées quelques lignes à la création du *Chevalier de Neige* à Nancy. Nicole Hirsch, l'auteur, écrit : « Le Théâtre de Nancy possède le secret des grands spectacles. Il l'a démontré, une fois de plus, hier soir, en présentant *Le Chevalier de Neige*, fresque lyrique – pour ne pas dire opéra – de Boris Vian,

---

<sup>97</sup> THIRIET Yves, « La première du *Chevalier de Neige* a été aussi une soirée mondaine », *Est Républicain*, 1<sup>er</sup> février 1957, p. 2.



sur une musique de Georges Delerue<sup>98</sup> ». La journaliste évoque les décors et les costumes « magnifiques ». Elle reproche cependant aux interprètes de n'être « pas constamment à la hauteur d'une représentation de premier ordre ». Là encore, aucune indication sur la musique ou sur le texte, mais sur le visuel (réussi) et la distribution (imparfaite).

Dans le numéro de *Paris-Journal* paru le lundi 4 février 1957, Léon Algrazi se montre moins enthousiaste que ses collègues. Il écrit : « Les amours coupables de Lancelot du Lac et de Guenièvre, épouse du roi Artus, y sont contés avec un romantisme sympathique, mais aussi avec une flagrante inexpérience. Le texte de Vian a certes de la fraîcheur et comporte de jolis détails. Pourquoi faut-il qu'il s'étire et piétine? Pourquoi surtout l'avoir découpé en vingt-trois séquences cinématographiques qui rendent l'action confuse, voire indifférente?<sup>99</sup> ». De ce découpage pâtit la musique, selon Algrazi, puisqu'elle est coupée à chaque baisser de rideau. Il conclut en disant que « Boris Vian et Georges Delerue, dont ce coup d'essai n'est pas un coup de maître, feront sans doute mieux la prochaine fois ». Dans cet article, le journaliste pointe les défauts (évoqués par d'autres) du spectacle. L'action est trop longue et, surtout, son découpage n'est pas judicieux.

Dans un article de *Libération* paru le mardi 5 février 1957 intitulé « Boris Vian adaptateur d'un roman de chevalerie !<sup>100</sup> », Gui Dornand parle d'abord du *Chevalier de Neige* comme étant la dernière œuvre présentée par Marcel Lamy en tant que directeur. Le Grand-Théâtre de Nancy est en effet menacé d'une baisse de dotation budgétaire de la part du Ministère de la Culture. C'est la raison pour laquelle Marcel Lamy a choisi d'en quitter la direction. Mais comme Léon Algrazi, l'auteur reproche à l'opéra d'être trop long, et trop

---

<sup>98</sup> HIRSCH Nicole, *France-Soir*, 2 février 1957, p. 6.

<sup>99</sup> ALGRAZI Léon, *Paris-Journal*, 4 février 1957, p. 4.

<sup>100</sup> DORNAND Gui, « Boris Vian adaptateur d'un roman de chevalerie ! », *Libération*, 5 février 1957, p. 7.

chargé : des coupures lui auraient ainsi été bénéfiques. À l'inverse, il souligne « la finesse de l'écriture (verbale ou musicale) », « le faste de la mise en scène des plus ingénieuses », « la réussite complète des décors et des costumes », « l'exécution nuancée, très au point, de la partition par l'orchestre » ainsi que la qualité de l'interprétation des chanteurs. Cet article est particulièrement intéressant, en ce qu'il contextualise le spectacle vis-à-vis de l'histoire du théâtre et de son directeur. Par ailleurs, Gui Dornand a su faire le point sur les aspects positifs et négatifs de la représentation et de l'œuvre en général.

Jacques Bourgeois, dans le numéro d'*Arts* du 6 au 12 février 1957 intitulé, lui, son article : « *Le Chevalier de Neige* à Nancy : Une production qui éclipse les mises en scène parisiennes. Le livret de Boris Vian est exceptionnel et la partition de Georges Delerue attachante<sup>101</sup> ». En plus d'avoir un titre flatteur, l'article s'étale sur huit colonnes. L'auteur décrit l'œuvre comme « une des meilleures productions d'opéra que nous ayons pu voir en France ces dernières années » et le livret de « tout à fait remarquable ». Plus loin, il fait l'éloge de la composition musicale : « Georges Delerue prolonge une déclamation lyrique à la Debussy, calquée sur l'articulation de la langue ». Mais comme Gui Dornand, il reproche à l'œuvre sa longueur et son découpage qui en brise l'intensité.

Dans un article pour *Paris-Press* daté du 7 février 1957, Emile Vuillermoz évoque une « soirée triomphale et mélancolique à la fois parce qu'elle avait le caractère d'une représentation d'adieux<sup>102</sup> », en raison du départ de Marcel Lamy. Il parle aussi du *Chevalier de Neige* comme d'un « spectacle splendide » et d'un « vaste film lyrique ». Comme bien d'autres, il fait l'éloge des décors et de la mise en scène, de « l'excellent texte de Boris Vian,

<sup>101</sup> BOURGEOIS Jacques, « *Le Chevalier de Neige* à Nancy : Une production qui éclipse les mises en scène parisiennes. Le livret de Boris Vian est exceptionnel et la partition de Georges Delerue attachante », *Arts*, semaine du 6 au 12 février 1957, p. 5.

<sup>102</sup> VUILLERMOZ Émile, *Paris-Press*, 7 février 1957, p. 9.

sensible et attachant », et de la distribution, en soulignant notamment l'interprétation de Xavier Depras en Artus. Cependant, à propos de la musique de Georges Delerue, il évoque un « éparpillement perpétuel », « une instabilité et une mobilité qui ne permettent pas au public de la suivre docilement et attentivement ». Emile Vuillermoz est le seul à avoir quelque chose à redire sur la musique de Delerue, mais il souligne tout de même le succès de la soirée et la valeur du spectacle auquel il a assisté.

Il convient pour clore ce corpus journalistique de citer l'article de *L'Express* datant du 8 février 1957 intitulé « Comme un vitrail<sup>103</sup> ». L'auteur y salue la partition de Georges Delerue, qu'il juge être « un travail de haute qualité ». Quant à l'œuvre en général, il parle d'un ensemble « parfaitement équilibré, et pas un mot du texte poétique, naturellement très important, n'échappe à l'auditeur ». Il ajoute plus loin : « Les auteurs ont pensé l'œuvre comme une imagerie », d'où la comparaison avec le vitrail. Ce dernier article est en tout point flatteur envers le travail réalisé par Boris Vian, Georges Delerue et leur équipe.

Voici donc en résumé ce qui peut être rapporté de la réception et de la critique du *Chevalier de Neige* et de ses deux adaptations. Pour la pièce, à Caen, tous s'accordent à dire qu'elle est un succès. Malgré les quelques défauts de longueur et de mise en scène pointés, les avis sont positifs, parfois même admiratifs. Quant à l'opéra, les nombreux témoignages permettent d'en mettre en lumière plusieurs aspects : le contexte (le départ de Marcel Lamy), l'ambiance, les qualités (du texte, de la musique, de la représentation) ainsi que les défauts (les séquences, la longueur); croiser tous ces textes nous aura donc permis d'avoir une vision à la fois globale et nuancée du spectacle de Nancy.

---

<sup>103</sup> ANONYME, « Comme un vitrail », *L'Express*, 8 février 1957, p. 6.

### 3.4 Les avis *a posteriori*

Le lecteur actuel oublie souvent que la carrière, tant musicale que littéraire, de Boris Vian fut un échec de son vivant. Ce n'est qu'après sa mort que son œuvre (notamment romanesque) éveilla l'intérêt du public et des hommes et femmes de lettres. On peut parler, dans ce cas, de renommée posthume. Pourtant, aujourd'hui encore, *Le Chevalier de Neige* reste une œuvre méconnue. Elle a tout de même déjà été étudiée – de loin plus que de près – par certains chercheurs et universitaires qui l'ont mentionnée dans des biographies ou des œuvres critiques plus poussées. C'est donc à ces avis postérieurs que nous nous intéresserons désormais.

Les avis positifs et souvent enthousiastes, d'abord, sont majoritaires à propos de Boris Vian et de son opéra *Le Chevalier de Neige*. Marc Lapprand, dans la préface du tome X des *Œuvres complètes* de 2001, écrit qu'avec cette œuvre lyrique « Boris Vian réalise enfin son rêve, celui d'une œuvre scénique où se mêlent avec bonheur dialogues, musique, chants, effets visuels et sonores<sup>104</sup> ». Il avance même, un peu plus loin, l'idée que cette œuvre méconnue « inaugure magistralement la trop courte incursion de l'auteur dans le monde de l'opéra et du ballet ». D'après ces dires, on comprend que le *Chevalier de Neige* est une œuvre totale qui met en valeur tous les talents de son auteur et lui fait rencontrer le succès.

Dans l'ouvrage de Michel Fauré, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, paru en 1975, un chapitre entier est consacré à Boris Vian et à l'opéra – chose rare et donc notable. La première phrase vient confirmer ce que l'on avançait plus haut : « L'opéra est le seul domaine où Boris

---

<sup>104</sup> LAPPRAND Marc (préface), 2001, « Un beau chant d'amour », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, pp. 17-18.

Vian ait flirté avec le succès de son vivant comme par-delà sa mort<sup>105</sup> ». Fauré qualifie l'œuvre de « merveilleuse histoire d'amour<sup>106</sup> ». Dans ce chapitre dédié, l'auteur fait le récit de la création du *Chevalier de Neige* et de ses représentations, à Caen ainsi qu'à Nancy, et intègre des témoignages de personnes ayant participé à l'entreprise, comme Edmond Tamiz<sup>107</sup>, l'un des comédiens à Caen, ou encore Mme Lamy, la femme de Marcel Lamy. Tout le long, il se montre enthousiaste au sujet de l'incursion de Boris Vian dans le genre lyrique, faisant de celle-ci un événement central dans la vie de l'auteur.

Enfin, Noël Arnaud, qui se veut objectif dans sa préface du *Chevalier de Neige*, ne peut s'empêcher de laisser passer, à travers ses mots, une certaine admiration et un attachement certain pour cette œuvre. Au milieu de la page 19, il la qualifie de « gigantesque<sup>108</sup> » et poursuit ainsi : « On peut affirmer aujourd'hui que – depuis cet été 1953 – nulle part et jamais un spectacle d'une telle ampleur, mettant en jeu de tels moyens ne sera réalisé ». Il n'hésite pas à souligner la qualité du texte écrit par Boris Vian, à qualifier la distribution de 1957 d'« exceptionnelle<sup>109</sup> » et parle même d'« heure de gloire<sup>110</sup> », au sujet de la première au Grand-Théâtre de Nancy. A la fin de sa préface, les expressions qu'il utilise résumant l'importance qu'a pu avoir *Le Chevalier de Neige* pour son auteur : « L'édifice babylonien de Caen, les splendeurs de Nancy, Boris Vian y a puisé des joies non pareilles<sup>111</sup> ». On comprend donc, à travers ces témoignages, que ces spectacles n'ont pas seulement été une réussite éphémère, un

---

<sup>105</sup> FAURE Michel, 1975, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, p. 254.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Edmond Tamiz (1923) est un comédien et metteur en scène français, notamment connu pour ses rôles dans les films *Le Bossu* (1959) et *Le Chemin de Damas* (1963).

<sup>108</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 19.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 30.

court événement qui enthousiasma le public comme les journalistes. *Le Chevalier de Neige* a su convaincre la foule en 1953 comme en 1957, mais il aura aussi conservé l'admiration des plus fins connaisseurs de Boris Vian, dont Noël Arnaud, Marc Lapprand et Michel Fauré font partie.

Un avis moins positif vient toutefois nuancer ces propos flatteurs. En effet, une exposition sur Boris Vian a été présentée à la Bibliothèque nationale de France, sur le site Richelieu, du 18 octobre 2011 au 15 janvier 2012. A cette occasion, un ouvrage intitulé *Boris Vian* a été publié par Gallimard et la Bibliothèque nationale de France, sous la direction d'Anne Mary. Celle-ci y a écrit un texte portant sur *Le Chevalier de Neige* intitulé « *Le Chevalier de Neige : un succès d'estime* ». Après avoir présenté succinctement la création de la pièce de théâtre, l'auteur en fait un bilan mitigé : « Il [Boris Vian] consacre néanmoins beaucoup de temps à ce spectacle qui, pourtant, met peu en jeu son imaginaire et sa fantaisie habituels : il ne crée pas un monde, comme dans ses romans, mais reprend celui des chevaliers de la Table Ronde, il ne joue pas des mots et des sonorités, mais se contente de s'imprégner d'un style pseudo-médiéval; jusqu'à l'intrigue qui, s'il la recompose, n'est constituée que d'épisodes déjà connus<sup>112</sup> ». En plus de remettre en cause l'intérêt pour l'auteur de concevoir une telle œuvre, elle discute le succès qu'a été *Le Chevalier de Neige* lors du Festival dramatique de Normandie. Selon elle, le maire de Caen aurait demandé des comptes à Jo Tréhard à l'issue de la réalisation de la pièce, qui s'est montrée très coûteuse. Par ailleurs, le manque de lien entre le thème de la pièce, la ville de Caen et la Normandie, aurait déçu les spectateurs qui auraient aimé retrouver l'ambiance des fêtes populaires des éditions précédentes du Festival. Cependant, aucune trace écrite (presse ou correspondance) ne nous a

---

<sup>112</sup> MARY Anne, 2011, « *Le Chevalier de Neige : un succès d'estime* », dans MARY Anne (dir.), 2011, *Boris Vian*, Paris, Gallimard/BnF, p. 116.

permis de vérifier ces affirmations. Anne Mary conclut en disant que « la réussite [n'était] pas au rendez-vous », ce qui contrebalance la totalité des avis étudiés auparavant, mais ne possédant aucune source permettant d'appuyer ces propos, nous ne savons quelle importance leur accorder.

Ainsi, dès la première partie de ce mémoire, un élément troublant apparaît. Comment se fait-il qu'une œuvre si appréciée et si complimentée, tant par les contemporains de Boris Vian que par ses successeurs, soit aujourd'hui tombée dans l'oubli? Cet oubli est d'autant plus troublant que Boris Vian est devenu une figure marquante de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle. Pourquoi, alors, ce pan de son activité littéraire n'est-il plus mis en valeur? Nous pouvons avancer plusieurs hypothèses. La première serait pragmatique : du vivant de Boris Vian, aucun enregistrement des spectacles n'a été fait et après son décès, ils n'ont plus été joués; les textes écrits (pièce et livret), séparés de leurs représentations, n'ont peut-être pas intéressé le public. La seconde hypothèse est que la thématique médiévale aurait perdu son intérêt. La dernière est qu'on aurait érigé Boris Vian en auteur de romans et de poèmes provocateurs plutôt que de textes dramatiques, et de chansons populaires plutôt que d'opéras. Ce faisant, on aurait délaissé un large pan de son écriture qui, nous le savons pourtant, touchait à tous les genres.

Pour valider ces hypothèses, il est primordial de savoir quel a été le travail d'adaptation et de réécriture dont résulte le premier *Chevalier de Neige* : la pièce de théâtre. En effet, il a fallu à Boris Vian retravailler la littérature arthurienne afin d'en proposer une réécriture. C'est sur cet intertexte médiéval, remis au goût du jour pour un spectacle populaire, qu'il nous faut désormais nous pencher.

## Chapitre II : L'intertexte du *Chevalier de Neige*

Geneviève Serreau<sup>113</sup>, épouse du metteur en scène et directeur du Théâtre de Babylone Jean-Marie Serreau, a débuté sa présentation, le jour de la première du Festival dramatique de Caen, en disant ceci : « Ce sont les poètes normands qui, les premiers, ramenèrent de la Cornouaille conquise, dès le début du XII<sup>ème</sup> siècle, les légendes de la Table Ronde. D'un poète à l'autre, un siècle durant, la légende s'épaissit, se ramifia jusqu'à cette forêt nombreuse de lais, de contes et de romans du cycle de la Table Ronde, que domine la haute figure du roi Artus, héros de la lutte contre l'envahisseur saxon<sup>114</sup> ». Ce faisant, elle présentait ce qui est devenu la matière de Bretagne, dont Lancelot, Artus et Guenièvre sont des personnages légendaires. C'est, jusqu'à aujourd'hui, un héritage culturel européen majeur et une source d'inspiration sans limite pour de nombreux auteurs. Lire l'œuvre de Boris Vian, c'est presque inévitablement se remémorer ce que l'on sait de Lancelot, du Roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde. Boris Vian, dans son rôle d'adaptateur, n'a de la même façon pas pu écrire *Le Chevalier de Neige* sans s'être plongé préalablement dans les récits portant sur la matière de Bretagne.

C'est pourquoi ce second chapitre sera sous le signe de l'*intertextualité*, terme créé par Julia Kristeva dans les années 1960 et concept inspiré de Bakhtine, qui désigne le dialogue entre des textes de toutes époques, se faisant écho les uns aux autres. Ce concept d'intertextualité nous permettra de comprendre quels rapports entretient *Le Chevalier de Neige*

---

<sup>113</sup> Geneviève Serreau (1915-1981) est une comédienne et metteur en scène française. Elle a aussi écrit des ouvrages sur le théâtre, dont *l'Histoire du nouveau théâtre*.

<sup>114</sup> Citée par Marc Lapprand dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Boris Vian : « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour », p. 17.



avec la littérature arthurienne, et avec la matière de Bretagne en général. Afin de savoir comment Boris Vian réinvestit cette matière de Bretagne et quels sont les processus d'adaptation qu'il met en œuvre, il nous faut d'abord nous intéresser aux œuvres dont s'est inspiré Boris Vian pour créer *Le Chevalier de Neige*, puis, à la façon dont il a réutilisé cet intertexte médiéval bien connu.

