



**HAL**  
open science

# Les procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian

Cécile Pajona

► **To cite this version:**

Cécile Pajona. Les procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian. Linguistique. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2019. Français. NNT: 2019AZUR2004 . tel-02178962

**HAL Id: tel-02178962**

**<https://theses.hal.science/tel-02178962>**

Submitted on 10 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# THÈSE DE DOCTORAT

## Les Procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian

**Cécile PAJONA**

Bases Corpus Langage (UMR 7320)

**Présentée en vue de l'obtention  
du grade de docteur en Langue,  
littérature et civilisation françaises  
De l'Université Côte d'Azur**

**Dirigée par :** Geneviève SALVAN

**Soutenue le :** 11 Mars 2019

**Devant le jury, composé de :**

Antónia COUTINHO (rapporteuse), Professeure,  
Université de Lisbonne

Michèle MONTE (rapporteuse), Professeure,  
Université de Toulon

Geneviève SALVAN (directrice de thèse),  
Professeure, Université Côte d'Azur

Ilias YOCARIS, Maître de conférence, Université  
Côte d'Azur

Joël ZUFFEREY, Maître d'enseignement et de  
recherche, Université de Lausanne



# **LES PROCÉDÉS DE FICTIONNALISATION DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE BORIS VIAN**

Thèse effectuée sous la direction de Geneviève Salvan, Professeure, Université Côte d'Azur

Jury :

Rapporteuses

Antónia Coutinho, Professeure, Université Nova de Lisboa

Michèle Monte, Professeure, Université de Toulon

Examineurs

Ilias Yocaris, Maître de conférence, HDR, Université Côte d'azur

Joël Zufferey, Maître d'enseignement et de recherche, Université de Lausanne

**Titre :** Les Procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian

**Résumé :**

Dans une approche stylistique, mêlant linguistique de l'énonciation, pragmatique et linguistique textuelle, cette thèse explore l'œuvre romanesque de Boris Vian en interrogeant les relations qu'entretiennent le potentiel imageant du langage et la création de l'univers fictionnel vianesque. En dépassant la perspective qui conçoit le plus souvent la fictionnalisation comme une mise en fiction du réel, ce travail propose un élargissement du concept, également entendu comme création de fiction.

Le corpus, volontairement restreint à un genre littéraire (le genre romanesque) et à un auteur particulier, rassemble les six romans signés Boris Vian (production qui s'étend de 1942 à 1953). Ce choix tient à la volonté de caractériser l'œuvre romanesque dans son ensemble tout en mettant en évidence les spécificités de l'évolution du style vianesque.

À partir de différents pôles d'analyses, cette étude cherche à comprendre la particularité des fictions vianesques, apportant un éclairage inédit sur le style et l'esthétique de l'auteur. L'étude des procédés langagiers à l'œuvre dans la fictionnalisation, au cœur de ce travail, s'attache progressivement à l'observation des lieux textuels d'entrée et de sortie de la fiction, des jeux langagiers et des figures du discours. Cette recherche examine ainsi les outils récurrents permettant le passage du monde de référence du lecteur vers celui de la fiction.

Par un jeu constant avec les normes (que celles-ci soient d'ordre langagiers ou littéraires), le texte vianesque présente un monde souvent déroutant pour le lecteur qui doit alors le « décoder » pour comprendre les nouvelles lois régissant cet univers. Ce travail de thèse propose une nouvelle grille d'analyse pour appréhender la fiction vianesque.

**Mots clés :** stylistique, pragmatique, Vian, figures du discours, jeu de mots, figement, fiction, fictionnalisation

**Title:** Fictionalization processes in Boris Vian's novels

**Abstract:**

This thesis explores the novelistic work of Boris Vian from a stylistic perspective at the intersection of the linguistics of enunciation, pragmatics and textual linguistics. It focuses on the relations between the imaging potential of language and the Vianian creation of a fictional universe. It broadens the traditional perspective that conceives of fictionalization as putting reality in fiction by considering fictionalization as the creation of fiction.

The corpus is restricted to one literary genre (novels) and one author. It includes the six novels written under the name Boris Vian (between 1942 and 1953). This choice is motivated by a willingness to characterize both the Vianian novelistic *œuvre* in its totality and the specificity of the evolution of the Vianian style.

This study uses different analytical perspectives to understand the peculiarities of Vianian fiction and to highlight the style and aesthetics of the author in an original way. The study of the linguistic processes at play in Vianian fictionalization, which is at the center of this thesis, seeks to gradually observe the places in the text where fiction enters and exits, plays on words, and figures of speech. This research scrutinizes the recurring tools which allow going from the reader's world of reference to the world of fiction.

The Vianian text often presents a world that baffles the reader because it constantly plays with various (linguistic or literary) norms. Hence the reader needs to "decode" that world to understand the new laws by which it abides. This dissertation therefore proposes a new analytical perspective to further our understanding of Vianian fiction.

**Keywords:** stylistics, pragmatics, Vian, figures of speech, plays on words, idiomatic expressions, fiction, fictionalization

## – REMERCIEMENTS –

Je tiens, tout d’abord, à exprimer mes profonds remerciements à Geneviève Salvan, sans qui cette thèse n’aurait pas été ce qu’elle est. Merci à elle de m’avoir guidée et éclairée tout au long de ce travail.

Un grand merci aussi aux membres de mon jury, Antónia Counthino, Michèle Monte, Ilias Yocaris et Joël Zufferey, qui ont bien voulu lire et apprécier mon travail à la lumière de leur expertise.

Mes remerciements vont également au laboratoire BCL (UMR7320), pour le soutien et l’importance qu’il donne aux doctorants. Merci en particulier à Caroline et à son aide souvent précieuse. Pour son accueil et son intégration, je souhaite remercier toute l’équipe énonciation. Merci aussi à tous mes ami-e-s et collègues du laboratoire pour votre soutien et votre bonne humeur, merci à Miriam, Sophie, Magali, Marwa, Mustapha, Camille, Claire, Francesco, Paolo, Alexander, Raphaëlle, Jonathan, Samir et Laura.

La MSHS est un lieu particulièrement agréable pour la rédaction d’une thèse, un grand merci à Françoise Beytet pour la quantité de nourriture et de vin qu’elle fait remonter aux doctorants, et surtout pour sa compréhension et sa débrouillardise pour nous trouver des salles de travail.

Dans ma bougeote de bureau, un grand merci va aussi à tous les labos qui m’ont accueillie. Merci au GREDEG et à Élise, Tom, Dorian, Loubna, Natalia, Ismaël, et Savéria de m’avoir toujours prêté un bureau. Merci aussi à l’URMIS et à Emma, Romane et Aurore, pour le droit d’asile. Merci également au LAPCOS, dont j’ai (trop) souvent utilisé la machine à café, pour leurs soirées animées. Merci donc à P’tit Alex, Tania, Lou, Selim, Hanane, Vincent, Victor, Majdi et Anaïs.

Un grand merci à mes relecteurs, Mustapha, Camille, Emma, Magali, Savéria, Alexander, Ismaël, Dorian et Maman. Vous avez tous matériellement participé à ce travail et mis votre patte dans cette thèse. Merci pour votre disponibilité et votre courage.