## **1. Les sources du *Chevalier de Neige***

Boris Vian s'est inspiré de différents textes afin d'écrire la pièce puis le livret du *Chevalier de Neige*. De différentes natures et de différentes époques, ces textes constituent un corpus varié. S'y retrouvent, sans surprise, des textes dits « classiques » issus de la matière de Bretagne, mais aussi des adaptations populaires datant du XX<sup>ème</sup> siècle, telles que la série *Les Romans de la Table Ronde* de Jacques Boulenger. Vian, grand lecteur et auteur novateur, ne s'est en effet pas contenté des textes médiévaux de Chrétien de Troyes, ou des divers auteurs ayant participé au cycle du Graal, mais s'est aussi tourné vers des réécritures de certains de ses contemporains.

### **1.1 La littérature arthurienne**

Il convient tout d'abord de définir rapidement ce qu'est la littérature arthurienne, dont *Le Chevalier de Neige* est l'héritier. Objet disparate, difficile à saisir, changeant, c'est ainsi que le décrit Jean Marx. Ce dernier en retrace, en quelques lignes, la naissance et le développement dans *La Légende arthurienne et le Graal* : « Partie des contes gallois et

corniques, pénétrée et revivifiée par l'influence des traditions irlandaises, [...] [la littérature arthurienne] avait fait la conquête de l'Europe, avait animé et modelé toute la littérature des romans de chevalerie et s'était maintenue dans les récits populaires colportés dans divers pays<sup>115</sup> ». Ce corpus à l'origine issu d'une tradition orale devient, au XII<sup>ème</sup> siècle, le premier sujet romanesque européen. Il voyage, tant dans l'espace que dans le temps, et est repris par de très nombreux auteurs (troubadours, trouvères, religieux...) qui le poursuivent, le modifient, le complètent. Mais après son apogée au Moyen-Âge, cette littérature se fait quelque peu oublier à la Renaissance. À partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, redécouverte par les romantiques, elle est à nouveau une « source d'inspiration féconde pour de nombreux créateurs<sup>116</sup> ». C'est aujourd'hui toujours le cas puisque le roi Arthur et ses chevaliers restent une référence extrêmement connue. L'œuvre de Vian, datant du milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, en est une preuve, tout comme les adaptations contemporaines, qui ont quitté le domaine de la littérature pour ceux, plus populaires, de la télévision (*Kaamelott*, 2005-2010), du cinéma (*Le Roi Arthur*, 2004), ou encore de la comédie musicale (*La Légende du Roi Arthur*, 2015).

## 1.2 La matière de Bretagne

Les premiers textes à considérer sont ceux appelés « classiques », qui constituent la matière de Bretagne. Nous nous appuyons principalement sur l'ouvrage *La Légende arthurienne et le Graal* de Jean Marx ainsi que sur l'introduction du premier tome du *Livre du Graal*<sup>117</sup>, écrite par Philippe Walter, pour en résumer l'essentiel.

<sup>115</sup> MARX Jean, 1996, *La Légende arthurienne et le Graal* (1952), Genève, Slatkine, p. 21.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> POIRION Daniel, WALTER Philippe et BERTHELOT Anne, 2009, *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

Il faut citer d'abord *Les Romans de la Table Ronde*, écrits par Chrétien de Troyes au XII<sup>ème</sup> siècle, entre 1170 et 1185 environ. Ces romans, écrits en vers et destinés à être lus à voix haute, font partie des premiers du genre. Chrétien de Troyes, fidèle serviteur de la comtesse Marie de Champagne, reprend le personnage du Roi Arthur, et la Table Ronde, à Geoffroy de Monmouth, clerc gallois ayant écrit en latin une *Historia regum Britanniae* (Histoire des rois de Bretagne)<sup>118</sup> vers 1135, et à Wace, un clerc normand ayant adapté en français l'œuvre de Geoffroy de Monmouth vers 1155. Eux-mêmes se disent inspirés par des sources celtiques, telles que les nombreuses chansons et légendes qui circulaient oralement à l'époque. À partir des romans de Chrétien de Troyes, l'univers arthurien devient le principal sujet romanesque en France et en Grande-Bretagne, et ce pendant plusieurs siècles, jusqu'à la fin du Moyen-Âge et encore au-delà.

Chrétien de Troyes est le pionnier de ce que l'on appelle aujourd'hui la matière de Bretagne, et des cycles qui la composent. Les romans connus que nous avons gardés de lui sont au nombre de cinq : *Erec et Enide*, *Cligès*, *Le Chevalier au Lion*, *Le Chevalier à la Charrette* (aussi appelé *Le Lancelot*) et *Le Conte du Graal* (ou *Le Perceval*), resté inachevé. Chacun de ces romans se situe dans le royaume du roi Arthur, en Bretagne, se concentre autour d'un personnage central et constitue un fragment d'une histoire bien plus vaste. Ce sont tous des romans d'éducation mettant en scène un jeune chevalier en pleine période de découverte, autant que ce sont des romans d'amour. En effet, l'amour est un thème primordial des récits de Chrétien de Troyes. Il semble donc inévitable que Boris Vian les ait lus, une fois qu'on lui a fait part du thème du Festival dramatique de Normandie. Plus particulièrement, le

---

<sup>118</sup> De longs passages de cet ouvrage sont consacrés aux exploits et au règne du roi Arthur.

roman intitulé *Le Chevalier à la Charrette* apparaît être le plus intéressant au vu de notre sujet, puisque relatant les aventures du jeune Lancelot du Lac.

Mais l'œuvre de Boris Vian semble avant tout inspirée des Romans du Graal, c'est-à-dire des cycles littéraires en prose qui ont suivi l'œuvre de Chrétien de Troyes. C'est en effet au XIII<sup>ème</sup> siècle que fleurit la littérature arthurienne; apparaissent alors de nombreux textes, distincts les uns des autres, écrits par plusieurs auteurs et portant tous sur le même thème : celui de la quête du Graal. Il s'agit de la continuation du *Conte du Graal*, dont les auteurs ont été influencés par une version postérieure à celle de Chrétien de Troyes : celle de Robert de Boron<sup>119</sup>. D'autres versions apparaissent à cette époque : sont à citer le *Parzival* du poète allemand Wolfram von Eschenbach, le *Perleवास* composé en Angleterre, ou encore les récits en prose gallois appelés *Mabinogion*. Cette littérature est sans cesse en mouvement, et il est particulièrement difficile de la cerner. C'est pourquoi on peut parler de *Vulgate du Graal* : tous ces textes constituent une bibliothèque. Au sein de cette bibliothèque, on discerne plusieurs versions cycliques du Graal, et d'autres récits non cycliques. Dans notre étude, nous attacherons plus d'importance au cycle du *Lancelot-Graal*, até du XIII<sup>ème</sup> siècle. Il est le résultat de nombreuses modifications et amplifications de sa première version<sup>120</sup>. Finalement, les aventures de Lancelot – le noyau originel – constituent toujours une grande part du récit mais, avec les ajouts successifs, l'enjeu se tourne vers la quête du Graal. C'est ce cycle du Graal qui est publié à la Pléiade depuis 2009, sous le titre de *Livre du Graal*, à partir d'un manuscrit de 1286 écrit en Picardie, et conservé à la Bibliothèque universitaire de Bonn, et

---

<sup>119</sup> Écrivain franc-comtois, ami de la famille des comtes de Montbéliard, ayant vraisemblablement résidé en Grande-Bretagne.

<sup>120</sup> Il ne s'agissait à la base que d'un volume nommé le *Lancelot*, qui a été modifié et auquel on a ajouté quatre autres sections : *L'Estoire del Saint Graal*, *L'Estoire de Merlin*, *La Queste del Saint Graal*, *La Mort d'Artu*.

c'est sur cette édition que nous nous appuyerons pour analyser l'intertexte du *Chevalier de Neige* de Boris Vian.

Ces textes constitueraient la première source intertextuelle de l'auteur, ce sont les premiers historiquement, et les premiers en importance. Ce ne sont cependant pas les seuls dont s'est servi Boris Vian pour créer son *Chevalier de Neige*.

### 1.3 Les textes du XX<sup>ème</sup> siècle

Grâce à Marc Lapprand et à son texte « *Le Chevalier de Neige : Un beau chant d'amour*<sup>121</sup> », on apprend que Boris Vian s'est beaucoup servi de versions populaires et contemporaines de la matière de Bretagne, afin d'écrire sa pièce de théâtre.

En premier lieu, les quatre tomes de la version populaire de Jacques Boulenger, *Les Romans de la Table Ronde* parus en 1922 et 1923<sup>122</sup>, ont, sans aucun doute, été utiles à Boris Vian. Il s'agit d'une adaptation de la vulgate établie par Oskar Sommer du *Lancelot en prose* (1215-1235)<sup>123</sup>. Boulenger a ainsi réécrit « L'histoire de Merlin l'enchanteur », « Les enfances de Lancelot », « Les amours de Lancelot du Lac », « Galehaut sire des Iles lointaines », « Le chevalier à la charrette », « Le château aventureux », « Le Saint Graal » et « La mort d'Artus » dans un style simple et actuel, tout en en proposant une version synthétique. D'après Henri Lemaître, « la besogne n'était pas commode de dépouiller de toutes ses longueurs le texte ancien qui, dans la Vulgate publiée par H. Oskar Sommer, ne forme pas moins de sept forts

---

<sup>121</sup> LAPPRAND Marc (avant-propos), 2001, « *Le Chevalier de Neige : un beau chant d'amour* », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 20.

<sup>122</sup> BOULENGER Jacques, 1922-1923, *Les Romans de la Table Ronde*, Paris, Plon-Nourrit, 4 vol.

<sup>123</sup> OSKAR SOMMER Heinrich, 1908-1916, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, The Carnegie Institution of Washington.

volumes, de la condenser et d'en faire un récit qui se lise facilement, dans notre temps de gens pressés<sup>124</sup> ». Il ajoute plus loin : « Il a eu le tact de garder les termes que chacun peut entendre aujourd'hui sans peine ». Ce travail rend donc accessible au plus grand nombre les aventures des chevaliers de la Table Ronde. Henri Lemaître souligne d'ailleurs l'intérêt d'une pareille œuvre dans le premier tiers du XX<sup>ème</sup> siècle pour les lecteurs modernes. En effet, « [g]râce à [Boulenger], la génération qui vient connaîtra ces romans [...] qui, depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle, [...] étaient sortis du domaine de la lecture courante. Elle saura les sortilèges de Merlin l'Enchanteur, la vie et les aventures de Lancelot du Lac, les merveilles du Saint Graal, et ainsi elle comprendra mieux quelle était l'âme de notre Moyen-Âge français, et, le comprenant mieux, elle l'aimera davantage et s'efforcera de la mieux connaître ». Malgré quelques erreurs d'adaptation du texte, Henri Lemaître salue l'initiative et se montre reconnaissant envers Jacques Boulenger et plus généralement envers les adaptateurs de la matière de Bretagne. Boris Vian, trente ans plus tard, en est un lui aussi, et s'est, sans surprise, aidé de l'œuvre de Jacques Boulenger.

Par ailleurs, il semblerait que l'auteur du *Chevalier de Neige* se soit aussi inspiré des ouvrages de Gustave Cohen : *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII<sup>ème</sup> siècle : Chrétien de Troyes et son œuvre* (1931), et *Poésie en France au Moyen-Âge* (1951). En effet, Marc Lapprand indique qu'une « note rédigée en guise de memento<sup>125</sup> » renvoie à ces deux œuvres de Gustave Cohen. Le premier ouvrage se veut scientifique, tout en restant accessible à un large public. C'est d'ailleurs ce qu'en dit Robert Marichal : « L'ouvrage de M. Cohen

---

<sup>124</sup> LEMAITRE Henri (compte-rendu), 1924, « Les Romans de la Table Ronde, nouvellement rédigés par Jacques Boulenger », *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 85, p. 187.

<sup>125</sup> LAPPRAND Marc (avant-propos), 2001, « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 21.

s'adresse plutôt au public cultivé, en général, qu'aux érudits médiévistes<sup>126</sup> ». Ce profil de lecteur correspond tout à fait à Boris Vian : homme de lettres, cultivé, mais encore novice en ce qui concerne le Moyen-Âge. Cet ouvrage est composé de plusieurs parties : d'abord, une étude sur le XII<sup>ème</sup> siècle, « âge d'or de la littérature française médiévale et prérenaissance française », selon les termes de Cohen; ensuite, un aperçu de l'histoire des études portant sur le Moyen-Âge, du XVI<sup>ème</sup> siècle à aujourd'hui, suivi d'une étude des origines du roman courtois; vient enfin l'étude de la vie et des œuvres de Chrétien de Troyes. Cette dernière partie occupe plus du tiers de l'ouvrage. D'après Robert Marichal, cet ouvrage était une source d'informations assez conséquente, puisqu'il conclut en disant ceci : « C'est donc un livre précieux pour qui veut s'informer rapidement et complètement de Chrétien ». On comprendra alors l'intérêt d'une telle lecture pour Boris Vian, pressé par le temps avant l'écriture de son *Chevalier de Neige*. Le deuxième ouvrage de Cohen, cité en note par Boris Vian, est *La Poésie en France au Moyen-Âge*. Il s'agit de la publication de dix conférences, faites à la Radio française en 1951. L'intérêt d'un tel ouvrage paraît moins évident, puisqu'il n'aborde ni Chrétien de Troyes, ni la littérature arthurienne. Il propose plutôt un panorama du genre poétique en France, qui va, chronologiquement, des chansons religieuses à François Villon, en passant par les troubadours et les trouvères. Sans lien direct avec le sujet du *Chevalier de Neige*, la lecture de cet ouvrage aura toutefois permis à Boris Vian de se familiariser avec l'histoire littéraire médiévale. Il ne s'agit donc pas d'une œuvre dont il se serait inspiré, mais plutôt d'une œuvre qu'il aurait lue dans un but scientifique.

Finalement, on peut supposer que Boris Vian s'est aussi intéressé aux pièces de Cocteau (*Les Chevaliers de La Table Ronde*, 1937) et de Gracq (*Le Roi Pêcheur*, 1948), qu'il

---

<sup>126</sup> MARICHAL Robert (compte-rendu), 1932, « Gustave Cohen. *Un grand romancier [...] son œuvre* », *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 93, p. 133.

aurait pu lire et étudier. Comme on l'a évoqué précédemment dans le premier chapitre, ces deux pièces de théâtre antérieures au *Chevalier de Neige* empruntaient le même univers que celui de Vian, la littérature arthurienne, mais en présentaient des épisodes différents. Il ne serait pas surprenant que l'auteur se soit penché sur ces deux pièces, afin de savoir ce qui s'était fait au théâtre peu de temps avant lui.

Ainsi, il apparaît que les sources de Boris Vian sont à la fois constituées des œuvres d'origine – Chrétien de Troyes, la Vulgate du Graal – et des réécritures populaires du XX<sup>ème</sup> siècle. Boris Vian était un adaptateur qui avait connaissance des adaptations de son temps, et n'hésitait pas à s'en servir. De par son usage de ces différentes sources, *Le Chevalier de Neige* s'inscrit dans un réseau intertextuel riche et complexe. Afin de voir comment cette intertextualité se manifeste dans l'œuvre de Vian elle-même, il nous faut maintenant nous intéresser au premier processus d'adaptation du *Chevalier de Neige* : comment Boris Vian a-t-il tiré une pièce de théâtre musicale des romans médiévaux portant sur les aventures de Lancelot du Lac?

## **2. La première adaptation**

Avant d'obtenir l'œuvre finale du *Chevalier de Neige* telle qu'elle est représentée au Grand-Théâtre de Nancy en 1957, Boris Vian a dû procéder à deux étapes d'adaptation transgénérique : la transformation d'un corpus de récits en pièce de théâtre, puis la transformation de cette pièce en opéra. La première transformation est la plus complexe. Boris Vian s'est en effet inspiré de ses lectures sur la légende arthurienne pour créer sa pièce de théâtre. C'est pourquoi il est possible de parler d'une adaptation transgénérique, puisque l'on



passé de récits romanesques à une pièce de théâtre. Seulement, comme nous l'avons vu précédemment, ces lectures sont variées, et il est difficile de les connaître avec précision. La matière de Bretagne est constituée de contes, de légendes et en particulier de romans, distincts les uns des autres et qui constituent une vaste bibliothèque. Avant de nous pencher sur la question générique, il nous faut d'abord revenir sur la dimension intertextuelle de ce premier processus d'adaptation.

## 2.1 Un projet intertextuel

Le concept d'*intertextualité* est au cœur de notre travail sur les deux *Chevalier de Neige* de Boris Vian. Cette notion d'intertextualité est née pendant les années 1960, notamment sous la plume de Julia Kristeva<sup>127</sup>, qui en invente le nom en 1969. Elle est influencée par Mikhaïl Bakhtine et son *dialogisme*<sup>128</sup>, qu'elle explique en ces termes : « Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire [que] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double<sup>129</sup> ». Ce nouveau concept sera ensuite réutilisé, redéfini, précisé par des auteurs tels qu'Antoine Compagnon, Michael Riffaterre, Roland Barthes ou Gérard Genette.

Ce dernier nous intéresse particulièrement. En effet, il définit l'intertextualité comme étant « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et

<sup>127</sup> KRISTEVA Julia, 1969, *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points Essais.

<sup>128</sup> BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

<sup>129</sup> KRISTEVA Julia, 1969, *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, p. 85.

le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre<sup>130</sup> ». Sophie Rabau estime quant à elle que l'intertextualité « engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour<sup>131</sup> ». Ces deux citations nous amènent à considérer que chaque texte est lié à plusieurs autres, soit par présence effective, soit par échos. L'ensemble de ces textes crée donc un réseau de lecture complexe, fait de références et de citations. Il est par ailleurs important de noter que le dialogue intertextuel se fait en dehors de toute chronologie, de toute linéarité temporelle, que chaque texte est ainsi contemporain d'un autre.

A cet égard, il est pertinent de s'intéresser plus particulièrement à la terminologie employée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Celui-ci nomme *hypertexte* tout « texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court), ou par transformation indirecte : nous dirons "imitation" », ou encore « texte au second degré ou texte dérivé d'un autre texte préexistant<sup>132</sup> ». Ce texte préexistant, quant à lui, est nommé *hypotexte*. Selon Genette, la notion d'intertextualité concerne uniquement certaines pratiques, telles que le plagiat, la citation ou l'allusion. Pour le reste, c'est-à-dire les dérivations d'un texte vers un autre, il parle de *transtextualité*.

Faisons maintenant le point sur ce que dit Michael Riffaterre<sup>133</sup> de l'intertextualité et de la place du lecteur. Il postule que l'intertexte présent dans une œuvre a besoin d'être reconnu par un lecteur pour exister. Celui-ci doit avoir en sa possession un certain bagage culturel, ou

---

<sup>130</sup> GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, p. 8.

<sup>131</sup> RABAU Sophie, 2002, *L'intertextualité*, Paris, GF-Corpus/Lettres, p. 15.

<sup>132</sup> GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, p. 7.

<sup>133</sup> RIFFATERRE Michael, 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.

certaines « compétences encyclopédiques », selon l'expression d'Umberto Eco<sup>134</sup>, pour pouvoir reconnaître cet intertexte. L'interprétation et la compréhension du texte par le lecteur sont donc centrales. L'auteur, en invoquant un intertexte, attend du lecteur qu'il soit en mesure de le déchiffrer. Ce dernier aborde toujours un texte avec l'expérience lectoriale qu'il a accumulée, et se révèle ainsi apte – ou non – à déceler les références à d'autres textes. Si le lecteur passe à côté de ces références intertextuelles, Riffaterre considère qu'il passe aussi à côté de l'œuvre et de son sens.

C'est à partir de ces deux théoriciens – Genette et Riffaterre – que nous tenterons d'approcher la question de l'intertextualité dans *Le Chevalier de Neige*. L'œuvre de Vian dialogue avec la matière de Bretagne (les romans de Chrétien de Troyes et tous les autres contes, romans ou chansons médiévaux), et avec les autres œuvres du XX<sup>ème</sup> siècle ayant repris le thème des Chevaliers de la Table Ronde, comme on l'a vu auparavant. Ce faisant, la pièce de Boris Vian et de Georges Delerue réinvestit et réactualise des éléments antérieurs, appartenant à une littérature d'un autre âge, pour en proposer une adaptation. En reprenant la terminologie de Genette, nous pouvons donc dire que *Le Chevalier de Neige* est un *hypertexte*, et que les nombreux romans du Graal, *Le Chevalier à la Charette* de Chrétien de Troyes, les vulgates de Boulenger, les réécritures de Cocteau et Gracq en sont les *hypotextes*. Eux-mêmes ont vraisemblablement un hypotexte : ces mêmes textes, ou bien les chansons, légendes, ou contes qui nous sont encore inconnus car remontant à d'anciennes traditions orales. L'intertexte du *Chevalier de Neige* est, de plus, implicite car il est évident pour le lecteur du XX<sup>ème</sup> siècle. Jamais l'auteur ne précise qu'il s'agit d'une adaptation des romans de la Table Ronde mais tout le laisse supposer, à commencer par le titre. Celui-ci fait en effet allusivement référence à la

---

<sup>134</sup> ECO Umberto, 1979, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*, Paris, Grasset, p. 67.

littérature arthurienne : le terme « chevalier » fait immédiatement penser à ceux de la Table Ronde. Le sous-titre, lui, est encore plus explicite : « ou les Aventures de Lancelot » puisque le nom du personnage légendaire y figure. Ainsi, dès le titre, un pacte de lecture s'installe, et avec lui un horizon d'attente de la part du lecteur qui est à même de reconnaître les plus que nombreux indices intertextuels. Une fois que le lecteur ouvre le livre, ou que le spectateur assiste au début de la pièce, il se retrouve nez à nez avec Merlin, Lancelot, Artus qu'il est censé reconnaître immédiatement. Une fois tous ces indices repérés, le lecteur ou le spectateur comprend dans quel réseau il entre, dans quelle bibliothèque il pénètre et est à même de comprendre l'œuvre qu'il va lire ou regarder.

En plus de ces premiers indices diégétiques, on retrouve à même le texte des renvois très clairs à un hypotexte médiéval, à travers une réutilisation et une modernisation de certains procédés poétiques. Nous nous concentrerons sur les chansons qui ponctuent *Le Chevalier de Neige* pour illustrer notre propos. La littérature médiévale se constitue, bien avant le roman, par la chanson et la poésie. Nous retrouvons, dans la pièce de Vian, des références à plusieurs traditions. D'abord, il reprend les procédés de la chanson de geste, genre destiné à un public populaire et qui a pour thématique principale les exploits guerriers d'un héros légendaire ou d'un personnage historique, interprété par le jongleur, dans le but de divertir et de rassembler une communauté autour « de l'héroïsme des chevaliers et de l'autorité royale<sup>135</sup> ». Cette tradition se retrouve en France bien plus qu'en Grande-Bretagne, elle appartient sûrement donc moins aux textes originels de la littérature arthurienne, qu'à ses reprises françaises. Dans *Le Chevalier de Neige*, on retrouve son influence dans le récit, en musique, fait par un messenger,

---

<sup>135</sup> POIRION Daniel, 1983, *Précis de littérature française au Moyen-Âge*, Paris, PUF, p. 61.

des exploits du jeune Lancelot face au roi, à la cour et aux chevaliers de la Table Ronde<sup>136</sup>. La thématique en est clairement inspirée, mais c'est moins le cas de la forme : la chanson de geste est composée en décasyllabes césurés ou, plus tard, en alexandrins, regroupés en laisse, dont l'unité mélodique est assurée par l'assonance. Or la reprise de Boris Vian est en prose, et il est difficile d'y déceler une quelconque assonance. Cependant, la chanson de la page 154, chantée alors qu'Artus et ses hommes partent combattre Lancelot, ressemble plus à une chanson de geste. Le thème est là : le récit de la vengeance d'un haut personnage, et la forme s'en approche : elle est composée en strophes de quatre vers (des octosyllabes et non des décasyllabes) dans lesquels prime l'assonance ([o], [ɛ], [ã], [e], [œ]) :

Avec ses gens et ses chevaux  
Pour se venger de Lancelot  
A débarqué de ses vaisseaux  
Le roi de la Bretagne

Il a cédé à la colère  
De Gauvain qui criait misère  
Pour le trépas de ses deux frères  
Péris de mort cruelle [...]

Il fait d'ailleurs de même avec les poèmes courtois<sup>137</sup>, en en reprenant le thème, c'est-à-dire l'amour d'un chevalier envers sa dame, dans le chant du Ménestrel<sup>138</sup> par exemple :

---

<sup>136</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., pp. 61-62.

<sup>137</sup> Poésie chantée en langue vulgaire, mais qui n'est pour autant pas populaire. C'est un genre très formel et très codé, composé de quarante à soixante vers, répartis en six strophes maximum, qui se termine par un envoi. Les vers peuvent être de longueur différente. (POIRION Daniel, 1983, *Précis de littérature française au Moyen-Âge*, Paris, PUF, p. 197)

<sup>138</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 47.

Le vent a pleuré cette nuit  
Comme mon cœur qui n'est pas sage  
Et se languit  
Le vent a chanté cette nuit  
Tout doucement comme en un songe  
Pour mon amie  
Le vent a semé cette nuit  
Des papillons de satin pâle  
Dans la prairie [...]

Même chose dans la Chanson de Lancelot<sup>139</sup>, dédiée à Guenièvre :

Belle  
Comme la rose de mai  
Telle est celle que j'aime  
Blanche comme l'agneau nouvelet  
Telle est celle que j'aime  
Fraîche  
Comme un ruisseau des forêts  
Telle est celle que j'aime [...]

Ces chansons obéissent à certaines conventions de la poésie courtoise<sup>140</sup> : thème de l'amour, description et idéalisation de la femme, expression des sentiments (joie ou tristesse) et allusion au printemps, car, comme l'écrit Daniel Poirion : « la plupart des chansons commencent par une strophe printanière<sup>141</sup> ».

---

<sup>139</sup> *Ibid*, p. 88.

<sup>140</sup> La courtoisie est « un idéal de vie et une doctrine d'amour », elle se caractérise par un grand respect envers la dame, que le chevalier aime de *fin'amor* : l'amour est un désir qui ne peut être assouvi qu'après l'avoir mérité, c'est-à-dire par la fidélité, la discrétion et de nombreuses épreuves. (POIRION Daniel, 1983, *Précis de littérature française au Moyen-Âge*, Paris, PUF, p. 131)

<sup>141</sup> POIRION Daniel, 1983, *Précis de littérature française au Moyen-Âge*, Paris, PUF, p. 197.

Ainsi, tant sur le plan thématique que sur le plan formel, Boris Vian a été en mesure de réutiliser un intertexte médiéval et d'en proposer une version plus moderne. Il s'agit là d'une des marques d'intertextualité présentes dans *Le Chevalier de Neige*. D'autres éléments intertextuels s'inscrivent dans le cas plus spécifique de l'adaptation du roman au théâtre, que nous allons voir désormais de plus près.

## 2.2 L'adaptation transgénérique

Le cas plus spécifique de l'adaptation transgénérique mérite en effet une attention particulière. *Le Chevalier de Neige* est l'adaptation, au théâtre, de plusieurs récits issus de la matière de Bretagne. Puisque l'on passe de textes romanesques à une œuvre dramatique, il s'agit d'un cas d'adaptation transgénérique.

La pratique de l'adaptation relève, sans aucun doute, de l'intertextualité, « puisqu'elle représente un cas manifeste de liaison d'un texte avec d'autres textes<sup>142</sup> ». En effet, l'adaptation est un processus de transformation d'un texte antérieur, qu'il est toujours possible de reconnaître dans le texte dérivé. Comme le précisent André Petitjean et Armelle Hesse-Weber, Gérard Genette l'appelle « transposition ou transformation sérieuse »; il définit la transposition comme étant « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent<sup>143</sup> ». Dans son article « L'adaptation dans tous ses états », publié en 1993 dans la

---

<sup>142</sup> PETITJEAN André et HESSE-WEBER Armelle, 2012, « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation : l'exemple du théâtre », *Échos des Études romanes*, vol. 7, n° 2, p. 7.

<sup>143</sup> GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, p. 291.

revue *Poétique*, Gérard-Denis Farcy définit les différentes formes de l'adaptation et propose une terminologie cohérente et spécifique. Il choisit en effet le terme « adaptatologie » afin de nommer la science de l'adaptation, et nomme « adaptateurs » ceux qui en ont l'usage (scénaristes, librettistes, dramaturges, etc.). À cette notion d'adaptation, s'ajoutent celles de la transmédiatité et de la transgénéricité. En effet, chaque média ou chaque genre (roman, théâtre, opéra, poésie) possède ses propres impératifs et ses propres contraintes. Passer de l'un à l'autre n'est pas sans incidence sur le résultat final. Le choix d'une adaptation transgénérique est crucial, et entraîne de nombreux autres choix pour un auteur.

Pour le *Chevalier de Neige*, Boris Vian, l'adaptateur, a fait le choix d'une adaptation transgénérique : on passe de récits romanesques à une pièce de théâtre, par ailleurs de plein air et musicale, ce qui ajoute de nouveaux impératifs. Notons qu'il aura une nouvelle fois recours au processus d'adaptation lorsque *Le Chevalier de Neige* deviendra un opéra pour Nancy en 1957, sauf qu'il s'agira cette fois-ci d'une autoadaptation. Le choix d'adapter des romans au théâtre a certaines conséquences : si l'on peut écrire un roman d'un millier de pages, il est plus compliqué de mettre en scène une pièce qui dure plusieurs dizaines d'heures. De la même façon, une œuvre scénique est plus contraignante qu'un roman. En effet, une seule instance intervient dans la réalisation d'un roman : l'auteur et son imagination. Pour une pièce de théâtre, l'auteur (le dramaturge) travaille avec un metteur en scène, des comédiens, et d'autres professionnels des décors, costumes, lumière, sonorisation, etc. Il doit prendre en compte la dimension scénique de l'œuvre : elle sera représentée face à un public et non lue. En plus du texte, beaucoup d'autres éléments entrent en compte, notamment l'ouïe et la vision qui deviennent centrales. La langue, elle aussi, change, passant du support écrit au support oral. La création d'une pièce de théâtre pour le Festival dramatique de Caen demandait donc beaucoup



plus de travail et de coopération que si Boris Vian avait adapté la littérature arthurienne en roman.

La mise en dialogue, d'abord, est centrale dans une adaptation dramatique, comme l'explique Stéphanie Urdician dans *Réflexions autour de l'autoadaptation dramatique* : « La mise en dialogue, transfert du récit au style direct, à savoir un discours assumé par un personnage, constitue l'opération majeure de l'adaptation dramatique d'un texte narratif<sup>144</sup> ». La grande majorité des informations transmises passe alors par le dialogue des personnages, et non plus par le récit d'un narrateur. Quant au texte didascalique, qui prend lui aussi en charge la narration, le spectateur ne l'entend pas, mais il le voit réalisé concrètement sur scène. Stéphanie Urdician précise la particularité de ce texte, par rapport au texte romanesque : « Dans le texte didascalique s'inscrivent trois marques de changement propre à l'adaptation dramatique : l'espace, le temps et l'énonciation<sup>145</sup> ».

L'espace, illimité dans le roman, devient limité sur une scène. Le passé du récit devient présent de l'énonciation ou « présent didascalique ». Quant aux marques de l'énonciation, elles sont recontextualisées par les didascalies, qui proposent une interprétation possible en donnant des informations sur la musique, le décor, les mouvements, ainsi que sur la prononciation de telle ou telle réplique. Par exemple, dans *Le Chevalier de Neige*, les didascalies introductives sont les suivantes : « *Musique. Sur la scène vide apparaissent, en courant, toute une troupe de baladins. Les uns, à droite et à gauche, se mettent à cabrioler, d'autres jonglent ou jouent des instruments de musique. Paraît le chef des baladins, Merlin, derrière eux. Tous s'écartent*

---

<sup>144</sup> URDICIAN Stéphanie, 2007, *Réflexions autour de l'autoadaptation dramatique*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal : CELIS, p. 7.

<sup>145</sup> *Ibid*, p. 8.

*pour le laisser passer*<sup>146</sup> ». Nous lisons ensuite : « TOUS (*crié*) : Écoutez! Écoutez!<sup>147</sup> » à deux reprises, ainsi que « *récitant*<sup>148</sup> » pas moins de six fois; ces didascalies nous renseignent sur le ton à employer par les comédiens pour jouer leur rôle. Ces éléments, qui semblent être des détails à la lecture, sont en fait de précieuses informations pour le comédien, le metteur en scène ou tout simplement pour le lecteur solitaire, en ce qu'ils constituent des « matrices textuelles de représentativité<sup>149</sup> » qui permettent d'imaginer une scène virtuelle.

### 3. Le processus d'adaptation

La question est désormais de savoir jusqu'où va la créativité de l'auteur dans le processus d'adaptation. *Le Chevalier de Neige* est une œuvre de commande certes, mais est-ce qu'on n'y reconnaît pas, quand même, la marque vianesque? Jusqu'où va la fidélité aux textes médiévaux dans cette pièce? Quelles libertés Vian a-t-il prises? C'est d'un point de vue comparatif que nous étudierons les choix opérés dans la forme et le contenu, en vue de juger l'apport créatif de Vian à la matière de Bretagne. Puisque nous ne disposons d'aucun enregistrement du *Chevalier de Neige*, nous nous concentrerons sur le texte de la pièce de théâtre afin d'y déceler les traces écrites du processus d'adaptation.

---

<sup>146</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 41.

<sup>147</sup> *Ibid*, p. 41-42.

<sup>148</sup> *Ibid*.

<sup>149</sup> UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, p. 16.

### 3.1 Le choix du thème et des épisodes

Commençons par voir ce que Boris Vian dit lui-même du thème choisi pour le Festival dramatique de Caen, et de la position qu'il adoptait vis-à-vis de celui-ci. Il écrit ainsi dans « Les festivals de France par ceux qui les ont faits » : « Qui se rappelle le foisonnement prodigieux de ces romans [de la Table Ronde] constatera que c'était pratiquement donner carte blanche à l'artisan<sup>150</sup> ». Le thème est effectivement très vaste, et Boris Vian a toutes les libertés de la part des organisateurs. Il lui est alors nécessaire de faire des choix très précis en fonction des exigences du genre théâtral. En effet, il ne lui est pas possible de développer autant l'intrigue que dans un roman. La pièce ne doit pas dépasser quelques heures de représentation et doit rester cohérente. Ainsi, au sein de tous les récits légendaires, il doit se concentrer sur un sujet en particulier, et son choix se porte sur les amours adultères de Lancelot et Guenièvre. Il le justifie ainsi dans « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* » : « Je ne sais plus qui – je crois que c'est Jean-Marie Serreau – proposa de porter à la scène l'histoire de Lancelot. La Quête du Graal, la Table Ronde, tout ceci a déjà fait le sujet de nombreux ouvrages lyriques ou dramatiques; mais le thème – parfaitement immoral au demeurant – des amours triomphantes de Guenièvre et Lancelot n'a pas trop servi<sup>151</sup> »; il restait donc encore des choses à exploiter.