Certaines personnes et rencontres marquent une thèse, et une vie. Pour cela, je voudrais remercier Claire, rencontre décisive en arrivée en thèse et dont l'importance n'a fait que grandir avec les années ; Camille, petite sœur de thèse, nom qui prend tout son sens à la fin de ce travail ; Savéria qui a eu la patience de supporter mes sautes d'humeur, et qui m'a appris, contre ma volonté mais pour mon bien, que l'on pouvait travailler après 18h ; Ismaël mon co-bureau/co-détenu, meilleure rencontre de l'année 2018 ; Aurore avec qui j'ai partagé les galères de la fin de thèse ; Emma, pour m'avoir (presque) donné goût au latin ; et Tania, sans qui la MSH ne serait pas, et qui a toujours été là quand il le fallait.

D'une manière générale, un énorme merci à toute la #teamMSH : si le travail de thèse peut être un travail solitaire, grâce à vous, ça a toujours été (ou presque) un plaisir de venir travailler à la MSH, en sachant que, quoi qu'il arrive, vous seriez là.

Je voudrais encore citer pêle-mêle tous ceux, qui, d'une manière ou d'une autre, ont participé à cette expérience : Giani, Mouss, Flo ; Carole, Seb, Iko et Aeris ; Gene et Éric, Martine et Michelle ; Patrick et Isabelle (et avec eux bien sûr, tout le club de l'USCCA Tennis) ; Miou et Arnaud, Rébecca, Swen, Simon et Lionelle.

Enfin, merci pour tout à ma famille. En particulier, merci à mes parents qui m'ont soutenue et poussée, et surtout ma mère qui s'est beaucoup de fois chargée d'être mon coach et qui a su me redonner la motivation quand j'en avais besoin. Merci d'avoir eu confiance en moi, merci de votre aide de toujours. Cette thèse, c'est grâce à vous. Merci à Luc avec qui j'ai toujours pu partager et échanger sur nos lectures. Un échange, en particulier, sur le jazz chez Vian a été à l'origine de mon premier travail de recherche. Merci à Xavier, Élodie et Félix d'avoir été là pour moi quand ça n'allait pas et d'avoir toujours eu votre porte ouverte pour un verre ou un délicieux repas.

Conclure un travail d'une si longue durée n'est pas chose facile. Mais remercier les personnes qui m'ont accompagnée l'est encore moins. Ceux qui me connaissent savent que l'écrit n'est pas mon moyen d'expression préféré. À tous, votre soutien, votre gentillesse, votre présence et votre humour sont des choses rares et je suis incroyablement heureuse et chanceuse d'avoir pu être si bien entourée. Donc à tous ceux que j'ai cités, et à ceux que j'ai oubliés, simplement et sincèrement : merci.



# – SOMMAIRE –

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LA CONSTRUCTION DE L'UNIVERS FICTIONNEL.....</b>	<b>11</b>
<b>CHAPITRE 1 : APPROCHES THÉORIQUES DE LA FICTION.....</b>	<b>15</b>
<b>1. La fiction en tant qu'objet d'étude.....</b>	<b>15</b>
1.1. Le rapport entre réel et fiction.....	16
1.2. Un objet pragmatique .....	18
1.3. La fiction comme expérience du monde.....	19
<b>2. La fictionnalisation .....</b>	<b>21</b>
2.1. La fictionnalisation : quelle approche ?.....	22
2.2. Fictionnaliser le réel.....	25
2.3. Créer de la fiction.....	28
<b>3. Un nouveau monde de référence .....</b>	<b>29</b>
3.1. Un télescopage de différents mondes de référence.....	30
3.2. La question de la référence .....	33
<b>4. Conclusion : la fiction vianesque .....</b>	<b>36</b>
<b>CHAPITRE 2 : ENTRER ET SORTIR DE LA FICTION.....</b>	<b>37</b>
<b>1. Le paratexte primaire : titre, intertitre, avant-propos.....</b>	<b>38</b>
1.1. Les titres .....	39
1.1.1. Le titre thématique littéral.....	40
1.1.2. Les titres thématiques synecdochiques et métonymiques .....	41
1.1.3. Les titres thématiques métaphoriques.....	43
1.1.4. Le titre thématique antiphrastique .....	46
1.2. Les intertitres .....	48
1.2.1. Les intertitres rhématiques .....	48
1.2.2. Les intertitres thématiques .....	51
1.2.3. Le journal fictif.....	54
1.3. Avant-propos et préfaces .....	56
<b>2. Les incipits .....</b>	<b>59</b>
2.1. La phrase initiale et la construction référentielle.....	60
2.1.1. Une entrée en fiction coopérative .....	60
2.1.2. Une entrée en fiction imparfaitement coopérative .....	65
2.1.3. Une entrée en fiction anti coopérative.....	67
2.2. Les incipits élargis.....	71
2.2.1. Les incipits burlesques et héroï-comiques (par mélange de registres) .....	71
2.2.2. Les incipits loufoques (par recours aux images incongrues).....	79
2.2.3. Les incipits inquiétants et les effets de décompensation/neutralisation.....	86

<b>3. Les excipits.....</b>	<b>91</b>
3.1. Vers une destruction de l'univers fictionnel.....	92
3.2. Une fin en suspension.....	98
3.3. Un recommencement perpétuel.....	102
<b>4. Conclusion .....</b>	<b>107</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE : LES ENJEUX PRAGMATIQUES ET FICTIONNELS DES JEUX LANGAGIERS .....</b>	<b>111</b>
<b>CHAPITRE 1 : VARIÉTÉ ET VARIATION DES JEUX LANGAGIERS .....</b>	<b>121</b>
<b>1. L'invention lexicale : les néologismes, pour quoi faire ? .....</b>	<b>124</b>
1.1. Renommer les choses .....	127
1.2. Nommer les objets fictionnels.....	130
<b>2. Les détournements.....</b>	<b>136</b>
2.1. Les types de détournements : détournement de mots, détournement d'énoncés .....	139
2.2. La fonction des détournements.....	141
<b>3. Les télescopes sémantiques .....</b>	<b>147</b>
3.1. Les oppositions binaires .....	147
3.2. Les contre-pieds.....	151
<b>4. La pragmatique humoristique du jeu langagier.....</b>	<b>153</b>
4.1. Les modalités humoristiques du jeu langagier : calembour et blague.....	154
4.2. Humour et incohérence insolite.....	158
4.3. Intégrer la voix du lecteur .....	163
<b>5. Conclusion : les jeux langagiers évoluent-ils dans l'œuvre de Vian ? .....</b>	<b>165</b>
<b>CHAPITRE 2 : UNE MODALITÉ TYPIQUEMENT VIANESQUE DU JEU LANGAGIER : LA SYLLEPSE .....</b>	<b>169</b>
<b>1. Le figement en tension dans la syllepse .....</b>	<b>176</b>
1.1. Syllepse et collocations opaques .....	177
1.2. Syllepse et expressions figées .....	182
<b>2. L'effet humoristique de la syllepse .....</b>	<b>187</b>
2.1 ; L'humour dans la syllepse défigeante : jouer avec les attentes du lecteur .....	187
2.2. L'humour dans la syllepse non-défigeante : déconventionnaliser la langue .....	191
2.3. Une écriture au pied de la lettre ?.....	194
<b>3. Le pouvoir fictionnalisant de la syllepse.....</b>	<b>197</b>
3.1. La confrontation de deux univers.....	198
3.1.1. La syllepse à la source d'un échec communicationnel.....	198
3.1.2. La collision de deux univers.....	201
3.2. La syllepse ou la naissance d'un monde .....	203
3.2.1. Vers de nouvelles normes fictionnelles.....	203
3.2.2. À monde nouveau, nouvelle logique .....	206

<b>4. La fonction textualisante de la figure</b> .....	<b>209</b>
4.1. Le lieu textuel d'apparition de la syllepse : un point de départ ou d'arrivée d'un développement textuel loufoque.....	209
4.2. La normalisation de la syllepse en contexte.....	213
4.3. La diversion de la syllepse.....	217
<b>5. La syllepse implicite comme matrice textuelle</b> .....	<b>220</b>

## **TROISIÈME PARTIE : LE RÔLE DES FIGURES DANS LE PROCESSUS DE FICTIONNALISATION**..... **231**

### **CHAPITRE 1 : L'HYPERBOLE, UN OUTIL DE LA DISTORSION CRÉATRICE**..... **237**

<b>1. Les hyperboles vianesques</b> .....	<b>240</b>
1.1. Les différentes hyperboles présentes dans le corpus.....	240
1.2. Une figure macrostructurale : vers un style hyperbolique.....	246
1.2.1. Les figures d'appui de l'hyperbole.....	247
1.2.2. Le développement textuel de la figure : l'hyperbole filée / continuée.....	249
1.3. La distorsion dans l'hyperbole vianesque.....	252
<b>2. De la distorsion à la fictionnalisation</b> .....	<b>256</b>
2.1. La distorsion d'un référent connu et réel.....	256
2.2. L'hyperbolisation d'un référent purement fictionnel.....	261
2.2.1. Une création d'univers.....	261
2.2.2. La normalisation opérée par l'hyperbole.....	264
2.3. Un nouveau monde, hyperbolique.....	266
<b>3. L'hyperbole et postures face au réel</b> .....	<b>272</b>
3.1. L'hyperbole loufoque.....	272
3.2. L'hyperbole critique.....	278
3.3. Hyperbole et fantaisie.....	284
<b>4. Conclusion</b> .....	<b>288</b>

### **CHAPITRE 2 : LA COMPARAISON FIGURALE VIANESQUE : UN OUTIL DE LA (RE)CONNAISSANCE ?**..... **291**

<b>1. La comparaison vianesque : entre précision et dérision</b> .....	<b>297</b>
1.1. Les comparaisons quantitatives hyperboliques.....	297
1.1.1. Les comparaisons à parangon.....	298
1.1.2. Les comparaisons à faux parangons.....	300
1.1.3. Les comparaisons hyperboliques.....	301
1.2. Les comparaisons antiphrastiques.....	303
1.3. Les comparaisons analogiques.....	305
1.4. Les comparaisons sylleptiques.....	312
<b>2. Aspects de la fonction cognitive des comparaisons</b> .....	<b>314</b>
2.1. La comparaison à comparé et comparant connus.....	315
2.2. La comparaison à une inconnue.....	318
2.3. La comparaison à deux inconnues.....	324

<b>3. Comparaison et fictionnalité.....</b>	<b>328</b>
3.1. Le lieu textuel d'apparition de la comparaison.....	328
3.2. La comparaison : une « fiction en miniature » .....	330
3.3. La comparaison mixte : entre <i>similitudo</i> et <i>comparatio</i> .....	333
<b>4. Conclusion.....</b>	<b>336</b>
<b>CHAPITRE 3 : LES FIGURES DE L'ANIMATION.....</b>	<b>339</b>
<b>1. La réappropriation des métaphores dans le processus d'animation.....</b>	<b>343</b>
1.1. Réappropriation ou démétaphorisation ? .....	345
1.2. L'animation au cœur du procédé de réappropriation .....	347
1.3. L'ancrage contextuel de la métaphore animante .....	352
1.4. Rendre au langage sa puissance d'imagerie .....	358
<b>2. La personnification.....</b>	<b>361</b>
2.1. La part de la personnification partielle dans l'animation .....	363
2.2. Le déploiement textuel de la personnification.....	368
2.3. Pragmatique de la personnification .....	373
<b>3. Les figures du mouvement fictif .....</b>	<b>375</b>
3.1. Un monde en action.....	377
3.2. Les figures du mouvement fictif révèlent un foyer perceptif .....	381
3.3. Mouvement fictif et fictionnalisation : une fenêtre sur le monde fictionnel.....	384
<b>4. Conclusion .....</b>	<b>390</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>395</b>
<b>INDEX DES NOTIONS .....</b>	<b>401</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>403</b>

## – ABRÉVIATIONS UTILISÉES –

Pour citer un ouvrage critique, nous adoptons la méthode « auteur-date » (ou « Harvard citation style ») pour indiquer sa référence.

Les œuvres étudiées ou citées plus ponctuellement dans ce travail seront abrégées comme suit :

*Troubles dans les andains* : TA

*Vercoquin et le plancton* : VP

*L'Écume des jours* : EJ

*L'Automne à Pékin* : AP

*L'Herbe Rouge* : HR

*L'Arrache cœur* : AC

*Les Bâtisseurs d'empire* : BE

*Les Cents sonnets* : CS

*Je voudrais pas crever* : JVPC

Les renvois à ces textes se feront par l'abréviation du nom de l'œuvre suivi du numéro de page (par exemple : TA : 135). L'édition de référence, pour les romans de Vian, est celle de la Pléiade de 2010.



## – INTRODUCTION GÉNÉRALE –

Deux constats sont à l'origine de ce travail : le premier est lié à la réception très contrastée, voire contradictoire, de l'œuvre de Boris Vian, et le second à la résistance de cette œuvre à l'adaptation cinématographique. En effet, les lecteurs de Vian se répartissent souvent entre inconditionnels et contempteurs, et le sentiment à réception des lecteurs s'installe généralement dès les premières pages. L'univers vianesque jouerait donc d'emblée un rôle séducteur ou repoussoir, soit il « parle » au lecteur soit il le laisse incrédule, dubitatif, perplexe. Ce premier constat est évidemment en lien avec le second, dans le sens où la particularité de cette œuvre se situe dans une représentation biaisée de la réalité<sup>1</sup>. L'adaptation de *L'Écume des jours* par Michel Gondry en 2013 est, selon nous, une preuve de la gageure de mettre l'œuvre en images. Ce réalisateur, pourtant porté à la mise en images du rêve et du loufoque, qui mêle volontiers différents médias pour parvenir à un effet proche de la fantaisie, semblait être le plus à même d'adapter cette œuvre<sup>2</sup>. Or le film peut laisser le spectateur déçu : la féerie, la poésie et la cohérence de l'œuvre ne se retrouvent que partiellement dans l'adaptation. L'œuvre de Vian semble être irreprésentable dans le sens où, comme nous le verrons, elle crée des situations et des images faisant appel aux sensations du lecteur, difficiles par nature à représenter<sup>3</sup>. Ces représentations sensorielles forment un tout cohérent, mais leur mise en images privilégie le loufoque aux dépens du sens.

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet, l'avant-propos de *L'Écume des jours* où l'auteur explique que la « réalisation matérielle [du roman] proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité, en atmosphère biaisée et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion » (EJ : 345).