Mais tout autant que le thème de la pièce, l'angle d'approche de cette relation demeurerait déterminant. Marc Lapprand nous éclaire à ce sujet dans « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour » puisqu'il y revient sur l'évolution du cycle arthurien dans l'histoire médiévale. Au XII<sup>ème</sup> siècle, il se caractérisait par la célébration de l'amour du jeune chevalier pour sa

---

<sup>150</sup> VIAN Boris, 1953b, « Les Festivals de France par ceux qui les ont faits », *Paris-Théâtre*, n° 76, p. 46.

<sup>151</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 23.

reine; dans cet amour, Lancelot puisait comportement chevaleresque et prouesses héroïques. *A contrario*, au XIII<sup>ème</sup> siècle, la littérature insistait plutôt sur le « destin impitoyable auquel était vouée la cour du roi Artus<sup>152</sup> », à cause de Lancelot et de sa relation pécheresse avec Guenièvre. Il y a donc eu, successivement, deux conceptions opposées de la relation amoureuse qui unissait les protagonistes. Dans tout cela, Vian a choisi la seconde version, celle du drame et du déclin de la Table Ronde. C'est un premier choix d'adaptation déterminant pour la pièce, puisqu'il donne une directive en termes d'intrigue mais aussi d'ambiance.

Pour ce qui est du choix des épisodes, Boris Vian a dû faire énormément de tri. Cela est confirmé par Noël Arnaud qui écrit, dans la préface du *Chevalier de Neige*, à propos du travail fait par Boris Vian à partir des œuvres qu'il s'est procurées sur ce thème : « il plonge, il sonde, découpe, choisit, émonde, comprime, élit, retranche, articule...<sup>153</sup> ». Il semble donc pertinent de tenter de savoir quels éléments ont été gardés, quels éléments ont été supprimés, et quels autres ont été modifiés, et ce, en comparant la pièce avec les œuvres principales dont elle s'inspire : *Le Livre du Graal* dans la Bibliothèque de la Pléiade, et *Les Romans de la Table Ronde* de Jacques Boulenger. La seconde œuvre étant elle-même une adaptation de la première, Boulenger a déjà procédé à de nombreux allègements par rapport au récit initial. Boris Vian, pour sa part, semble s'être beaucoup plus inspiré de cette réécriture de Boulenger, et donc de ce premier tri. C'est pourquoi nous avons choisi d'axer notre travail de comparaison sur les modifications effectuées par Vian à partir de la réécriture de Boulenger.

---

<sup>152</sup> LAPPRAND Marc, 2001, « *Le Chevalier de Neige : un beau chant d'amour* », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 21.

<sup>153</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, « Boris Vian et l'opéra », dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 16.

En vue d'étudier les épisodes choisis par Boris Vian, il convient de parler d'abord du processus de condensation, primordial pour une pièce de théâtre. Comme il le dit lui-même, la tâche n'était pas aisée : « "Historiquement", si l'on peut dire, le récit de ces amours est éparpillé dans tous les romans de la Table Ronde et s'étend sur une période énorme puisqu'au moment des accusations finales, la reine Guenièvre et son amant courent allègrement sur leur soixante-quinzième année. Ce qui a dû décourager nombre d'adaptateurs<sup>154</sup> ». Boris Vian a travaillé à resserrer cette temporalité. Ainsi, la première partie de la pièce est constituée d'épisodes issus des « Amours de Lancelot » tels que réécrits par Boulenger (cela correspond à la partie nommée « La Marche de la Gaule » telle qu'elle figure dans le tome II du *Livre du Graal* : « Lancelot »). Les derniers tableaux (X à XIII) de cette première partie font exception, puisqu'ils sont issus du « Château aventureux », correspondant à « La Seconde Partie de la quête de Lancelot » (« Lancelot », *Le Livre du Graal*). Quant à la deuxième partie du *Chevalier de Neige*, elle est composée d'épisodes provenant de « La Mort d'Artus » réécrite par Boulenger à partir de « La Mort du Roi Arthur » (la suite de « Lancelot » dans *Le Livre du Graal*) : il s'agit de la fin des récits de la Table Ronde, qui se terminent par le déclin de Camaaloth et la mort des personnages principaux.

Boris Vian procède donc à une recomposition de l'histoire de Lancelot du Lac. En un peu plus d'une centaine de pages, il retrace sa relation avec la reine Guenièvre, de son adoubement et de leur première rencontre, jusqu'à la mort de tous les personnages. Le procédé de condensation est donc central, et il s'accompagne inévitablement d'une simplification de l'action, d'une réduction des personnages et des épisodes afin de rendre le récit cohérent. Non seulement des parties entières des textes originaux sont ignorées (« Galehaut », « La Quête du

---

<sup>154</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 23.

Saint Graal » dans *Le Livre du Graal* par exemple), mais c'est aussi le cas de nombreux épisodes, au sein même des parties réutilisées par l'auteur. Ainsi, beaucoup de batailles sont évincées, de même que certains événements qui viendraient compliquer l'histoire, tel le chevalier empoisonné par le fruit que lui tend la reine Guenièvre, dans les chapitres 11 et 12 de « La Mort d'Artus » de Boulenger. Il s'agit là d'ellipses auxquelles a recouru Boris Vian afin d'en rester à l'essentiel.

Parfois, certains épisodes coupés sont relatés par un personnage, ce qui permet une reconstitution rapide de l'histoire. Par exemple, dans le tableau V de la première partie, un messager fait le récit des exploits de Lancelot, venu en aide à la dame de Nohant, devant la cour du roi Artus. En plus de viser l'efficacité, ce choix favorise le spectacle. Le récit du messager devient en effet l'occasion de faire monter sur scène une troupe de danseurs qui viennent mimer, en musique, les aventures de Lancelot, comme le prouvent ces didascalies : « *Le jour se concentre sur la table. Arrivent, bondissant par dessus la tête des buveurs, les danseurs. Un groupe se forme, le château de Nohant, avec la Dame agenouillée devant. A côté, le roi de Northumberland et deux farouches champions*<sup>155</sup> ». De la même façon, Vian se sert des chansons pour accélérer la narration et contenter le public. C'est le cas de la chanson du tableau XIV de la deuxième partie : le chœur fait le récit de l'arrivée d'Artus et de ses compagnons de l'autre côté de la mer, prêts à livrer bataille à Lancelot, pendant que Mordret prend le contrôle de Camaaloth. S'inscrivant dans le registre épique, cette chanson permet à Boris Vian de relater assez rapidement plusieurs éléments centraux de l'intrigue. Comme il l'avait fait avec les messagers, il se sert de ces chansons pour donner un maximum

---

<sup>155</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 61.

d'informations et ainsi accélérer l'action. Ces procédés permettent de faire l'économie de plusieurs scènes sans qu'en pâtisse la cohérence de l'histoire.

En plus d'avoir supprimé certains éléments pour condenser l'intrigue, l'auteur a dû en modifier quelques-uns, dans le but d'obtenir un ensemble logique et souvent dans l'intérêt de l'intrigue. Par exemple, au début de la deuxième partie de la pièce, lorsque Lancelot décide de participer secrètement au tournoi de Winchester, le roi ne le découvre que plus tard, en même temps que les autres chevaliers, alors qu'ils séjournent chez Escalot, l'hôte de Lancelot pendant le tournoi. Mais dans la version originale, aussi bien dans « La Mort du Roi Arthur » (*Le Livre du Graal*) que dans « La Mort d'Artus » (*Les Romans de la Table Ronde*, Boulenger), le roi a déjà démasqué Lancelot. Afin de permettre la découverte du secret, Boris Vian choisit de faire loger le roi chez Escalot avec ses compagnons, plutôt que dans un château, comme dans la version initiale. Ce genre de détails ponctuent l'œuvre de Vian, sans remettre en cause la compréhension globale de l'œuvre, qui reste très proche des textes dont elle s'inspire.

Boris Vian va cependant parfois plus loin dans la créativité en inventant certains épisodes inédits. Ceux-ci sont généralement teintés de merveilleux ou de fantaisie, et servent principalement au divertissement du public. Nous pouvons donner l'exemple de la fête à la cour du roi Artus, pleine de légèreté, dans le tableau II de la première partie, qui est l'occasion d'insérer la chanson d'un ménestrel. Plus loin, au tableau IV de la deuxième partie, la reine est amenée dans une salle magique, en compagnie de la fée Morgane, afin de pouvoir regarder le tournoi. Cet ajout de merveilleux, tout en rendant la scène plaisante, sert l'intrigue puisque c'est là que la reine Guenièvre remarque la manche aux armes de Lancelot, et soupçonne une infidélité de sa part. Pour finir, le jugement de la reine apparaît lui aussi transformé, au tableau XI de la deuxième partie, car il est seulement mentionné dans l'œuvre de Boulenger, mais très

développé dans *Le Chevalier de Neige*. Il sert en effet à confronter Artus et Guenièvre, à faire prendre en pitié ces deux personnages par le spectateur, et à annoncer la suite : la condamnation à mort de la reine, son sauvetage par Lancelot, puis sa réconciliation avec le roi. Ce tableau est particulièrement marquant de par la gravité qui en ressort : le roi, qui se trouve dans la Cour de Justice, sur l'estrade, est entouré de ses nombreux chevaliers, de sa sœur Morgane et des gens de sa cour. Tous débattent de la culpabilité de la reine, puis l'accablent : la foule scande « Le bûcher!<sup>156</sup> » et la scène se clôt sur Guenièvre, debout au centre, tandis que tous autour d'elle tombent à genoux.

Atouts pour l'intrigue certes, ces scènes modifiées sont aussi, voire surtout, l'occasion de donner quelque chose de visuellement agréable aux spectateurs. Il ne faut pas oublier que *Le Chevalier de Neige* est un spectacle de grande ampleur et que Boris Vian et son équipe ont pour objectif d'impressionner le public; de ce point de vue, ces scènes sont donc particulièrement importantes.

Au terme de cette présentation du contenu du *Chevalier de Neige*, il est aisé de remarquer la fidélité de l'auteur vis-à-vis des textes originaux, tant dans le choix du thème que dans celui des épisodes. Le peu d'originalité dont a fait preuve Boris Vian en réécrivant et recomposant l'histoire d'amour de Lancelot et Guenièvre permet de qualifier sa pièce d'adaptation classique des romans de la Table Ronde. Cependant, dans cet exercice, l'auteur a montré sa capacité à respecter les contraintes liées à la condensation et à la mise en scène théâtrale, tout en montant un spectacle plaisant, conformément aux directives qu'il avait reçues de la part des organisateurs du Festival. Pour pousser plus avant notre comparaison, il convient

---

<sup>156</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 142.



maintenant de nous pencher sur les choix poétiques opérés par Vian dans son adaptation des amours de Guenièvre et Lancelot.

### 3.2 Les choix poétiques

Tout d'abord, le titre de la pièce semble assez énigmatique, et il est important de s'y intéresser. Marc Lapprand souligne que le titre provient du Lancelot en prose, noyau central du *Lancelot-Graal* (1216-1235)<sup>157</sup>. Nous pouvons en effet lire dans la vulgate d'Oskar Sommer : « la Dame du Lac y présente à la cour du roi Artus un chevalier "blanc comme noif [neige]", afin que sa pureté intégrale n'échappe à personne<sup>158</sup> ». Cette expression n'est reprise ni dans *Le Livre du Graal*, ni dans *Les Romans de la Table Ronde* de Boulenger; elle semble être propre à la vulgate d'Oskar Sommer. Cela prouve que Boris Vian s'y est intéressé de près ou, du moins, en a lu une version. Le titre de la pièce est une périphrase, il est donc allusif et détourné, puisqu'il ne fait pas explicitement référence à Lancelot, mais en présente l'une des caractéristiques (la couleur de son habit, preuve de sa pureté). Une connaissance culturelle limitée du cycle arthurien ne permet donc pas nécessairement de faire le lien entre le titre et le personnage de la Table Ronde, plus souvent appelé Lancelot du Lac, ou Chevalier du Lac; le sous-titre, par contre, est suffisamment explicite à cet égard : « ou Les Aventures de Lancelot ».

Le titre de l'œuvre n'a pas été choisi au hasard, puisque le lecteur ou le spectateur retrouvent l'expression « Chevalier de Neige » tout au long de la pièce. On en compte

<sup>157</sup> LAPPRAND Marc (avant-propos), 2001, « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 20.

<sup>158</sup> OSKAR SOMMER Heinrich, 1908-1916, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, The Carnegie Institution of Washington, vol. 3, p. 118.

effectivement neuf occurrences, qui alternent avec d'autres formulations : « le valet de neige<sup>159</sup> », « le chevalier blanc<sup>160</sup> », « le chevalier aux armes de neige<sup>161</sup> », de même qu'avec de nombreuses autres références à la couleur blanche : « ses armes étaient de neige<sup>162</sup> », « Lancelot, tout de blanc vêtu<sup>163</sup> », « la neige de vos armes<sup>164</sup> », « la couleur de ce surnom lui va bien<sup>165</sup> », « blanc comme ses armes de jadis<sup>166</sup> ». La couleur semble être un motif central de la pièce. En effet, Lancelot est caractérisé par la couleur blanche, synonyme de pureté, et lorsqu'il s'en va combattre, il change d'armes et donc de couleur afin de rester anonyme (elles sont noires lors du premier tournoi, vermeilles lors du tournoi de Winchester). Il est aussi possible de remarquer que la grande majorité des références au blanc de ses armes se trouvent dans la première partie de la pièce (nous en comptons dix-sept), tandis que dans la seconde partie nous n'en comptons plus que deux. Il semblerait que, peu à peu, la pureté et l'innocence symbolisées par la couleur blanche aient laissé place au sang et à la violence, symbolisés par la couleur rouge, à la toute fin de la pièce. On en trouve un exemple en didascalie à la fin du tableau X, alors que la reine apprend qu'Artus a découvert sa trahison : « *Tout est rouge*<sup>167</sup> », puis deux références dans les dialogues des deux derniers tableaux : « ils sont campés près de

---

<sup>159</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige suivi de Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 57.

<sup>160</sup> *Ibid*, pp. 60-63.

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 86.

<sup>162</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 56.

<sup>166</sup> *Ibid*, p. 79.

<sup>167</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige suivi de Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 138.

la mer et le sang la teindra de rouge<sup>168</sup> » et « [le champ de bataille] rougi du sang des morts<sup>169</sup> ». Ainsi, la périphrase du titre met en avant la pureté comme caractéristique déterminante du chevalier, en plus de faire de la couleur un motif central de la pièce.

Par ailleurs, le thème et les sources étant anciens mais le public étant moderne, Boris Vian a dû travailler le style du texte en fonction de ces deux critères. Comme le relève Marc Lapprand, les expressions médiévales qu'il utilise et réactualise pour le spectateur moderne sont nombreuses, notamment « beau doux sire », « beau doux ami », « aimer de fol amour », que l'on retrouve tout au long de la pièce<sup>170</sup>. Ce lexique archaïque donne un charme médiéval au texte de Boris Vian et l'inscrit dans l'univers ancien des rois, des dames, des chevaliers. A cela s'ajoutent les tournures de phrases anciennes (telles que : « j'ai grande honte car c'est péché de vous aimer<sup>171</sup> ») et les nombreuses hyperboles, lieux communs du langage courtois (telles que : « les plus belles mains du royaume<sup>172</sup> », « le meilleur chevalier du siècle<sup>173</sup> »). Marc Lapprand avance que ces images, comparaisons et autres métaphores participent grandement à la poésie de l'écriture. Pour appuyer ses propos, nous citerons quelques exemples : « la mort a moissonné durement parmi nous<sup>174</sup> », « Demoiselle, vous êtes la plus jolie fleur du jardin de Monsieur votre père<sup>175</sup> ».

---

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 166.

<sup>169</sup> *Ibid*, p. 170.

<sup>170</sup> LAPPRAND Marc (avant-propos), 2001 « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 19.

<sup>171</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 93.

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 102.

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 69.

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 115.

C'est dans cette même optique que Vian a choisi d'intégrer à son texte des phrases entières issues directement des romans de la Table Ronde. Nous pouvons dans ce cas parler de *plagiat*, défini par Genette comme étant un « emprunt non déclaré, mais encore littéral<sup>176</sup> » à une autre œuvre, puisqu'il s'agit de la réintégration, sans référence, de passages entiers d'autres textes. Jacques Boulenger avait fait la même chose à partir de la vulgate d'Oskar Sommer, qui lui-même avait repris le texte de ses prédécesseurs. Ainsi, Boris Vian s'inscrit dans cette lignée d'adaptateurs. C'est pourquoi le terme de plagiat ne doit pas, dans ce cas, être compris de façon négative, voire incriminante : Boris Vian ne fait que perpétuer une tradition de réécriture et d'emprunt à la littérature arthurienne.