<sup>2</sup> Pour plus de détails, voir l'article de *Télérama* consacré à Michel Gondry : « Le manuel du parfait Gondry » à l'adresse suivante : <https://www.telerama.fr/cinema/le-manuel-du-parfait-gondry,96616.php>

<sup>3</sup> On peut citer ici une remarque de Boris Vian sur le cinéma : selon lui « c'est beaucoup plus difficile de formuler en images ce qu'il est relativement aisé de formuler en mots. Il est beaucoup plus difficile d'avoir une imagination plastique qu'une imagination verbale. Les associations ne se font pas de la même façon » (propos tenus lors d'un entretien avec Pierre Kast, retranscrits dans la revue *Obliques* n° 8-9, 1976, p. 259).

La réception mitigée de l'auteur peut aussi expliquer le manque de recherches autour de l'œuvre de Vian. En effet, la recherche vianesque a été assez fluctuante depuis sa mort. Marc Lapprand souligne et explique ce phénomène :

Passée la période de gloire des années soixante et soixante-dix, deux décennies respectivement marquées par le début de la notoriété posthume de l'écrivain et par l'apogée de la critique vianienne<sup>4</sup>, un relatif silence critique semble s'être fait autour de l'œuvre de Boris Vian. Depuis le colloque de Cerisy de l'été 1976 [...] et le numéro de la revue *Obliques* consacré à l'écrivain (1976), rien n'a été égalé en ampleur de ces deux ouvrages collectifs qui restent encore aujourd'hui des références obligées [...].

Il semble légitime de s'interroger sur cet état de fait. Une vérité s'impose alors : la première génération d'exégètes (Noël Arnaud, Henri Baudin, Jacques Bens, Jean Clouzet, Jacques Duchateau, David Noakes et Michel Rybalka, entre autres) a dû accomplir deux tâches simultanément : d'une part ouvrir les portes interprétatives de l'œuvre, d'autre part, se porter en défenseur de la personne de Boris Vian, auteur injustement méconnu de son vivant. Il s'est alors créé une sorte de bouclier autour de la personnalité de Vian, une zone protectrice par laquelle devaient transiter tous les nouveaux discours sur l'homme et sur l'œuvre, faute de quoi ils risquaient d'être frappés de nullité. (2009 : 39)

Il y a donc un manque dans la recherche vianesque, manque dû à l'image parfois négative de l'auteur, souvent considéré comme un écrivain non-sérieux. Le goût de l'auteur pour le jeu, que nous étudierons plus précisément dans ce travail, a empêché certains critiques de le considérer avec sérieux<sup>5</sup>. Parmi les premières études sur l'auteur, fondatrices pour la recherche sur Vian, certaines sont consacrées à la langue (Boyer 1968, Gadbois 1972, Haelin 1976), mais il existe peu d'études couvrantes sur le style des textes de Vian. Son style est souvent réduit à une utilisation ludique de la langue, et la question de sa valeur esthétique est souvent éludée, tout autant que sa relation à la fiction.

---

<sup>4</sup> Selon les auteurs, on peut trouver l'adjectif *vianien* ou *vianesque*. Pour notre part, nous choisissons le second adjectif.

<sup>5</sup> Audrey Camus met d'ailleurs en avant le fait que l'auteur soit souvent considéré comme un écrivain « pour adolescent » : « S'il est souvent enseigné, il semble qu'on le considère comme un écrivain pour adolescents. Aujourd'hui, on apprend *Le Déserteur* et *Le Temps de vivre* à l'école et on y lit *L'Écume des jours*, mais l'auteur n'est guère représenté à l'université [...], et l'on peut s'interroger sur cet hiatus entre la place qu'il continue d'occuper dans le paysage littéraire français et le faible crédit dont il jouit apparemment dans le champ universitaire » (2009 : 4).



Jacques Bens a émis quelques hypothèses sur l'écriture vianesque à partir de *L'Écume de jours* :

On admirera, ici, qu'une œuvre où lieux communs et proverbes tiennent autant de place soit couronnée par la phrase-clé de la sagesse et de l'inquiétude des nations. On remarquera également ce qui sépare Boris Vian des autres écrivains : alors qu'ils construisaient un univers, il se borne à le découvrir. En effet, à l'imitation du monde mathématique (si l'on en croit ce que dit Raymond Queneau dans *Odile*), l'univers du langage ne s'élabore pas, mais s'explore : l'œuvre ne peut pas lui donner naissance, puisqu'il précède toute œuvre, puisque sans lui aucune œuvre ne pourrait voir le jour. (1963 : 178-179)

Il remarquait déjà qu'un des enjeux de l'écriture vianesque se manifeste dans le rapport de l'écrivain au langage et à la capacité de ce dernier de représentation et de fictionnalisation. C'est le point de vue que nous avons choisi d'adopter pour reconsidérer cette œuvre complexe. Peut-être la critique a-t-elle justement trop insisté sur le jeu et la facétie, et a-t-elle trop ramené à ces catégories l'irrévérence de l'auteur. Sans contester la justesse des précédentes études, nous souhaitons approfondir l'étude des romans de Vian en nous penchant plus précisément sur ce rapport au langage particulier qu'il noue et le mettre en lien avec la création fictionnelle.

Ainsi, nous nous donnons comme objectif d'étudier le style des romans de Vian, du point de vue de la mise en œuvre de la langue dans son rapport à la construction fictionnelle, qui y est tout à fait particulière. Les procédés linguistiques et stylistiques sont à la source de la construction d'un univers inédit et étrange, voire étrangement familier au lecteur. Ces procédés sont eux-mêmes suffisamment inédits pour justifier l'intérêt des lecteurs pour Boris Vian, auteur hors norme, n'ayant fait partie d'aucun courant littéraire, et n'ayant pas connu le succès de son vivant. Il s'agira ainsi de comprendre comment – par quels procédés linguistiques et stylistiques – se construit la fiction chez Vian et quel rapport elle induit avec le lecteur. Nous verrons ainsi tour à tour les lieux textuels prépondérants de mise en place et de sortie de la fiction (incipit et excipit), le rôle des jeux langagiers et des figures dans la construction fictionnelle, pour dégager la singularité de la fiction et ses enjeux pragmatiques vis-à-vis du lecteur.

## 1. Choix du corpus

Pour traiter ces questions, nous avons choisi d'étudier uniquement les six romans signés Boris Vian. Nous avons ainsi exclu les œuvres signées de Vernon Sullivan (*J'irai cracher sur vos tombes* [1946], *Les Morts ont tous la même peau* [1947], *Et on tuera tous les affreux* [1948], *Elles se rendent pas compte* [1950]) ainsi que ses nouvelles, pièces de théâtre, opéras, essais, critiques et chansons. En effet, prendre en considération les romans de Vernon Sullivan aurait impliqué une étude comparative. Le dédoublement de l'auteur entraîne une différence dans le style et dans le thème des œuvres. Les romans de Sullivan sont écrits à la première personne et s'inscrivent dans la veine du polar américain. Mêler les deux figures auctoriales nous a semblé risqué pour notre entreprise d'étude stylistique, puisqu'il s'agissait pour nous de dégager des lignes de force dans la production romanesque et dans le style de Vian dans ses romans.