Prenons pour exemple le premier tableau du *Chevalier de Neige* et ses épisodes correspondants dans la version de Boulenger et dans celle publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade sous la direction de Philippe Walter. Il s'agit de la rencontre du roi Artus et de ses compagnons avec la Dame du Lac, Lancelot, et son cortège. Dans la version de Boris Vian, la Dame du Lac s'adresse en ces termes au roi : « Sire, Dieu vous bénisse comme le meilleur des rois du monde. [...] Sire, des affaires trop pressantes me commandent de ne pas retarder mon départ; je suis venue de bien loin vous demander un don et vous ne me le refuserez pas, car il ne peut vous causer aucun mal et ne vous coûtera rien<sup>177</sup> ». Dans celle de Boulenger on peut lire : « Sire, Dieu vous bénisse comme le meilleur des rois de ce monde! Je viens de bien loin pour vous demander un don que vous ne me refuserez point, car il ne peut vous causer du mal et ne vous coûtera rien<sup>178</sup> »; et enfin, dans *Le Livre du Graal* : « Seigneur, Dieu vous bénisse, vous qui êtes le meilleur des rois de cette terre. Roi Arthur, je suis venue à vous de bien loin,

<sup>176</sup> GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 8.

<sup>177</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige suivi de Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 44.

<sup>178</sup> BOULENGER Jacques, 1922-1923, *Les Romans de la Table Ronde*, Paris, Plon-Nourrit, vol. 1, p. 240.

pour vous demander un don que vous ne devez me refuser : et vous n'en pourrez retirer ni dommage, ni mal, ni honte, et il ne vous coûtera rien<sup>179</sup> ». Les ressemblances sont clairement visibles, et ce genre de procédé est présent dans toute la pièce de Boris Vian. Parfois même, aucune modification n'est apportée aux phrases de Jacques Boulenger, qui sont reprises telles quelles dans *Le Chevalier de Neige*. C'est le cas, par exemple, du récit fait par Merlin dans l'introduction : « Or, le vendredi avant la Saint-Jean, le roi Artus chassa tout le jour dans la forêt de Camaaloth. Vers le soir, comme il regagnait la ville avec ses gens<sup>180</sup>... »; on retrouve ces termes à l'identique à la page 239 des *Romans de La Table Ronde* de Boulenger, au début des « Amours de Lancelot ». Si Boris Vian ne prend même pas la peine de signaler l'appartenance de ces formules à un prédécesseur, c'est peut-être qu'il considère qu'elles n'appartiennent pas vraiment à celui-ci. Ces expressions font en effet partie d'un corpus de contes, légendes, chansons, romans écrits et réécrits depuis des siècles, auquel chaque auteur participe et que chacun réutilise, comme une sorte d'écriture collective et participative. Ainsi, tout en faisant preuve d'une certaine créativité, Boris Vian a choisi la fidélité au style des textes originaux, s'inscrivant ainsi dans la tradition séculaire des formules et des emprunts, et répondant par là à l'horizon d'attente plutôt conventionnel d'un public du XX<sup>ème</sup> siècle face à l'imaginaire médiéval.

Boris Vian a donc fait le choix de rester au plus près des textes d'origine et du lexique médiéval pour écrire son texte dramatique : on en retrouve des passages entiers. Il s'inscrit ainsi dans la continuité de la littérature arthurienne. Si, dans la pièce, le choix des mots, voire

---

<sup>179</sup> POIRION Daniel, WALTER Philippe et BERTHELOT Anne, 2009, *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, pp. 267-268.

<sup>180</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 42

même des phrases, n'est la trace d'une quelconque originalité de la part de Boris Vian, c'est certainement parce que *Le Chevalier de Neige* est une œuvre de commande et que l'auteur a reçu des directives. Les organisateurs du Festival lui ont demandé d'écrire cette pièce parce qu'ils connaissaient ses talents de romancier, poète et dramaturge, et non pour ses excentricités langagières, qui n'auraient pas convenu à un tel projet destiné au grand public.

### **3.3 Le traitement des personnages**

Après avoir considéré le choix du thème et des épisodes, ainsi que les choix poétiques opérés par le processus d'adaptation, penchons-nous pour terminer sur le traitement par Vian des personnages de la légende de Lancelot du Lac, tant sur le plan de leur fonction que de leur psychologie. Soulignons d'abord que l'auteur n'a pas procédé à des transformations de l'intrigue : il a en effet gardé les mêmes personnages, sans en inclure de nouveaux, même en ce qui concerne les personnages secondaires. À l'inverse, Cocteau avait, par exemple, dans *Les Chevaliers de la Table Ronde*, introduit le personnage du démon Ginifer. Boris Vian a aussi gardé le même cadre spatio-temporel : l'action se passe dans un Moyen-Âge lointain, en Grande-Bretagne (dans le royaume de Camaaloth) puis en Petite-Bretagne (chez Lancelot, en Gaule). De ce point de vue, Boris Vian s'est montré particulièrement fidèle à la légende.

Il faut cependant nuancer cette affirmation en s'intéressant de plus près au traitement accordé à certains personnages, à commencer par Merlin. Le célèbre enchanteur n'a en effet qu'un rôle secondaire dans l'action, mais gagne en importance en ce qu'il devient l'un des narrateurs de la pièce : chef des baladins, il ouvre et clôt le récit. Il apparaît ainsi dès l'introduction dans laquelle, à l'instar du conteur médiéval, il s'adresse au public et présente

l'action à venir : « Écoutez et réjouissez-vous! Car c'est l'histoire la plus belle. [...] Écoutez le récit heureux des amours de Lancelot du Lac et de la Reine Guenièvre! » puis : « Or, le vendredi avant la Saint-Jean, le roi Artus chassa tout le jour dans la forêt de Camaaloth. Vers le soir, comme il regagnait la ville avec ses gens...<sup>181</sup> ». Il réapparaît ensuite furtivement lors de l'adoubement de Lancelot, en tant que participant à la fête. Puis il disparaît jusqu'à la toute fin de la pièce, dans le dernier tableau, après la mort d'Artus, lorsqu'il va à la rencontre de Lancelot et Hector errant, dans l'anonymat, à la fin de leur vie. Il est cette fois-ci le messenger, celui qui annonce à Lancelot que sa mort est arrivée. Lors de cette ultime rencontre, Lancelot ne le reconnaît pas immédiatement, mais seulement une fois que Merlin lui a parlé de son passé et a prononcé son nom. Alors, tandis que Lancelot s'éteint doucement en se remémorant son amour pour Guenièvre, Merlin reprend le récit des Chevaliers de la Table Ronde, comme au début de la pièce, comme si, malgré la mort des personnages, le cycle arthurien ne connaissait pas de fin et pouvait recommencer perpétuellement : « Au temps de la Table Ronde, quand les chevaliers se mirent à errer. [...] Il arriva qu'un jour, le dimanche avant la Saint-Jean, le roi revenait de chasser dans la forêt de Camaaloth<sup>182</sup> ». Merlin est donc, dans *Le Chevalier de Neige*, une figure intemporelle et omnisciente, maîtresse de l'histoire d'Artus et ses chevaliers, qui ouvre et clôt la pièce, comme s'il en était en quelque sorte le véritable auteur.

En plus de ce rôle particulier attribué à Merlin, on peut relever l'importance accordée à la troupe de baladins, dont il est à la tête. Ces baladins sont chargés de la narration et des chansons. Cela se traduit, dans l'introduction, par les didascalies qui indiquent qu'ils sont en

---

<sup>181</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., pp. 41-42.

<sup>182</sup> *Ibid*, pp. 172-173.

train de réciter<sup>183</sup>. Partageant la parole avec Merlin, ils font le lien entre les contes et romans médiévaux et la pièce de théâtre moderne. Ils ne sont pas très présents dans le déroulement de l'action, mais on peut citer comme exception la première partie du tableau X, au début de laquelle le chef reprend le récit : « Or, ayant quitté la cour du roi Artus, le Chevalier de Neige allait depuis longtemps, rêvant à la dame et au verger où leurs amours s'étaient épanouies pour la première fois comme fleurs d'amandiers et de pêchers.<sup>184</sup> » A la fin de l'œuvre, nous les retrouvons dans le dernier tableau, dans lequel ils chantent *La Ballade des Baladins* : à vocation plus poétique que narrative, cette chanson reprend les thèmes de la fatigue, de la mort et de la guerre et accompagne Merlin qui, tel le messager de la mort, vient chercher Lancelot à la fin de sa vie.

Il faut par ailleurs souligner l'aspect plus unidimensionnel, voire caricatural des rôles principaux, certainement dû aux besoins de rétrécissement et de simplification de l'intrigue. Si l'on prend l'exemple de Guenièvre, elle apparaît bien plus jalouse envers la jeune Passerose, lorsqu'elle croit que Lancelot est tombé amoureux de celle-ci. Cette jalousie se manifeste à trois reprises dans le texte dramatique. La première fois en dévoile les prémisses, puisqu'il s'agit de la seconde rencontre entre la reine et le chevalier : Guenièvre demande à ses suivantes ce qu'elles pensent du jeune homme puis leur dit « Ma foi, je crois que si l'une d'entre vous lui faisait les yeux doux, j'en serais un peu jalouse<sup>185</sup> ». Cela est confirmé par la suite, notamment dans le sixième tableau de la première partie, lorsqu'elle apprend l'existence de Passerose et qu'elle croit à l'infidélité de Lancelot. Elle s'emporte et dit à Lionel : « Ah, maudite soit l'heure

---

<sup>183</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>185</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige suivi de Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 57.



où votre fer a dévié, car j'aimerais mieux qu'il soit mort que d'avoir fait ce qu'il a fait<sup>186</sup> ». Et lorsqu'elle découvre la mort de Passerose, elle n'hésite pas à profaner le corps, à rire et à se déclarer « heureuse<sup>187</sup> » devant son cadavre. Violente dans ses réactions, Guenièvre est toute entière dominée par sa jalousie et prend alors des décisions radicales, comme chasser de Camaaloth Lancelot et ses proches.

De son côté, le roi Artus apparaît bien plus sentimental et hésitant vis-à-vis de la trahison de sa femme que dans la vulgate établie à partir du manuscrit S526 de la Bibliothèque Universitaire de Bonn<sup>188</sup>. Cela est flagrant dans le tableau XII de la deuxième partie de la pièce. Après avoir rendu son verdict (le bûcher), Artus devient incontrôlable et semble être traversé par tous les sentiments à la fois. D'abord, il le dit lui-même, il est « las<sup>189</sup> », puis « inquiet » et « mal à l'aise<sup>190</sup> », avant de devenir « furieux<sup>191</sup> », puis extrêmement triste (« Ah! Que ne suis-je mort moi-même!<sup>192</sup> »), et enfin « hésitant<sup>193</sup> ». La scène se termine sur la nouvelle de la libération de la reine et alors le roi entre en transe : il « rit et pleure à la fois<sup>194</sup> ». Pas une seule fois Artus ne semble être convaincu de sa décision, ou même froid vis-à-vis de Guenièvre. Il est extrêmement sentimental et affecté par les événements, ce qui permet de comprendre pourquoi il la condamne, puis lui pardonne rapidement.

---

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 136.

<sup>188</sup> POIRION Daniel, WALTER Philippe et BERTHELOT Anne, 2009, *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2 et 3.

<sup>189</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige suivi de Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 143.

<sup>190</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>191</sup> *Ibid*.

<sup>192</sup> *Ibid*, p. 145.

<sup>193</sup> *Ibid*.

<sup>194</sup> *Ibid*, p. 146.

Quant à Lancelot, le personnage central de cette pièce, il a gardé son ambivalence. En effet, comme dans la légende, il est tiraillé entre son amour pour la reine et sa fidélité envers le roi. Cependant, ses exploits guerriers et ses aventures de chevalier sont relégués au second plan, l'accent étant mis sur ses sentiments pour la reine. De ce fait, Boris Vian présente avant tout l'aspect courtois du personnage. Hormis les deux tournois auxquels il participe et le récit rapporté de ses exploits à la Douleuse Garde, la pièce ne présente rien de ses actions chevaleresques. Les personnages sont donc simplifiés, ramenés à l'essentiel, c'est-à-dire aux attributs qui les caractérisent le plus : la jalousie de Guenièvre, la tendresse du roi pour sa femme (qui permettra son pardon) et les sentiments amoureux de Lancelot.

### **3.4 Entre modernité et tradition : la fidélité à la légende**

Au terme de cette étude des choix d'adaptation opérés par Boris Vian, il apparaît évident que celui-ci n'a procédé ni à une transformation pragmatique (c'est-à-dire de l'action), ni à une transformation sémantique (du sens)<sup>195</sup>. Comme on l'a vu, la quasi-totalité des épisodes relatés par Boris Vian dans la pièce *Le Chevalier de Neige* appartient véritablement à la littérature arthurienne, il les a seulement articulés de façon à rendre l'histoire des amours de Guenièvre et Lancelot succincte et cohérente. En ce qui concerne le sens, il apparaît clairement que *Le Chevalier de Neige* n'est pas une transposition moderne des récits de la Table Ronde, comme *Antigone* d'Anouilh l'est par exemple du mythe grec. En effet, Boris Vian ne se sert pas d'une œuvre ancienne pour faire passer un message actuel. Il n'en modifie donc pas non plus le sens. Seize ans auparavant, à l'inverse, *Les Chevaliers de la Table Ronde*

---

<sup>195</sup> GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 457-458.

de Cocteau proposait une nouvelle interprétation de la légende, qui jouait sur la confrontation du vrai et du faux de l'amour adultère des protagonistes. Or, la version de Boris Vian ne se donne pas les mêmes ambitions. D'ailleurs, Jacques Lemarchand, dans *Le Figaro littéraire* du 22 août 1953, écrit : « L'auteur du *Chevalier de Neige* a compris que l'on ne pouvait tirer parti à la scène d'un tel sujet qu'en respectant jusqu'au bout le ton même de la légende et de la chronique; en se gardant, par dessus tout, de tirer un parti moderne d'un thème beau entre tous et qui se suffit à lui-même<sup>196</sup> ». Ces propos résument parfaitement ce qui a été fait par Boris Vian dans son travail d'adaptation, et le résultat final qui a été proposé au public de Caen.

L'originalité de l'œuvre est donc à questionner. Elle ne semble résider ni dans le contenu, ni dans l'expression. Il est possible qu'elle se trouve surtout dans les techniques de sa création scénique, par exemple dans « les enchaînements [...] à vue<sup>197</sup> » dont Vian lui-même soulignait la nouveauté. Malheureusement, en l'absence d'enregistrement audiovisuel et de comptes rendus précis, nous ne pouvons proposer que quelques remarques à ce sujet. La construction du texte dramatique, tout d'abord, est clairement inspirée par le cinéma, dont Boris Vian raffolait. Il écrit dans « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* » : « J'avais essayé de bâtir le texte beaucoup plus comme celui d'un découpage de film que comme celui d'une pièce traditionnelle<sup>198</sup> ». Noël Arnaud y fait écho dans sa préface : « Boris Vian, Jo Tréhard, Georges Delerue l'ont conçu comme celui d'un découpage de film, ils ont fait appel à toutes les ressources que leur offraient le cadre naturel, les dimensions du plateau, les effets de la lumière et du son. Spectacle complet, total (je ne me souviens plus si l'adjectif

---

<sup>196</sup> LEMARCHAND Jacques, *Le Figaro littéraire*, 22 août 1953, p. 5.

<sup>197</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 24.

<sup>198</sup> *Ibid.*

s'employait alors comme aujourd'hui), et surtout continu<sup>199</sup> ». Cela témoigne de l'importance des moyens techniques mis en œuvre. Cette inspiration du cinéma sur la pièce de théâtre est centrale et fait du *Chevalier de Neige* une œuvre absolument moderne. C'est d'ailleurs confirmé par l'un des journalistes de *Ouest-France*, présent le 1<sup>er</sup> août 1953, qui confie à ses lecteurs : « Si vous aimez le cinéma [...] allez voir *Le Chevalier de Neige* au Château. C'est encore plus joli!<sup>200</sup> » Malheureusement, le manque d'enregistrement audiovisuel nous empêche de mieux rendre compte du dispositif; textuellement, seule la division en tableaux subsiste de ce choix.

En conclusion, si l'on s'en tient au texte dramatique, tout pousse à dire que l'apport créatif de Vian à la matière de Bretagne est limité : il s'est contenté de créer une adaptation au théâtre traditionnelle et fidèle des romans de la Table Ronde, bien que sa réputation ait pu faire penser qu'il se montrerait plus fantaisiste dans cet exercice. C'est d'ailleurs ce que fait comprendre Marc Toutain dans un article pour *Liberté de Normandie*, daté du lundi 3 août 1953 : « On aurait pu penser que l'auteur y mêlerait ça et là quelques traits explosifs et audacieux ! Il s'est, au contraire, discrètement effacé derrière la légende<sup>201</sup> ». Tous semblent applaudir cette prise de position de l'auteur, quand, de notre côté, nous nous demandons si ce peu d'inventivité ne jouerait pas dans le faible intérêt porté au *Chevalier de Neige* après la mort de l'auteur. Cela pose même la question de la légitimité de cette œuvre qui est, ne l'oublions pas, une œuvre de commande. Entre modernité et tradition, Boris Vian a fait le

---

<sup>199</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, dans VIAN Boris, 1974, *Le Chevalier de Neige*, suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 21.

<sup>200</sup> CM, « Caen et sa région », *Ouest-France*, 2 août 1953, p. 2.

<sup>201</sup> TOUTAIN Marc, « *Le Chevalier de Neige* recrée le climat merveilleux de la légende », *Liberté de Normandie*, 4 août 1953, p. 2.

choix d'une adaptation classique des romans de la Table Ronde; s'il y a insufflé un vent de contemporanéité, c'est par les moyens techniques employés (lumière, sonorisation, découpage cinématographique) plus que par l'adaptation en elle-même.