Notre corpus est ainsi constitué de *Troubles dans les andains* (1966), *Vercoquin et le plancton* (1946), *L'Écume des jours* (1947), *L'automne à Pékin* (1947), *L'Herbe rouge* (1950) et *L'Arrache cœur* (1953). Nous excluons *Contes de fées à l'usage des moyennes personnes* (1943), bien qu'il soit classé parmi les romans de Vian, du fait de sa contiguïté avec le genre du conte. De plus, cette œuvre, bien plus que *Troubles dans les andains*, n'est pas destinée au grand public mais uniquement à sa femme, Michelle Vian, alors malade.

*Troubles dans les andains* est écrit en 1943, mais n'est publié qu'à titre posthume, en 1966, aux Éditions de La Jeune Parque. Ce roman est une œuvre privée, réservée aux proches de l'auteur. Si Marc Lapprand (1993) remarque les similarités que l'œuvre entretient avec le conte, il nous semble que, contrairement à *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes*, la forme du conte n'est pas respectée. On retrouve certes le thème de la quête et la présence d'êtres irréels (tels que le rhizostomus), cependant l'œuvre reprend les codes du roman, ce qui nous incite à le considérer comme tel. De plus, si l'œuvre n'a pas été écrite dans une intention de publication, les Éditions Toutains avaient envisagé de la publier en 1950, projet inabouti du fait de la fermeture de cette maison d'édition.

*Vercoquin et le plancton*, écrit en 1944, puis corrigé en 1945, avant sa publication en 1946 chez Gallimard, marque l'entrée de Boris Vian en littérature. Ce roman lui vaut la reconnaissance et l'amitié de Raymond Queneau, qui a été d'un appui considérable dans la carrière de Vian.

Fort de ce premier succès (surtout éditorial puisque le roman a eu une réception très mitigée<sup>6</sup>), Vian écrit *L'Écume des jours* en 1946 en un temps record : trois mois. Cette œuvre est considérée comme le chef-d'œuvre de l'auteur qui y voyait d'ailleurs son premier roman : « L'écrivain a pu déclarer à Gilbert Ganne avoir “débuté par un livre très bien. Un livre auquel [il tenait] beaucoup, très chaste, bourré de sentiment jusqu'à la gueule : *L'Écume des jours*” » (Ganne 1952 : 122 cité dans les notes de la Pléiade 2010a : 1183). Ce roman est l'œuvre majeure de Vian, comme l'atteste sa candidature au prix de la Pléiade en juin 1946. Il ne reçoit cependant pas le prix, et cet échec est vécu durement par l'auteur, qui gardera une rancœur contre Jean Paulhan, directeur artistique de Gallimard, mentionné à plusieurs reprises dans l'œuvre de Vian.

*L'Automne à Pékin* est publié en 1947 aux éditions du Scorpion. Ce roman, par sa structure complexe, semble se rapprocher des techniques d'écriture de Raymond Queneau, et de ce qui sera plus tard l'OuLiPo<sup>7</sup>. Ce roman connaîtra une réédition aux éditions de Minuit en 1946.

La rédaction de *L'Herbe rouge* est délicate à délimiter puisque l'œuvre a connu quatre titres différents et une version préliminaire intitulée *Le Ciel crevé*. Le manuscrit final est daté d'août 1948 à septembre 1949 (Arnaud 1970 : 595) et paraît en 1950 aux éditions Toutains. Cette œuvre complexe se rapproche de l'autofiction en mêlant psychanalyse et introspection. Cet aspect est novateur dans l'œuvre de Vian qui dépeint généralement des personnages psychologiquement « vides », qui ne se questionnent pas sur eux-mêmes. La singularité du roman dans la production vianesque tient aussi de ses emprunts au genre de la science-fiction.

Le dernier roman de notre corpus est *L'Arrache cœur*, initialement prévu comme un diptyque portant le nom *Les Fillettes de la reine*. L'idée de ce roman remonte à 1947, signalant la volonté originelle de l'auteur de le placer à la suite de *L'Automne à Pékin*. Il est finalement rédigé en 1950. Après le refus de Gallimard de le publier en 1951, Vian abandonne l'idée du diptyque et refonde *Les Fillettes de la reine* en *L'Arrache cœur*, publié chez Vrin en 1953. Cet ultime refus de la maison Gallimard signe la fin de la carrière littéraire de Boris Vian, ce dernier étant fatigué de son impopularité et de l'incompréhension de ses pairs.

Si notre corpus se limite à ces six œuvres, nous n'oublions néanmoins pas le reste de la production vianesque. Nous ne nous interdisons pas de faire référence, de manière ponctuelle, au reste de ses écrits. Pour la cohérence de cette étude, il semblait bénéfique de ne pas mêler des genres d'écrits différents pour ne pas se perdre dans la productivité débridée de l'auteur.

---

<sup>6</sup> Cf. la partie « réception » des notes sur le texte de la Pléiade (2010a : 1145-1157).

<sup>7</sup> Nous reviendrons plus tard sur la proximité de la structure du roman avec celles des romans de l'OuLiPo.

Nous avons choisi l'édition de la Pléiade de 2010 comme édition de référence pour ces œuvres. Cette édition très récente rassemble en deux tomes les dernières réflexions et découvertes autour de l'œuvre de Vian. Elle a vu le jour grâce au travail de trois chercheurs spécialistes de Vian : Marc Lapprand, Gilbert Pestureau et François Roulmann. Ces derniers étaient déjà à l'origine de la première constitution des œuvres complètes de Boris Vian chez Fayard en 2003. L'édition de la Pléiade présente aussi l'avantage de s'appuyer sur les éditions originales des romans de Vian. Les notes sur l'édition soulignent ce travail sur les textes :

Dans la présente édition, le texte des romans publiés du vivant de l'auteur a été établi d'après leur édition originale. Seul *L'Automne à Pékin* fait exception ; paru en 1947 aux Éditions du Scorpion, ce roman fut réédité par les Éditions de Minuit en 1956 dans une version revue et corrigée par Vian – c'est naturellement l'édition de 1956 que nous avons suivie. Pour les œuvres posthumes, nous reproduisons le texte des manuscrits ou des dactylogrammes.

Les constantes observables dans l'écriture de Vian ont été respectées. Citons par exemple : l'usage de majuscules abondantes, les anglicismes à la Queneau, une concordance sujette à caution, et enfin, le caractère parfois aléatoire de la ponctuation et des signes diacritiques. Nous sommes toutefois intervenus afin d'éviter des incohérences flagrantes ou pour rétablir (d'après les manuscrits et les dactylogrammes) des néologismes ou des altérations volontaires de Vian que certains de ses éditeurs avaient corrigés abusivement ; en pareil cas, nos corrections sont signalées en variante. (2010a : LX)

Ce travail remarquable ne peut être ignoré. Cependant, nous mettrons aussi en avant, de manière ponctuelle, les variantes liées à la reproduction dactylographiée par Michelle Vian. En effet, cette dernière a pu participer au processus d'écriture de Boris Vian. On sait qu'elle l'a aidé dans le choix du titre de *J'irai cracher sur vos tombes*, initialement intitulé *J'irai danser sur vos tombes*. Outre cela, elle est la dactylographe attitrée de Vian : « Michelle Vian, son épouse, se charge comme d'habitude de la dactylographie et tape 333 feuillets, ce qui semble [...] ne pas être dû au seul hasard : même si les paginations des entrées de chapitre diffèrent largement du manuscrit, elle parvient très exactement au même nombre de pages que la version autographe finale » (2010a : 1221). Le souci du détail de Michelle Vian pour rendre compte de manière exacte du travail d'écriture de Vian nous pousse à considérer les corrections qu'elle apporte comme constitutives de l'écriture vianesque. De plus, nous ne nous interdisons pas de faire appel aux variantes présentes dans d'autres éditions si celles-ci représentent un apport interprétatif.

## 2. Approche théorique

Ce travail s'inscrit dans une démarche stylistique. Cette approche intègre les acquis de la linguistique textuelle, de la linguistique de l'énonciation et de la pragmatique.

La linguistique textuelle<sup>8</sup>, qui est, selon Jean-Michel Adam (2005 : 3), « une théorie de la production co(n)textuelle de sens, qu'il est nécessaire de fonder sur l'analyse de textes concrets », dépasse une grammaire de la phrase pour s'étendre d'une part au texte, mais surtout à la cohésion et à la cohérence du texte. C'est ce que Jean-Michel Adam appelle une « translinguistique ». La linguistique textuelle a donc une visée globale du texte, celui-ci s'étend au cotexte et aux textes antérieurs de référence. Puisque nous nous donnons un macro-texte comme corpus, la linguistique textuelle nous permettra de faire des ponts entre les différents romans constitutifs de notre corpus.

La linguistique de l'énonciation s'intéresse au processus d'actualisation de la langue en discours et rend compte des faits de paroles, comme produits par des locuteurs dans la réalité de la communication. Elle se développe à partir des travaux d'Émile Benveniste (1974), qui déclare que l'énonciation « est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (1970 : 12). Nous pourrions ainsi considérer le texte littéraire comme un discours produit par un locuteur à l'intention d'un destinataire, son lecteur.

Ce qu'étudie la stylistique, ce sont « les productions verbales dans leur capacité à générer *à la fois* du sens *et* de la valeur » (Jaubert 2007 : 48). Il s'agit ainsi, comme le souligne Anna Jaubert, de prendre en compte un *continuum* entre langue, style et discours. C'est donc étudier la manière dont le sujet parlant inscrit sa subjectivité dans la langue. Selon Anna Jaubert (2007 : 48) « l'actualisation de la langue en discours, liée au fonctionnement de la pensée humaine, est, à tous les sens du terme, une appropriation. Le sujet parlant s'approprie la langue, et cette appropriation engendre une émergence du style progressivement ». On peut distinguer ici le style d'un texte et le style d'un auteur. Alors que le style de l'auteur se manifeste dans l'intégralité de ses écrits comme la marque de son appropriation de la langue, le style d'un texte prend en compte des facteurs extérieurs à la subjectivité de l'auteur. Les règles du genre du texte, du courant littéraire, et plus globalement du cadre dans lequel s'inscrit le texte, induisent

---

<sup>8</sup> Jean-Michel Adam (2005) prône une fusion entre linguistique textuelle et analyse du discours. Longtemps considérées côte à côte, ces deux approches s'interpénètrent pourtant, Adam souhaite un rapprochement afin d'inscrire la linguistique textuelle comme une sous-branche de l'analyse du discours.

des marqueurs spécifiques. De plus, le style d'un texte a une visée esthétique et littéraire, il entre ainsi dans une démarche artistique et porte avec lui le message de l'œuvre.

Nous essaierons donc de trouver des lignes de force dans l'écriture vianesque, récurrentes à travers ses œuvres, pour comprendre sa singularité. Les procédés seront étudiés en contexte, que ce mot désigne l'environnement cotextuel étroit ou large, ou le contexte extralinguistique (pragmatique, historique). Ce travail visera aussi à comprendre la relation que crée le narrateur avec son lecteur et la manière dont le narrateur lui présente son message.

### **3. Organisation du travail**

La première partie de ce travail se penchera sur la fiction pour proposer une pragmatique de la fiction vianesque. Le premier chapitre interrogera les notions de fiction et de fictionnalisation, notions centrales dans notre travail. Ce chapitre théorique mettra au jour les questions de la référentialité ainsi que la double compréhension que nous faisons du terme *fictionnalisation*. Le second chapitre interrogera la manière dont le texte fait entrer le lecteur dans la fiction et celle dont il le fait sortir. Nous pourrions ainsi nous pencher plus précisément sur le potentiel échec de l'immersion fictionnelle et comprendre comment la fiction est présentée au lecteur. La prise en compte de la sortie de la fiction sera un moyen de vérifier si le contrat de lecture est respecté et si les procédés utilisés dans l'incipit sont repris au moment où le texte se clôt.

La deuxième partie de ce travail interrogera, du point de vue de la création fictionnelle, la forte présence des jeux de mots dans les romans de Boris Vian. Le caractère ludique de l'œuvre est, de loin, ce qui a été le plus souligné dans les études vianesques. Nous essaierons à la fois de prolonger ces études et de proposer une autre manière d'envisager la production de ces jeux de mots. Il s'agira de comprendre leur apport et les enjeux de leur présence dans le texte vianesque. Le premier chapitre présentera une étude des jeux langagiers pour comprendre leur apport dans la construction fictionnelle. Nous essaierons ainsi de caractériser l'humour vianesque et d'en expliquer les rouages et les enjeux. Le second chapitre étudiera un type de jeu langagier particulier, celui qui se construit sur une syllepse de sens. Cette figure est particulièrement propice aux jeux langagiers par l'effet de surprise qu'elle amène et la réunion des différents sens d'un même terme qu'elle propose. Nous pourrions ainsi, dans une visée

pragmatique, comprendre l'enjeu de ces jeux langagiers et appréhender leur rôle dans la fictionnalisation.

Cette étude sur la syllepse nous conduira, dans la troisième partie à étudier plusieurs figures du discours en lien avec la « capacité fictionnelle ». Le premier chapitre portera sur l'hyperbole et sur la distorsion qu'elle permet par rapport à la réalité du lecteur. Le deuxième chapitre s'intéressera au rôle fictionnel de la comparaison. Celle-ci peut être à même de créer un lien entre le monde du lecteur et celui de la fiction, tout en proposant des analogies parfois déroutantes. Le dernier chapitre de notre étude sera consacré aux « figures de l'animation ». Ce groupe de figures, que nous détaillerons, est impliqué dans la construction d'un univers en mouvement, où tout inanimé peut « s'animer ».

À travers ces différents postes d'analyse, textuel, jeu langagier et figures, nous essaierons de cerner l'univers fictionnel de Boris Vian et de comprendre comment il naît, comment il agit sur le lecteur. Nous questionnerons donc à la fois la construction fictionnelle et les procédés de la fiction, dans une pragmatique fictionnelle, pour caractériser l'univers vianesque et souligner sa valeur esthétique.





# **PREMIÈRE PARTIE**

## **LA CONSTRUCTION DE L'UNIVERS FICTIONNEL**



Notre réflexion autour de la fictionnalisation au sein de l'œuvre romanesque de Boris Vian nécessite un éclairage sur la création du monde de la fiction. C'est pourquoi cette première étude se concentre majoritairement sur la fiction et tentera de répondre aux questions suivantes : comment se fait l'entrée en fiction chez Boris Vian ? Quelle position adopte le narrateur dans ce processus de présentation d'un monde inédit ? Et enfin, comment caractériser la fiction vianesque ?