Pourtant, comme l'écrit Marc Lapprand à propos du *Chevalier de Neige* : « une adaptation des romans de la Table Ronde de cette envergure était sans précédent en France<sup>202</sup> ». Si l'originalité intrinsèque du texte demeure minime, nous pouvons cependant dire que Boris Vian a relevé avec succès le défi inédit qui lui avait été lancé par les organisateurs du Festival dramatique de Normandie. Citons pour conclure le dernier paragraphe de la présentation faite par Geneviève Serreau le jour de la première : « La rencontre fut heureuse qui mit face à face le poète de *l'Arrache-Coeur* avec le beau couple de héros insatiables. Il nous vaut, non loin des ports bretons d'où s'élancèrent tant de fois les nefes des chevaliers, un spectacle grand sans grandiloquence, et d'une juste qualité humaine. » Toutes ces informations sur *Le Chevalier de Neige*, sa qualité, sa réussite, mènent le lecteur à s'interroger sur son destin. Comment une pièce de théâtre aussi colossale a-t-elle pu être oubliée? Écrite par l'un des auteurs français les plus connus, comment peut-elle passer inaperçue depuis des décennies? Ces interrogations sont d'autant plus pertinentes que *Le Chevalier de Neige* a survécu à l'année 1953 : il a en effet été adapté, en 1957, en opéra, ce dont il sera question dans le chapitre suivant.

---

<sup>202</sup> LAPPRAND Marc (avant-propos), 2001, « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 20.

## Chapitre III : L'autoadaptation transgénérique

« Ce qui adapte s'adapte aussi : une pièce engendrée par un roman, pour citer le cas le plus fréquent, peut à son tour enfanter un film et/ou un opéra<sup>203</sup> ». Cette formule de Frédéric Maurin est à propos, lorsqu'il s'agit d'étudier l'opéra de Boris Vian. En effet, c'est en 1957 que *Le Chevalier de Neige* devient une œuvre lyrique au Grand-Théâtre de Nancy, grâce à la collaboration de son directeur, Marcel Lamy. Pour ce faire, Boris Vian a dû procéder à une nouvelle adaptation transgénérique (de la scène dramatique à la scène lyrique). Mais il s'agit cette fois-ci d'une autoadaptation. Nous nous proposons de faire l'étude comparée de la pièce de théâtre et de l'opéra afin de distinguer les modifications effectuées dans ce cas précis de réécriture. Cette entreprise pose toutefois un défi : celui de comparer deux œuvres à vocation scénique, sans aucune autre trace que les textes. Nous nous interrogerons donc d'abord sur la valeur et la légitimité de ces textes : suffisent-ils à la connaissance que nous pouvons avoir des deux *Chevalier de Neige* de Vian?

### 1. La valeur du texte dramatique

Le théâtre, en tant que genre littéraire, a un statut paradoxal, que Gaétan Picon formule ainsi : « Le théâtre appartient-il à la littérature? On peut se le demander. Avant tout, il est le domaine de la parole – de la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus sont celles

---

<sup>203</sup> MAURIN Frédéric, 2000, « Adapter ad lib », dans FARCY Gérard-Denis (dir.), 2000, *L'adaptation théâtrale entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses Universitaires de Caen, p. 88.

de toute chose écrite – mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous<sup>204</sup> ». C'est aussi ce qu'exprime Pierre Larthomas, vingt ans plus tard, dans *Le Langage dramatique* : « l'œuvre dramatique est écrite, mais écrite pour être jouée<sup>205</sup> ». Si la finalité du théâtre est d'être représenté sur scène, non d'être lu, quelle valeur doit-on accorder au texte dramatique?

Historiquement, le statut du texte de théâtre a changé selon les époques : il a tantôt été valorisé par rapport à la représentation, tantôt occulté par celle-ci. Avec Aristote, le théâtre se définit avant tout comme littérature, le philosophe grec rejetant tout ce qui touche à la représentation : « Quant au spectacle [opsis], qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs<sup>206</sup> ». Le théâtre en tant que genre littéraire devient alors « l'objet d'une longue série de poétiques ou d'arts poétiques, chez les Latins puis chez les classiques<sup>207</sup> ». De l'Antiquité à l'époque classique, le texte est privilégié, la représentation n'étant alors « que l'expression et la traduction du texte littéraire<sup>208</sup> ».

Une rupture dans la conception du théâtre s'opère à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, que Bernard Dort qualifie de « révolution copernicienne<sup>209</sup> ». Il s'agit de la « remise en question du théâtre comme texte et la réhabilitation concomitante de la représentation dans le fait théâtral<sup>210</sup> ». En 1887, André Antoine crée le Théâtre-Libre, pour lequel il est metteur en scène. Avant lui, le metteur en scène se chargeait de la dimension matérielle du spectacle, mais avec lui, il est

---

<sup>204</sup> PICON Gaétan, 1957, *Panorama de la nouvelle littérature française* (1949), Paris, Gallimard, p. 294.

<sup>205</sup> LARTHOMAS Pierre, 1980, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, p. 175.

<sup>206</sup> ARISTOTE, 1980, *Poétique*, édition et traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. Poétique, p. 57.

<sup>207</sup> UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, p. 23.

<sup>208</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>209</sup> DORT Bernard, 1995, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., p. 270.

<sup>210</sup> *Ibid*.

aussi en charge de l'interprétation et du sens de la pièce. Catherine Naugrette évoque alors un « décentrement du texte<sup>211</sup> », qui n'est désormais plus au cœur du travail théâtral. À partir de là, le théâtre s'affranchit de la littérature, et « [l]e XX<sup>ème</sup> siècle se définit comme l'ère de la mise en scène<sup>212</sup> ». Cette posture moderne se caractérise par un « refus, parfois radical, du texte<sup>213</sup> ». Des gens de théâtre comme Constantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, ou Antonin Artaud pensent que le théâtre se situe sur la scène, dans la représentation, bien plus que dans le texte. Ce discours est relayé par des critiques (Roland Barthes), des universitaires (Anne Ubersfeld) ou encore des philosophes (Peter Szondi).

Ainsi, Anne Ubersfeld définit la pièce écrite comme étant « un document textuel dont la clef est ailleurs<sup>214</sup> », ou « un texte qui ne paraît décidément pas fait pour la consommation livresque<sup>215</sup> ». Elle admet cependant qu'il est parfois nécessaire de lire le théâtre. C'est le cas pour les amateurs ou les professionnels du théâtre, mais aussi pour les spectateurs, professeurs, élèves, étudiants qui « vont ou retournent au texte comme à une origine ou à une référence<sup>216</sup> ». La primauté de la représentation sur le texte aurait donc ses limites puisque, comme l'explique Ubersfeld, « la représentation est chose instantanée, périssable; seul le texte perdure<sup>217</sup> ». Il survit à toutes les représentations d'une œuvre, d'où l'intérêt de sa lecture. Ainsi, une pièce de théâtre peut être lue en vue d'une compréhension de l'œuvre à mettre en scène, ou en complément de la représentation; sa fonction serait alors utilitaire. Mais elle peut aussi être lue en tant que texte littéraire, pour lui-même et en dehors de tout rapport à la scène.

---

<sup>211</sup> NAUGRETTE Catherine, 2000, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, p. 28.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, p. 15.

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*



Certaines pièces, d'ailleurs, telles que *Lorenzaccio* de Musset, n'étaient pas destinées à être représentées, mais uniquement à être lues, ce qui témoigne d'une volonté assumée de lire du théâtre et non de le voir.

Pour en venir, finalement, au cas de Boris Vian, on se rend compte que sa pièce est créée à une époque où la représentation prime dans le monde du théâtre. Qui plus est, elle a connu un grand succès scénique. Or, par nécessité, notre analyse ne peut se baser que sur le texte dramatique, qui est tout ce qu'il nous reste de la pièce présentée à Caen. À partir de ce que nous venons de voir, il nous faut donc justifier l'intérêt d'une analyse textuelle de cette pièce de théâtre. Tout d'abord, il semble impossible de dissocier totalement texte et représentation scénique. Comme l'écrit Anne Ubersfeld : « Le texte de théâtre est présent à l'intérieur de la représentation sous la forme de voix, de phonè; il a une double existence : d'abord il précède la représentation, ensuite il l'accompagne<sup>218</sup> ». De même, les didascalies de l'auteur constituent autant de « matrices textuelles de représentativité<sup>219</sup> » qui permettent d'imaginer une scène virtuelle. Enfin, Ubersfeld souligne aussi la possibilité de lire un texte de théâtre comme « non-théâtre » car il n'y a rien dans le texte qui interdise de le lire, par exemple, comme un roman, notamment sur les plans thématique, stylistique, etc. C'est dans cette triple optique que nous choisissons d'aborder *Le Chevalier de Neige* : nous lisons cette pièce pour elle-même, pour son histoire, pour son style, tout en ayant conscience de la dimension scénique qui s'y trouve virtuellement inscrite par le dialogue et les didascalies.

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>219</sup> *Ibid.*

## 2. La valeur du livret d'opéra

Le cas du livret d'opéra est différent en ce que ce texte est souvent perçu comme un pur instrument de la mise en scène, et rarement comme une œuvre méritant la lecture seule. En effet, la question de la valeur du livret d'opéra est à l'origine d'un éternel débat : appartient-il à la sphère littéraire? Comme l'explique Françoise Decroisette dans l'introduction de *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire?*, « l'interrogation est récurrente, elle n'est pas récente. Elle se pose dès les prémisses du genre, à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, et parcourt toute l'histoire de l'opéra<sup>220</sup> ». Comme pour la pièce de théâtre, cela s'explique par sa nature même : « Le *libretto* [...] est un objet difficile à cerner parce qu'il n'entre pas dans les catégories établies, parce qu'il transgresse les frontières entre les genres et les domaines de spécialité<sup>221</sup> », c'est-à-dire, dans ce cas, entre musique, théâtre et littérature.

Son appartenance à la littérature pose plusieurs problèmes. D'abord, même écrit par de grands noms, le livret est généralement considéré comme un texte mineur. S'y étant intéressée de près, Anne Ubersfeld observe « la qualité souvent médiocre, la faiblesse des livrets, même signés Wagner, et la simplification, hardie, pour ne pas dire la détérioration des textes dramatiques, de Shakespeare à Beaumarchais<sup>222</sup> ». Ce problème de médiocrité est propre au livret, et ne concerne pas (ou peu) la pièce de théâtre, puisqu'en effet, toujours selon Ubersfeld, « une œuvre de théâtre est dramatiquement et poétiquement pleine<sup>223</sup> ». Dans

---

<sup>220</sup> DECROISSETTE Françoise, 2010, *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 12.

<sup>221</sup> MALKANI Fabrice, 2007, « Introduction à la lecture du livret d'opéra au XX<sup>ème</sup> siècle », *Le Livret d'opéra en langue allemande au XX<sup>ème</sup> siècle : ruptures et reprises, Germanica*, n° 41, p. 8.

<sup>222</sup> UBERSFELD Anne, « Livret d'opéra et pièce de théâtre : cinq notations pour se garder d'une assimilation superficielle », *Analyse musicale*, 2<sup>ème</sup> trimestre 1992, n° 27, p. 7.

<sup>223</sup> *Ibid.*

l'opéra, la subtilité du texte est déplacée au profit de la musique, qui transmet le plus gros du message : « La musique, utilisant le livret, va plus loin que lui et dit ce qu'il n'a ni la place, ni le pouvoir de dire<sup>224</sup> ». Ainsi, le langage ne doit pas prendre le pas sur la musique : il se doit même d'être imparfait pour pouvoir être complété par elle. C'est pourquoi un livret est souvent de piètre qualité, même quand il s'agit de l'adaptation d'une pièce de théâtre. Techniquement, ce « petit livre » (c'est le sens de l'italien *libretto*) ne sert qu'à « permettre au spectateur de suivre, pendant le spectacle, les mots chantés et l'histoire racontée<sup>225</sup> ». Sa fonction est donc purement utilitaire. Qui plus est, le livret est accessoire, car le spectateur peut s'en passer durant la représentation, la musique et les gestes se chargeant d'une grande partie du sens. C'est pourquoi il est souvent considéré comme « un "prétexte", ou un "pré-texte" plus qu'un texte<sup>226</sup> ».

Cependant, certains pensent que le livret d'opéra mériterait d'être élevé au rang de texte littéraire. C'est d'ailleurs le combat de Giovanna Gronda et Paolo Fabbri, qui ont publié une anthologie de livrets d'opéras italiens dans la collection des Meridiani Mondadori (équivalents de la Pléiade française) en 1997<sup>227</sup>. Cet acte symbolique fait de ces livrets d'opéra des œuvres littéraires à part entière. Un autre élément en faveur de la valorisation du livret serait, comme l'explique Françoise Decroisette, de reconnaître le travail d'écriture des librettistes en les qualifiant d'auteurs. En effet, ce titre leur est bien souvent refusé, alors que leur travail consiste non seulement à adapter, mais généralement à réécrire des textes préexistants. Le livret serait

---

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> DECROISSETTE Françoise, 2010, *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 19.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> FABBRI Pablo, GRONDA Giovanna, 1997, *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, Milan, Montadori.

même, selon la formule de Françoise Decroisette, le « lieu par excellence de la réécriture<sup>228</sup> ». Par ailleurs, si l'on considère que le livret est un texte littéraire, il faut alors se demander s'il peut être un objet de lecture autonome, s'il est possible pour le livret d'exister pour sa seule lecture. Comme le signale Françoise Decroisette, il est arrivé que des librettistes italiens (Ottavio Rinuccini, Giovan Francesco Busenello, Giovan Andrea Moniglia...) fassent publier leurs textes, parfois en recueils, afin qu'ils soient lus et non entendus sur scène. Cela était courant au XVII<sup>ème</sup> siècle, époque à laquelle la poésie primait encore sur la musique, mais cette tradition devient moins courante par la suite.

Ainsi, le livret est un texte paradoxal, qui ne parvient pas à asseoir sa valeur dans le monde littéraire. Petit livre subalterne à la musique, mais pourtant parfois écrit par de grands noms de la littérature, accessoire souvent ignoré, mais pourtant publié de temps à autre en vue de sa seule lecture, on peine à savoir dans quelle catégorie le ranger. Pourtant, en tant que composante linguistique de l'opéra, on pourrait penser que c'est en lui que se trouve le sens de l'œuvre. Pour Malkani, « la musique déplace le sens » et l'opéra devient alors « le lieu d'une autre perception du monde<sup>229</sup> », sans que cela enlève quoi que ce soit à l'intérêt du texte originel. Il paraît donc possible d'étudier ce texte de façon isolée, une fois qu'il est « entièrement détaché de sa mise en musique et de sa mise en scène<sup>230</sup> ».

Pour ce qui est du livret du *Chevalier de Neige*, nous avançons qu'il possède une valeur littéraire certaine. En effet, il s'agit d'un livret écrit par un auteur reconnu, dont la qualité de la langue et du style ne font aucun doute. Par ailleurs, puisque nous ne disposons d'aucun

---

<sup>228</sup> DECROISSETTE Françoise, 2010, *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 20.

<sup>229</sup> MALKANI Fabrice, 2007, « Introduction à la lecture du livret d'opéra au XX<sup>ème</sup> siècle », *Le Livret d'opéra en langue allemande au XX<sup>ème</sup> siècle : ruptures et reprises, Germanica*, n° 41, p. 9.

<sup>230</sup> *Ibid.*

enregistrement d'époque, nous devons nous contenter de la lecture du livret pour connaître cet opéra. Il existe bien la partition musicale de Delerue, mais nous ne possédons pas les compétences nécessaires pour l'analyser et l'utiliser dans notre travail de recherche. En faisant ainsi abstraction, dans notre lecture, du chant, de la musique et du spectacle, le livret de Vian se voit libéré de ce qui le limite, voire le cache, sur scène, et peut dévoiler ses nombreux aspects d'œuvre littéraire.

Ainsi, texte dramatique et livret ne posent pas les mêmes questions ni les mêmes problèmes de légitimité mais ils ont un point commun : de par le genre auquel ils appartiennent (théâtre et opéra), ils sont des textes à la limite de la littérature, car ils ne sont pas destinés à un lecteur mais à un spectateur ou à un auditeur. Cette condition fait d'eux des textes hybrides, et donc paradoxaux. Nous faisons le choix d'accorder une valeur propre aux livrets aussi bien qu'aux textes dramatiques, de considérer que tous deux sont suffisamment riches pour rendre compte d'une œuvre, même scénique, et donc pour être étudiés. De surcroît, en ce qui concerne l'œuvre de Vian, il semble tout à fait acceptable de les mettre tous deux sur un pied d'égalité, le livret n'étant pas moins intéressant que la pièce de théâtre en termes de langue et intrigue. Par notre lecture, nous voudrions donc redonner du crédit à des textes souvent dénigrés ou, tout du moins, délaissés au profit de la mise en scène ou de la musique; projet d'autant plus légitime, dans le cas des deux *Chevaliers de Neige* de Boris Vian, que seuls ces textes nous restent comme objets d'étude.

### 3. Étude comparée du texte de théâtre et du livret

Ces précisions étant faites, nous pouvons maintenant procéder à l'étude comparée des deux *Chevalier de Neige* : le texte de théâtre et le livret. À partir de la théorie de l'adaptation transgénérique et des procédés d'adaptation expliqués dans « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* » par Boris Vian lui-même, nous analyserons les différences de contenu et de forme qui existent entre les deux versions, liées au changement de genre. Nous exposerons les modifications et les contraintes liées à ce type d'adaptation avant de procéder à l'étude comparée des textes.

#### 3.1 L'autoadaptation transgénérique et ses contraintes

En 1957, *Le Chevalier de Neige* est passé de la scène dramatique à la scène lyrique. Cela a permis à Boris Vian d'allier ses principaux centres d'intérêt : la littérature, la musique et l'art de la scène, dont l'union fait de l'opéra un art global. Boris Vian, comme il l'avait fait à Caen, se sert de toutes les techniques de l'époque pour créer un opéra moderne à Nancy. Cette réécriture est à considérer sous deux angles : celui de l'autoadaptation et celui de l'adaptation transgénérique.

On parle d'adaptation transgénérique lorsqu'une œuvre est adaptée dans un autre genre littéraire ou un autre média. Quant au cas plus précis de l'autoadaptation, Stéphanie Urdician en parle ainsi : « L'autoadaptation – quand texte adapté et adaptation émanent d'un même auteur – constitue une pratique transgénérique assez répandue<sup>231</sup> ». De fait, une autoadaptation

---

<sup>231</sup> URDICIAN Stéphanie, 2007, *Réflexions autour de l'autoadaptation dramatique*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal : CELIS, p. 1.

est, presque toujours, une adaptation transgénérique. C'est parfaitement le cas pour *Le Chevalier de Neige* : Boris Vian adapte sa propre pièce de théâtre en opéra, quatre ans après les représentations au Festival de Normandie. Les deux genres restent toutefois très proches. En effet, l'opéra comme le théâtre sont deux genres scéniques, les représentations se font face à un public et nécessitent l'intervention d'un metteur en scène, d'interprètes et de toute une équipe chargée du décor, des costumes, des moyens techniques, etc. Ce qui change, c'est la place de la musique et, de ce fait, le rôle du compositeur. La musique n'a pas du tout la même place sur scène : tantôt en fond sonore, tantôt mise en avant dans le théâtre, elle règne en maîtresse sur l'opéra. Par ailleurs, dans l'adaptation qui nous intéresse, le cadre change du tout au tout. À Caen, il s'agit d'un spectacle populaire, en plein air, face à un public de dix mille personnes, tandis qu'à Nancy, l'opéra est représenté dans la belle salle du Grand-Théâtre, devant le « tout Nancy », un nombre plus limité de personnes (environ mille). L'ambiance n'est, assurément, pas la même.

Dans *Littérature et musique au XX<sup>ème</sup> siècle*, Aude Locatelli écrit : « L'adaptation d'une œuvre littéraire pour la scène lyrique donne le plus souvent lieu à une transformation de l'œuvre-source liée aux impératifs de la réalisation scénique<sup>232</sup> ». Boris Vian le dit lui-même dans « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* » : « Il n'était pas question de conserver le texte écrit pour le Festival de Caen. Il fallait d'une part diminuer considérablement le nombre de protagonistes, la "dimension" du spectacle étant tout autre. Il convenait de resserrer l'action. Il fallait enfin modifier totalement l'ambiance d'un spectacle créé à l'origine pour le plein air. Bref, il y avait tout à refaire<sup>233</sup> ». En outre, la mise en musique a des conséquences sur le débit du dialogue. Comme le précise Decroisette dans *Le Livret*

---

<sup>232</sup> LOCATELLI Aude, 2001, *Littérature et musique au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, p. 115.

<sup>233</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 24.

*d'opéra, œuvre littéraire?*, « [l]a parole chantée est plus lente que la parole ordinaire : l'auteur doit réduire les dimensions de l'écrit, privilégier certains personnages et certaines situations<sup>234</sup> ». Il faut adapter le texte à cette nouvelle scène et à ces nouvelles contraintes : le spectacle doit être plus court, plus resserré et laisser plus de place au chant et à la musique de Georges Delerue.

### **3.2 Une structure redécoupée**

L'une des premières modifications effectuées pour la scène lyrique concerne la structure de la pièce. Grâce à l'expérience de Caen, Boris Vian sait mieux ce qui plaît au public et aux critiques. La longueur du spectacle, surtout, doit être réduite : certains épisodes sont donc supprimés ou bien condensés. Quant à l'action, auparavant divisée en deux parties, elle est redécoupée en trois actes. Cette nouvelle partition suivrait, selon Boris Vian, les trois étapes que l'on retrouve dans les romans de la Table Ronde, c'est-à-dire : « Première partie : époque de la rencontre et des aventures. Deuxième partie : époque de la passion charnelle et de la jalousie. Troisième partie : époque explosive du dénouement brutal des conflits<sup>235</sup> ». Avec l'opéra, Boris Vian développe donc une nouvelle conception de son œuvre, plus proche à son avis des textes originaux, qui se manifeste par un redécoupage de son intrigue.

Un autre élément se voit modifié : il s'agit des changements de scènes. En effet, un nouveau dispositif scénique est mis en place à Nancy, qui permet des changements de décor instantanés, plus rapides que les enchaînements à Caen. Cette idée vient du cinéma. Comme

---

<sup>234</sup> DECROISSETTE Françoise, 2010, *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 20.

<sup>235</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 25.



l'explique l'auteur, opéra et cinéma sont proches et le premier peut profiter de l'esthétique du second : « À mon sens, le lyrique a le pouvoir de transporter le spectateur comme seul le cinéma peut le faire... Ceci explique le découpage que j'ai donné à l'ouvrage à la façon d'un film, et surtout, oui, surtout, la suppression des chutes de rideaux qui doivent porter sur les nerfs des spectateurs<sup>236</sup> ». Il écrit aussi : « seul l'opéra peut lutter avec le cinéma en ce qui concerne l'efficacité<sup>237</sup> ». A cela s'ajoute le précieux témoignage de Noël Arnaud : « Le cinéma – que Boris Vian et Georges Delerue aiment et comprennent bien – vient revivifier l'opéra<sup>238</sup> ». Inspiré par le septième art donc, Boris Vian monte un opéra qui vise la même efficacité, la même rapidité, afin de mieux « transporter » son public.

### 3.3 Une intrigue resserrée

Sur le plan de l'intrigue aussi, l'opéra est plus léger, plus fluide et donc plus accessible pour le spectateur. On note, d'abord, qu'il y a moins de personnages : dans la version théâtrale, on en comptait quarante-huit, tandis que dans la version opéra, il n'en reste plus que vingt-neuf. Les personnages ayant disparu sont quelques chevaliers (Keu, Dodinel, Hector...) ainsi que plusieurs rôles secondaires (Alise, Armelle, la pucelle, Sybille, Joël...). La scène étant moins grande et la pièce moins longue, il n'y avait plus de place pour autant de protagonistes. L'opéra comporte moins d'épisodes que dans la première version : on note par exemple la

---

<sup>236</sup> Propos de Boris Vian, cité par ARNAUD Noël (préface), 1974, dans VIAN Boris, *Le Chevalier de Neige*, suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 25. Cet aspect ne semble pourtant pas avoir été respecté par la mise en scène, si l'on en croit le critique Léon Algrazi (voir notre premier chapitre, p. 35).

<sup>237</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 24.

<sup>238</sup> ARNAUD Noël (préface), 1974, dans VIAN Boris, *Le Chevalier de Neige*, suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 21.

disparition, dans la première partie, des tableaux VI (lors du tournoi contre Galehaut) et XII (la dispute entre Lancelot et Morgane et la fuite du chevalier), ainsi que dans la seconde partie, des tableaux III (l'arrivée de Lancelot chez Escalot), IV (la salle magique depuis laquelle Guenièvre assiste au tournoi), VIII et IX (Artus et ses chevaliers hébergés chez Morgane, où il découvre la trahison de Lancelot). D'autres épisodes plus courts, qui constituaient une partie d'un tableau, sont eux aussi supprimés : c'est le cas par exemple du débat entre les chevaliers de la Table Ronde, dans le tableau XIII de la seconde partie, qui cherchent à savoir s'il faut déclarer la guerre ou non à Lancelot. Ces suppressions provoquent quelques ellipses, plus ou moins longues, dans la temporalité du spectacle, qui permettent d'en alléger le contenu.

Sans être supprimés, certains épisodes sont toutefois condensés. Ainsi, beaucoup de scènes de la version lyrique réunissent deux tableaux, ou plus, de la version dramatique. C'est d'abord dans la première scène de l'opéra que les trois premiers tableaux de la pièce de théâtre sont condensés. Dans cette dernière, l'arrivée de Lancelot à la cour se faisait en trois étapes : la Dame du Lac le présente à Artus dans la forêt de Caamaloth, puis Lancelot est amené au château où il rencontre Guenièvre, et enfin, il est adoubé par le roi, avant d'aller porter secours à la dame de Nohant. Dans la version de l'opéra, tout cela se passe en une seule et unique scène : la Dame du Lac présente Lancelot à la cour du roi (ce qui n'est pas fidèle à la légende), où il rencontre Guenièvre et où il se porte rapidement volontaire pour aller aider la dame de Nohant. De la même façon, la première scène de l'acte II reprend les éléments des deux premiers tableaux de la deuxième partie de la pièce de théâtre. Il s'agit du complot de Mordret et Agravain contre Lancelot, de sa dénonciation auprès du roi, puis de l'annonce du tournoi de Winchester. Le dernier cas de condensation d'épisodes a lieu à la moitié du deuxième acte de l'opéra : la scène IX, celle du jugement de la reine, regroupe les tableaux XI et XII de la pièce.

S'enchaînent alors le jugement, la condamnation à mort de la reine et son sauvetage par Lancelot. Un tel processus de condensation permet d'accélérer l'enchaînement des épisodes, qui sont certes moins détaillés, mais plus fluides et mieux rythmés.

### 3.4 Un style lyrique

Boris Vian, dans « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », signale l'un des problèmes qui se posait lors de l'autoadaptation de sa pièce : « celui du style », et il ajoute : « j'ai tenté de trouver un langage lyrique simple et, si l'on peut dire, stylisé<sup>239</sup> ». Ce langage lyrique se manifeste notamment par le foisonnement d'images et d'affects qui peuplent le texte, bien plus que dans celui pour Caen.

Ainsi, à la fin du premier acte, Guenièvre, qui attend Lancelot retenu depuis longtemps par la fée Morgane, prononce cette réplique : « Et je sais pourtant qu'il est là, je sais que son cœur cherche le mien, que sa chair veut rencontrer ma chair et sa bouche ma bouche... Je sais que perdu loin de tout, retenu dans des cages de fer, attaché par des chaînes et meurtri dans son corps, il s'en délivrerait pour me venir aimer...<sup>240</sup> » Ces paroles fortes, d'une amoureuse pleine d'espoir, ne se retrouvent pas dans la première version du *Chevalier de Neige*, elles sont propres à l'opéra et donnent de la vigueur, à la fois au personnage de Guenièvre et au texte lui-même. Un autre exemple est celui de la réplique de Gauvain (acte II, scène II) qui s'adresse à Passerose : « Je vois bien que vous êtes la jeunesse... fraîche et belle comme une rosée de mai... comme une fée près d'une source bleue<sup>241</sup> ». Cette réplique poétique est composée d'une

<sup>239</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 24.

<sup>240</sup> VIAN Boris, 1974b, *Le Chevalier de Neige* (livret), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 215.

<sup>241</sup> *Ibid*, p. 225.

allégorie (Passerose incarne la jeunesse) et de comparaisons : la jeune fille est comparée à une rosée de mai, puis à une fée. Elle n'a pas d'équivalent dans le texte de 1953. Le dernier exemple que nous citerons se trouve à la toute fin de l'acte II, après que le roi Artus a condamné Guenièvre au bûcher. Celle-ci est sauvée de justesse par Gauvain, puis emmenée par Lancelot. Artus manifeste alors son soulagement et remercie Gauvain : « Vous avez sauvé ma dame, et de quel sort... La flamme allait mordre ses pieds blancs de sa bouche brûlante... la flamme allait lui faire un suaire de sang et de suie... la flamme allait se venger de ses cheveux plus brillants qu'elle-même et les jeter au vent dans une fumée sale<sup>242</sup> ». On remarque dans cette réplique une anaphore, chaque phrase commençant par « la flamme », ainsi que des allitérations en « b » (*blancs, bouche, brûlante*) puis en « s » (*suaire, sang, suie*). La réplique du roi est pleine de poésie, ce qui témoigne d'autant plus des sentiments forts éprouvés par le personnage à cet instant précis de l'opéra. Là encore, il s'agit d'une réplique unique, et non d'une réutilisation du texte dramatique. Ces quelques citations permettent de comprendre le travail d'écriture effectué par Boris Vian lors de l'adaptation de sa pièce, afin d'obtenir un style plus poétique, correspondant mieux aux attentes de l'opéra, dans lequel la parole est chantée et donc plus intense, plus sentimentale qu'au théâtre.

En plus d'une écriture lyrique, Boris Vian doit adopter – il le dit lui-même – « une écriture un peu rythmée<sup>243</sup> » adaptée au chant. On trouve dans la version opéra du *Chevalier de Neige* plusieurs éléments qui rappellent au lecteur qu'il ne s'agit plus d'un texte dramatique ordinaire, mais bien d'un texte destiné à être chanté. D'abord, si le texte de ce nouveau *Chevalier de Neige* est majoritairement en prose, on y décèle aussi quelques vers qui le

---

<sup>242</sup> *Ibid*, p. 241.

<sup>243</sup> VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, p. 24.

distinguent à cet égard de la pièce de théâtre. C'est par exemple le cas dans le prologue, où se trouvent quatre répliques composées d'octosyllabes en rythme ternaire ou binaire :

MERLIN : Il y avait l'homme et la femme,  
et l'homme était un chevalier,  
et la femme était une reine.  
CHEF DES BALADINS : Il avait des armes de neige,  
et son visage rayonnait  
comme le soleil en avril.  
MERLIN : Elle était femme entre les femmes,  
elle avait épousé le roi,  
mais son cœur avait telle ardeur  
que l'amour en fit à sa guise.  
CHEF DES BALADINS : Or, s'il osa lever les yeux  
sur la reine Guenièvre,  
c'est que pour sire Lancelot,  
en amour, en chevalerie,  
il n'existait rien d'aussi haut.<sup>244</sup>

Dans le texte dramatique de Caen, l'idée exprimée était la même mais présentée en prose :

DEUXIEME BALADIN (*récitant*) : Un homme et une femme se sont aimés d'un amour sans pareil.  
MERLIN : Pour les yeux de sa reine, il accomplit des prodiges et triompha de tant d'ennemis que dix hommes n'en seraient pas venus à bout!  
DEUXIEME BALADIN (*récitant*) : Ses armes étaient de neige et son visage rayonnait d'une telle beauté que le monde se taisait, ébloui.  
MERLIN : Elle, c'était la Reine, et s'il avait osé lever les yeux jusqu'à elle, c'est que son cœur cherchait toujours à s'attacher à ce qui existait de plus haut.  
DEUXIEME BALADIN (*récitant*) : En amour comme en chevalerie, dans la vie de son corps comme de son âme, il n'existait pas pour lui de but inaccessible.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> VIAN Boris, 1974b, *Le Chevalier de Neige* (livret), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgeois Ed., pp. 195-196.

Plus loin, à la scène VII de l'acte I de l'opéra, on trouve à nouveau des octosyllabes dissimulés dans une réplique de Guenièvre : « Mais gardez toujours le secret... car si mon honneur se perdait, notre amour serait enlaidi<sup>246</sup> ». Dans le texte de 1953, l'idée et certains termes sont les mêmes, mais pas le rythme : « Mais veillez que la chose reste secrète car si ma réputation se perdait, notre amour en serait enlaidi<sup>247</sup> ».

Quant aux alexandrins, ils se concentrent dans l'air de Guenièvre à la scène III de l'acte III, au moment de la mort de la reine. En effet, sa dernière tirade est écrite en vers, et majoritairement en alexandrins (alors que dans la pièce elle est entièrement en prose) :

Elle [la mort] est là, bien cachée dans l'ombre de la croix...

Elle est là pour nous mordre et pour nous déchirer...

[...] A-t-il pitié de moi celui qui me regarde?

A-t-il rien fait pour m'épargner? Sire Jésus?

[...] Fallait-il me meurtrir aux dents d'un lourd cilice?

Fallait-il me refuser vos dons? Sire Jésus?

Savais-je qu'il fallait martyriser mon corps,

Qu'il fallait résister aux appels de mon sang,

Savais-je qu'il guidait la main de l'Ennemi?...<sup>248</sup>

Mais cette écriture rythmée ne se manifeste pas uniquement par la versification : certaines répétitions jouent elles aussi ce rôle dans le livret. Outre les exemples évoqués plus

---

<sup>245</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 41.

<sup>246</sup> VIAN Boris, 1974b, *Le Chevalier de Neige* (livret), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 211.

<sup>247</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 80.

<sup>248</sup> VIAN Boris, 1974b, *Le Chevalier de Neige* (livret), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., pp. 248-249.

haut (« Je sais que », « La flamme », « Fallait-il »...), citons la première réplique de Passerose (acte II, scène II), lorsqu'elle accueille Gauvain chez elle :

Entrez, beau chevalier... On me l'avait dit... On me l'avait dit qu'à seize ans la vie se remplit de surprises. On m'avait dit que je verrais les anges du Paradis descendre sur terre dans le soleil... Et je ne l'ai pas cru... On me l'avait dit que l'aventure allait errant dans les forêts et les plaines... mais on ne m'avait jamais dit qu'elle frapperait à ma porte par deux fois dans un temps si court... Entrez beau chevalier.<sup>249</sup>

La réplique s'ouvre et se ferme sur la répétition de l'invitation : « Entrez, beau chevalier », et elle est construite sur la répétition de : « on me l'avait dit » (quatre fois, avec variantes) jusqu'à « mais on ne m'avait jamais dit que... ». Chacun de ces éléments donne de la cadence au texte, une cadence qui fait le lien entre parole et musique, et qui se concrétise dans le chant. Cette réplique n'a plus rien à voir avec la version de Caen, où ce n'était pas Passerose qui accueillait Gauvain mais son père, et où la première réplique adressée au chevalier était la suivante : « Sire, bonjour! Le tournoi a-t-il été bon? Qui en a mérité le prix? <sup>250</sup> ». Dans cette première version, la poésie n'avait guère de place...