Un premier chapitre, centré sur les théories de la fiction aura comme objectif de rappeler les différentes acceptions du mot *fiction* et d'envisager son rapport à la réalité. Il permettra de mettre au jour le lien entre fiction et réalité, de dégager les différents outils (aussi bien littéraires que stylistiques ou linguistiques) de construction de la fiction. Ce sera aussi l'occasion pour nous de définir ce que nous entendons par « fictionnalisation » dans ce travail.

Le deuxième chapitre permettra de dégager les enjeux de l'entrée en fiction dans les romans de Vian et les partis pris à l'œuvre au seuil des fictions romanesques. Tenter de comprendre comment un monde se crée nécessite de s'interroger sur la manière dont ce monde est présenté au lecteur et donc sur les stratégies mises en place par le narrateur pour faire entrer le lecteur dans l'univers fictionnel. Ainsi, nous étudierons les différentes étapes – péritextuelles et endotextuelles (du titre à l'incipit) – qui jalonnent l'entrée en fiction et dans l'« inédit ». Cette étude nous permettra de dégager une organisation différente des romans de Vian que celle proposée par la tradition. Ils sont souvent classés chronologiquement et répartis en deux grands ensembles : œuvres de jeunesse et œuvres de la maturité. Pour clore cette étude, nous interrogerons les lieux textuels finaux et poserons la question de la sortie de la fiction : comment, après avoir créé des « horizons d'attente », le narrateur négocie-t-il auprès du lecteur la sortie du monde fictionnel ? selon quelles modalités ? Le dénouement romanesque est censé répondre à certaines questions qui ont émergé au cours de l'histoire : y répond-il dans les romans de Vian et comment ? Nous tenterons de montrer que les excipits fournissent souvent un condensé de la fiction vianesque et de ses enjeux.



# CHAPITRE 1 : APPROCHES THÉORIQUES DE LA FICTION

Dans cette première étude, nous commencerons par définir ce qu'est la fiction, notamment celle des romans de Boris Vian, puis nous définirons ce que nous entendrons dans la suite de l'étude par « fictionnalisation », en tant que procédé créateur de fiction, enfin nous aborderons la question de la référentialité dans les univers ainsi créés.

## 1. La fiction en tant qu'objet d'étude

La fiction est un objet d'étude ancien : depuis l'Antiquité, son rapport au monde réel reste une question en suspens<sup>9</sup>. Il existe deux approches de la fiction : une l'envisageant comme une imitation de la vie et l'autre comme pure création. Jean-Marie Schaeffer (1999 : 260) les présente ainsi : une qui conçoit que « la fiction narrative serait un reflet, une reproduction de la réalité et [une] thèse inverse qui y voit au contraire une sorte de construction se suffisant à elle-même et n'entretenant de liens qu'avec d'autres constructions fictionnelles ». Comment ces deux conceptions sont-elles particulièrement impliquées par l'œuvre vianesque ?

---

<sup>9</sup> Le rapport au réel se perçoit déjà chez Platon et Aristote. Le premier se méfie de la mimesis dans *La République*. Selon lui, la fiction est un acte d'imitation mais qui, contrairement à la philosophie, contribue à relayer une vision faussée (porteuse de la *doxa*). Ainsi l'art ne représente pas la vie mais les ombres de la caverne. Aristote, quant à lui, dans *La Poétique*, fait la différence entre la fiction et le travail de l'historien sans pour autant décrier la première. Il voit dans l'art comme une représentation mimétique, intelligente, de la réalité.

## 1.1. Le rapport entre réel et fiction

Françoise Lavocat (2016 : 33) considère la fiction comme « un artefact culturel produit par l'imagination et non soumis aux conditions de vériconditionnalité fondées sur la référence au monde empirique »<sup>10</sup>. La fiction est alors une création de l'esprit, se plaçant dans un à côté de la réalité. Jean-Marie Schaeffer présente ainsi cette idée selon laquelle la fiction n'est pas seulement *mimesis* :

d'une part, le fait de représenter quelque chose ne peut jamais être réduit au fait d'imiter quelque chose, même dans les cas où la représentation passe par des mécanismes mimétiques. D'autre part, la fiction est une réalité « émergente », c'est-à-dire qu'il s'agit d'un fait intentionnel spécifique qui est irréductible à la simple addition des mécanismes de base. (1999 : 13)

Ainsi, si la fiction propose une re-présentation ou une re-construction de la réalité elle n'est pas que *mimesis*. L'auteur ajoute que « si la fiction implique des processus mimétiques, alors elle met aussi en œuvre des relations de similarité » (1999 : 82). La similarité sous-entend justement la distance prise par la fiction par rapport au mimétisme. Le niveau d'adéquation au modèle diffère : alors que le mimétisme se veut être une transposition fidèle, les relations de similarité montrent justement les transpositions que la représentation implique. La fiction se fait alors le pendant de la réalité sans pour autant en être la représentation exacte. Les « mécanismes » de la réalité sont repris pour créer un univers cependant autre. Ces similarités serviront à créer un monde acceptable pour le lecteur.

La relation qu'entretient l'univers imaginaire avec l'univers réel est primordiale et se trouve au centre de nombreuses études. Pour Françoise Lavocat (2016 : 533) :

Les fictions sont des mondes à interpréter, ce que n'est pas, ou pas de la même façon, le monde réel. On peut considérer que ces mondes, dont la qualité d'artefact (en d'autres termes, non autopoïétique) se manifeste par les paradoxes, sont imparfaits. Nous préfererions dire qu'ils sont en attente de possibilité : l'interprétation du lecteur ou du spectateur lisse, corrige ou néglige les contradictions qui feraient obstacle à l'immersion fictionnelle. C'est bien en ce sens que l'on peut parler, avec Eco, de « coopération ». Pour le dire en d'autres termes, empruntés à nouveau au biologiste Hofmeyr, nous sommes le contexte qui permet la recréation du personnage fictionnel,

---

<sup>10</sup> Elle souligne que ce détachement du monde de la fiction par rapport au monde réel empirique n'empêche pas la fiction de respecter certaines normes référentielles.

système non autonome. Nul doute que les paradoxes sont aussi un appât cognitif, requérant une opération de résolution, en elle-même productrice de plaisir et qui ouvre une voie d'accès au monde fictionnel. Un monde hérissé de contradictions non assimilables est inhabitable<sup>11</sup>. (2016 : 533)

L'approche de Françoise Lavocat a l'avantage de mettre au centre de la fiction son rapport à la réalité et la part du lecteur dans la construction fictionnelle. Elle avance que la fiction n'est complète qu'avec la lecture, c'est-à-dire que le travail d'interprétation du lecteur fait entièrement partie de la fiction. À celui-ci est donnée la responsabilité de la résolution de certains conflits au sein de la fiction, la tâche de créer sa propre lecture et donc de construire une création acceptable. La coopération qu'elle évoque va de pair avec le caractère ludique qu'elle met en avant : la fiction doit séduire pour maintenir l'attention et le plaisir du lecteur.