Le lyrisme de l'opéra se transcrit, dans le texte, d'une autre façon encore. Bien plus que dans la version dramatique, on y décèle en effet des rimes. Nos deux premiers exemples se situent dans la scène II du premier acte où Guenièvre demande à Laure, à propos d'un miroir : « Voudrais-tu que j'appelle un chevalier pour le porter? (*Les filles rient*) Armelle va rougir de votre gaieté<sup>251</sup> ». Dans la première version, la réplique se limitait à cela : « Voudrais-tu peut-

---

<sup>249</sup> *Ibid*, p. 224.

<sup>250</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 113.

<sup>251</sup> VIAN Boris, 1974b, *Le Chevalier de Neige* (livret), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 200.

être un homme pour le porter?<sup>252</sup> », il n'y avait donc pas de rime. Plus loin, c'est Lancelot qui s'adresse à la reine ainsi : « Ma reine, si vous le vouliez, je me tiendrais toujours pour votre chevalier<sup>253</sup> ». Cette fois-ci, il s'agit de la même réplique et donc de la même rime que dans le texte de théâtre. Dans la scène suivante, cependant, nous pouvons lire : « AGRAVAIN : Il y a bien longtemps que pareille assemblée ne s'était réunie... Mon frère, que se passe-t-il donc? Et pourquoi tant de bruit?<sup>254</sup> », réplique qui n'existait pas dans la version théâtrale. On pourrait ajouter à cela les quelques assonances et allitérations qui viennent elles aussi cadencer le texte et y ajouter de l'harmonie, telle la réplique de Lancelot alors qu'il retrouve Guenièvre après en avoir été séparé longtemps par la fée Morgane : « J'ai voulu revoir ce jardin... Je connais jusqu'à sa moindre fleur, je sais son odeur et son goût, la couleur de son ciel et la douceur de l'herbe<sup>255</sup> ».

Tous ces exemples permettent de conclure que le texte du livret est plus travaillé que le texte dramatique, tant sur le plan des images et des affects que des sonorités et du rythme. Ce travail de réécriture stylistique a pour but de faire correspondre au mieux le texte de Vian et la musique de Delerue, pour répondre aux exigences propres au chant lyrique.

Pour clore ce troisième et dernier chapitre, nous dirons que Boris Vian présenta à Nancy, le 31 janvier 1957, un spectacle global, proche du cinéma, qui contenta amateurs et critiques et qui lui valut, une seconde fois, de connaître le succès de son vivant. Ce succès fut

---

<sup>252</sup> VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 55.

<sup>253</sup> VIAN Boris, 1974b, *Le Chevalier de Neige* (livret), dans *Le Chevalier de Neige* suivi de *Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed., p. 201.

<sup>254</sup> *Ibid*, p. 202.

<sup>255</sup> *Ibid*, p. 216.



permis par la collaboration de grands hommes et de grands artistes, tels que Marcel Lamy ou encore Georges Delerue. Mais il est aussi dû au travail précis de réécriture effectué par Boris Vian, lors de l'adaptation de son *Chevalier de Neige* pour la scène du Grand-Théâtre. Rendues nécessaires par le changement de cadre et par les attentes et exigences propres au genre de l'opéra, les modifications furent nombreuses et efficaces sur les plans de la structure, de l'intrigue et du style.

Ce dernier chapitre nous a aussi permis de poser l'intéressante question de la valeur des textes qui précèdent (ou complètent) les spectacles à succès – ici le texte dramatique et le livret d'opéra écrits par Vian. En l'absence de traces audiovisuelles des spectacles de Caen et Nancy, ces textes s'avèrent les meilleurs moyens d'en avoir une certaine connaissance. Mais surtout, en étudiant le processus d'autoadaptation transgénérique qui a mené d'un *Chevalier de Neige* à l'autre, nous avons pu mettre en évidence la qualité intrinsèque de ces textes, et tenter de leur redonner ainsi leur valeur et leur légitimité dans l'œuvre de Vian.

## Conclusion

Après avoir reconstitué l'aventure du *Chevalier de Neige*, tant de son histoire, de sa réception, de son intertexte, que de ses adaptations, nous sommes en mesure de dire quelle importance tient cette œuvre paradoxale dans la production artistique de Boris Vian. Elle est, d'un côté, le fruit d'une commande faite par les organisateurs du Festival dramatique de Caen et a certainement été considérée par son auteur comme un gagne-pain, à un moment où ses romans n'avaient aucun succès. D'un autre côté, *Le Chevalier de Neige* fut une entreprise d'envergure, qui permit à Boris Vian, jusqu'alors décrié, d'être reconnu par ses pairs et par le grand public. Il lui consacra près de six années de sa courte vie, il travailla non à une version, mais à deux versions – une pour Caen, l'autre pour Nancy – et il se plongea, pour l'occasion, dans des univers qu'il ne maîtrisait pas encore (la littérature médiévale ainsi que l'opéra). Preuve qu'il a mis du cœur à l'ouvrage, cette lettre datée de juillet 1953, écrite par Boris Vian, juste après l'écriture de la pièce de théâtre : « Ce truc m'a vidé pour six mois quoi qu'il y paraisse et encore maintenant je suis sincèrement bien abruti<sup>256</sup> ». Le résultat fut à la hauteur de ses efforts : un spectacle en plein air sans commune mesure, face à des milliers de spectateurs enthousiastes, puis un second, plus intime, dans lequel Boris Vian put mettre à profit ses connaissances en écriture, musique et art de la scène, comme il en avait souvent rêvé.

Malgré leur succès, il est difficile de savoir exactement quelle valeur accorder aux deux *Chevalier de Neige*. En termes d'originalité, on se rend bien compte que l'apport de l'auteur est limité. De la part de Vian, on se serait attendu à quelque chose de plus fantaisiste,

---

<sup>256</sup> Archives de l'IMEC, Correspondance de Boris Vian.

voire de plus excentrique. Au contraire, il s'est montré fort sage et a produit ce que le Festival dramatique de Caen, puis le Grand-Théâtre de Nancy, attendaient de lui : une adaptation fidèle des romans de la Table Ronde, centrée sur les amours de Lancelot et Guenièvre.

À l'issue de ce travail de recherche, il apparaît cependant très clairement que le travail d'écriture et de réécriture effectué par Boris Vian était énorme et qu'un grand soin a été porté aux deux textes en vue de leur représentation. Finalement, l'intérêt du *Chevalier de Neige* réside sans doute principalement dans la découverte de cette facette méconnue de Boris Vian : son talent d'adaptateur. En effet, bien qu'il y ait eu par le passé de nombreuses adaptations des romans de la Table Ronde, les adaptations au théâtre, puis à l'opéra, étaient chose rare, demandant beaucoup de travail et de dextérité, à l'image de l'entreprise monumentale menée au siècle précédent par Wagner. C'est sûrement là que réside la grande réussite de Boris Vian : avoir monté deux spectacles à succès à partir d'une matière instable et foisonnante. Il a relevé ce défi avec brio et en a tiré tous les honneurs.

En définitive, si *Le Chevalier de Neige* n'est pas une des œuvres auxquelles on pense spontanément lorsque l'on évoque Boris Vian (contrairement au roman *L'Écume des jours*, par exemple), l'une des explications possibles serait l'enchaînement malheureux de plusieurs circonstances. D'abord, aucun enregistrement des spectacles n'a été fait. Ensuite, le manque de moyens financiers empêcha l'opéra d'être monté à Paris. Et puis, bien sûr, en 1959 Boris Vian s'éteint. Tout cela concourt à l'oubli d'une œuvre phare, qui n'aura eu la chance ni d'être enregistrée, ni d'être rejouée<sup>257</sup>. Quant aux textes, ils ne seront publiés par Christian Bourgois qu'en 1974, soit quinze ans après la mort de leur auteur, et bien trop tard pour susciter un

---

<sup>257</sup> À l'exception d'une brève soirée hommage tenue à la cité Véron à Paris en 2011, dont des extraits sont disponibles en ligne sur YouTube.

regain d'intérêt, surtout à une époque où le Moyen-Âge n'intéressait plus autant le grand public.

Aujourd'hui encore, le lecteur est attiré par le côté provocant et décalé de Boris Vian, qui ne se retrouve absolument pas dans *Le Chevalier de Neige*, ce qui ne lui permet pas de ressortir de l'oubli dans lequel il est tombé. Pourtant, c'est bien *Le Chevalier de Neige* qui a occupé les dernières années de la vie de l'auteur et lui a fait toucher du doigt le succès. Ne serait-ce que pour ces raisons, *Le Chevalier de Neige* est une œuvre majeure de la carrière de Boris Vian, qui mériterait d'être redécouverte par les lecteurs d'aujourd'hui. Ceux-ci pourraient alors apprécier une nouvelle facette du jazzman : celle d'adaptateur. Nous espérons que ce mémoire de recherche aura pu y contribuer.

# Bibliographie

## 1. Corpus

### Corpus principal

-VIAN Boris, 1974a, *Le Chevalier de Neige ou Les Aventures de Lancelot* (théâtre), dans *Le Chevalier de Neige suivi de Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed.

-VIAN Boris, 1974b, *Le Chevalier de Neige* (livret), dans *Le Chevalier de Neige suivi de Opéras*, Paris, Christian Bourgois Ed.

-VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard.

### Corpus secondaire

-BOULENGER Jacques, 1922-1923, *Les Romans de la Table Ronde*, Paris, Plon-Nourrit, 4 vol.

- CHRÉTIEN DE TROYES, 1955, *Les Romans de Chrétien de Troyes (1170-1185)*, Paris, H. Champion.

-COCTEAU Jean, 1999, *Les Chevaliers de la Table Ronde (1937)*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

-GRACQ Julien, 1989, *Le Roi Pêcheur (1948)*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1.

-GRACQ Julien, 1948, *Le Roi Pêcheur*, Paris, José Corti.

-OSKAR SOMMER Heinrich, 1908-1916, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, The Carnegie Institution of Washington, vol. 3.

-POIRION Daniel, WALTER Philippe et BERTHELOT Anne, 2009, *Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

-WAGNER Richard, 1964, *Parsifal* (1878), Paris, Audier, éd. Montaigne.

### Écrits de Boris Vian

-VIAN Boris, 1953a, « Hommes 40, chevaux des tas », *Arts*, n° du 30 juillet au 6 août 1953, pp. 16-17.

-VIAN Boris, 1953b, « Les Festivals de France par ceux qui les ont faits », *Paris-Théâtre*, n° 76, pp. 46-47.

-VIAN Boris, 1957, « Pourquoi et comment j'ai écrit *Le Chevalier de Neige* », *Nancy-Opéra*, n° 45, pp. 23-25.

## 2. Sur *Le Chevalier de Neige*

### Critique

-LAPPRAND Marc, 2001, « *Le Chevalier de Neige* : un beau chant d'amour », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, pp. 17-21.

-MARY Anne, « *Le Chevalier de Neige* : un succès d'estime », dans MARY Anne (dir.), 2011, *Boris Vian*, Paris, Gallimard/BnF, p. 116.

-ROULMANN François, 2001, « La Création lyrique en France dans les années cinquante », dans VIAN Boris, 2001, *Œuvres complètes : tome dixième*, Paris, Fayard, p. 11-12.

### Articles de presse de 1953

- CM, « Caen et sa région », *Ouest-France*, 2 août 1953, p. 2.
- GIBEAU Yves, *Arts Littérature*, semaine du 14 au 20 août 1953, p. 3.
- LEMARCHAND Jacques, *Le Figaro littéraire*, 22 août 1953, p. 5.
- TOUTAIN Marc, « *Le Chevalier de Neige* recrée le climat merveilleux de la légende », *Liberté de Normandie*, 4 août 1953, p. 2.

### Articles de presse de 1957

- ALGRAZI Léon, *Paris-Journal*, 4 février 1957, p. 4
- ANONYME, « Comme un vitrail », *L'Express*, 8 février 1957, p. 6.
- BOURGEOIS Jacques, « *Le Chevalier de Neige* à Nancy : Une production qui éclipse les mises en scène parisienne. Le livret de Boris Vian est exceptionnel et la partition de Georges Delerue attachante », *Arts*, semaine du 6 au 12 février 1957, p. 5.
- DORNAND Gui, « Boris Vian adaptateur d'un roman de chevalerie ! », *Libération*, 5 février 1957, p. 7.
- HIRSCH Nicole, *France-Soir*, 2 février 1957, p. 6.
- THIRIET Yves, « La première du *Chevalier de Neige* a été aussi une soirée mondaine », *Est Républicain*, 1<sup>er</sup> février 1957, p. 2.
- VUILLERMOZ Émile, *Paris-Presse*, 7 février 1957, p. 9.

### 3. Théorie et critique

#### Sur l'œuvre de Boris Vian

- ARNAUD Noël, 1976, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions.
- BOGGIO Philippe, 1993, *Boris Vian*, Paris, Flammarion.
- FAURE Michel, 1975, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions.
- LAPPRAND Marc, 2006, *V comme Vian*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LAPPRAND Marc, 1993, *Boris Vian, la vie contre : biographie critique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- LATOURE Geneviève, « Boris Vian ou un coup de trompinette », dans *La Mémoire du Théâtre*, [En ligne], <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/vian/boris-vian-4.html> (Page consultée le 9 novembre 2015).
- RENAUDOT Françoise, 1973, *Il était une fois Boris Vian*, Paris, Seghers.

#### Sur la littérature médiévale

- COHEN Gustave, 1931, *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII<sup>ème</sup> siècle : Chrétien de Troyes et son œuvre*, Paris, Boivin.
- COHEN Gustave, 1951, *Poésie en France au Moyen-Âge*, Paris, Richard-Masse.
- DELCOURT Thierry, 2000, *La Littérature arthurienne*, Paris, PUF.
- LEMAITRE Henri (compte-rendu), 1924, « Les Romans de la Table Ronde, nouvellement rédigés par Jacques Boulenger », dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 85. pp. 186-188.



- MARICHAL Robert (compte-rendu), 1932, « Gustave Cohen. *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII<sup>ème</sup> siècle : Chrétien de Troyes et son œuvre* », dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 93. pp. 133-135.
- MARX Jean, 1996, *La Légende arthurienne et le Graal* (1952), Genève, Slatkine.
- POIRION Daniel, 1983, *Précis de littérature française au Moyen-Âge*, Paris, PUF.

### Sur l'adaptation

- FARCY Gérard-Denis, 1993, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, pp. 387-414.
- FARCY Gérard-Denis (dir.), 2000, *L'adaptation théâtrale entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses Universitaires de Caen.
- PETITJEAN André et HESSE-WEBER Armelle, 2012, « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation : l'exemple du théâtre », *Échos des Études romanes*, vol. 7, n° 2, pp. 5-20.
- URDICIAN Stéphanie, 2007, *Réflexions autour de l'autoadaptation dramatique*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal : CELIS.

### Sur l'intertextualité

- BAKTHINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- ECO Umberto, 1979, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*, Paris, Grasset.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA Julia, 1969, *Séméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll.

Points Essais.

-RABAU Sophie, 2002, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. GF-Corpus/Lettres.

-RIFFATERRE Michel, 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.

### Sur le théâtre

-ARISTOTE, 1980, *Poétique*, édition et traduction Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. Poétique.

-DORT Bernard, 1995, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L.

-LARTHOMAS Pierre, 1972, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF.

-LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, 2007, *Le théâtre*, Paris, Flammarion, coll. GF-Corpus.

-LYOTARD Jean-François, 1971, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

-MAROT Pierre, 1995, « *Le Roi pêcheur : Le Graal ou l'envers de la représentation* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 47, pp. 115-134.

-NAUGRETTE Catherine, 2000, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan université, coll.

Fac/Arts du spectacle.

-PICON Gaétan, 1957, *Panorama de la nouvelle littérature française (1949)*, Paris, Gallimard.

-UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre*, Paris, Belin Sup, vol. I et III.

### Sur l'opéra

-BOLL André, 1947, « Théâtre lyrique », *La Revue musicale*, n° 204, pp. 31-40.

-DECROISSETTE Françoise, 2010, *Le Livret d'opéra, œuvre littéraire?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

- FABBRI Paolo et GRONDA Giovanna, 1997, *Libretti d'opéra italiens, du Seicento au Novecento*, Milan, Montadori.
- KRAVAR Zoran, 2000, « Esquisses pour une poétique historique du livret », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, décembre, n° 31, pp. 111-125.
- LACOMBE Hervé, 2007, *Géographie de l'opéra au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Fayard.
- LOCATELLI Aude, 2001, *Littérature et musique au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?
- MALKANI Fabrice, 2007, « Introduction à la lecture du livret d'opéra au XX<sup>ème</sup> siècle », *Le Livret d'opéra en langue allemande au XX<sup>ème</sup> siècle : ruptures et reprises*, *Germanica*, n° 41, p. 7-18.
- PISTONE Danièle (dir.), 1985, *Le théâtre lyrique français : 1945-1985*, Paris, Champion.
- SALAZAR Philippe-Joseph, 1980, *Idéologies de l'opéra*, Paris, PUF.
- SCHNEIDER Marcel, 1980, *Wagner (1960)*, Paris, Seuil.
- TRANCHEFORT François-René, 1978, *L'Opéra 2, de Tristan à nos jours*, Paris, Seuil.
- UBERSFELD Anne, « Livret d'opéra et pièce de théâtre : cinq notations pour se garder d'une assimilation superficielle », *Analyse musicale*, 2<sup>ème</sup> trimestre 1992, n° 27, pp. 6-8.