François Lavocat distingue « paradoxes imparfaits » ou « en attente de possibilité » et « contradictions non assimilables ». Alors que le paradoxe attend d'être résolu, la contradiction maintenue empêche la vraisemblance de la fiction et risque de briser le pacte fictionnel. Cécile de Bary rappelle de son côté que, normalement, « un lecteur ne s'interroge pas sur la vérité du discours qu'il lit, dès lors qu'il est fictionnel. C'est le pacte fictionnel qui le conduit à oublier cette question : en somme le lecteur sait que ce qu'il lit est faux. C'est la condition même de sa lecture » (2013 : 170). Mais si le lecteur accepte momentanément de changer son système de croyance, la fiction doit néanmoins présenter une histoire cohérente et limiter les « distorsions » référentielles qui pourraient perturber le lecteur, puisque la fiction présenterait alors une réalité allant contre le savoir encyclopédique du lecteur<sup>12</sup>. Cécile de Bary, reformulant l'idée de Marie-Laure Ryan (1991), explique que « nous nous appuyons sur notre univers d'expérience pour reconstituer les univers fictionnels. Tout ce qui n'est pas explicitement présenté comme différent de ce que nous connaissons est semblable » (2013 : 174). Ainsi, si la contradiction avec les connaissances du lecteur n'est pas justifiée en contexte, se crée une rupture qui peut entraîner un « décrochage » dans la lecture.

Si la fiction est irréductible à la réalité, elle doit cependant répondre à une certaine cohérence interne, que nous appellerons « réalité fictionnelle ». Quel que soit l'univers proposé par la fiction, le lecteur l'appréhendera toujours à partir de son univers d'expérience et de

---

<sup>11</sup> La question des paradoxes ainsi que l'idée de coopération seront reprises dans le chapitre 2 de la première partie « Entrer et sortir de la fiction ».

<sup>12</sup> Ce problème ne se pose que dans des fictions proches du monde d'expérience du lecteur. La science-fiction poserait le problème de manière différente.

connaissances. En cela, la fiction est en soi un champ pragmatique, où le narrateur (l'auteur également à un autre niveau) doit constamment prendre en compte son lecteur.

## 1.2. Un objet pragmatique

La fiction est intrinsèquement pragmatique, ce qui est d'ailleurs souligné dès le titre de *Pourquoi la fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer (1999). Celui-ci prend l'exemple d'une biographie fictionnelle (*Marbot*, 1981) reçue par les lecteurs comme biographie réelle. À partir de ce malentendu on comprend que la fiction doit pouvoir être identifiée en tant que telle par le lecteur et que ce dernier est sensible aux traces ou aux marques de fictionnalité.

Pour Jean-Marie Schaeffer (1999 : 146), le « cadre pragmatique approprié [de la fiction] est évidemment celui qu'on désigne couramment par les expressions de “feintise ludique” ou encore de “feintise partagée” (Searle 1982 : 115) ». Il donne, plus loin, la définition de ce qu'il entend par « feintise ludique » :

Pour essayer de comprendre comment fonctionne la feintise ludique partagée, on peut partir de la constatation banale déjà énoncée plus haut. Lorsque je feins sérieusement, j'ai pour but de tromper effectivement celui à qui je m'adresse. Lorsque je feins dans une intention ludique, tel n'est évidemment pas le cas : au contraire, je ne veux pas le tromper. Les conditions qui doivent être réunies pour qu'une feintise ludique intersubjective réussisse sont donc à l'opposé de celles qu'exige la feintise sérieuse : une feintise sérieuse ne réussit que si elle n'est pas partagée, une feintise ludique ne réussit que si elle est partagée. Et, bien sûr, les deux situations doivent être distinguées d'une troisième : celle où quelqu'un communique à d'autres personnes des croyances (et plus généralement des représentations) qui sont « fausses » mais qu'il croit vraies. (*Ibid.* : 148)

Si l'auteur peut s'amuser à « tromper » (faussement, dans le cadre de la fiction et du pacte fictionnel) le lecteur, le caractère fictionnel<sup>13</sup> doit pouvoir être repéré par le lecteur, qui partage ainsi une situation de feintise ludique. Ce cadre permet aux deux parties de participer à l'acte de feintise et d'être ainsi investies « à parts égales » dans la fiction. La fonction ludique, ajoute Schaeffer (*Ibid.* : 156), « est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est

---

<sup>13</sup> Le fictif est le caractère de ce qui n'existe pas, qui est inventé, alors que le fictionnel est ce qui appartient à la fiction.



l'univers réel ». Une bonne entente entre destinataire et destinataire est nécessaire non seulement à la création de l'univers fictionnel, mais à sa validation.

Cette relation se retrouve dans la question de l'immersion fictionnelle. Jean-Marie Schaeffer (1999 : 180) indique que « l'accès à l'espace fictionnel consiste dans le développement d'une compétence intentionnelle qui est de manière indissociable celle de la production imaginative (l'autostimulation) et celle de la réactivation des mimèmes captés dans le cadre de l'interaction de feintise ludique ». Ainsi, à partir de certains indices textuels, peut se déclencher chez le lecteur un processus imaginatif, et donc engendrer une immersion fictionnelle réussie :

Dans le cas du créateur d'une fiction, l'immersion ne peut être que le résultat d'une auto-affection : le créateur d'une fiction crée lui-même les amorces susceptibles de le mettre en situation d'immersion. Le récepteur en revanche se trouve face à des amorces déjà constituées dans lesquelles il lui suffit de « glisser », de se « laisser prendre ». (*Ibid.* : 195)

Ainsi, le créateur prévoit et guide une certaine lecture de la part de son lecteur afin d'« optimiser » son immersion fictionnelle.

Le discours constitué par la fiction est construit en vue d'un destinataire et celui-ci doit aisément reconnaître l'intention fictionnelle afin de réussir à se laisser guider dans la fiction, et donc de réussir son immersion fictionnelle. Cet aspect est d'autant plus important que, comme nous le verrons, la fiction est amenée à explorer des possibles, elle doit alors garantir l'attention du lecteur pour réussir cette expérience presque « collaborative ».

### **1.3. La fiction comme expérience du monde**

La fiction littéraire se définit comme un espace de narration (avec un narrateur à la P1 ou à la P3) intentionnellement conçu par l'auteur comme une histoire non réelle. Elle est dès lors un « à côté » de la réalité pouvant représenter cette dernière (par exemple les œuvres réalistes ou naturalistes) ou s'en détacher (et l'on pense alors aux œuvres surréalistes, merveilleuses, fantastiques, ...). Nancy Murzilli (2001) nous semble être au plus près de la fiction vianesque lorsqu'elle décrit « les fictions littéraires comme des sortes de laboratoires où les possibles sont expérimentés, ou plus exactement, comme des expériences de pensée ». En effet, la fiction

expérimente autour de la réalité, elle propose des situations, des personnages, des visions auxquels le lecteur n'a pas forcément accès, et fait vivre cette expérimentation au lecteur. Philippe Hamon (1987 : 20) avait déjà fait ce constat :

Finally, le littéraire aurait tendance à définir son objet non pas tant comme une essence, comme une pratique sémiotique dotée d'une quelconque et radicale spécificité, que comme un laboratoire permanent de refonte des systèmes axiologiques qui médiatisent notre rapport au réel, que comme un poste d'observation pour étudier les opérations de réécriture : réécritures inter-sémiotiques réécrivant les *textes* (ensembles de signes discrets) en *fantasmes* (ensembles d'images et de scénarios individuels psychiques) ou en *idéologies* (ensembles de consignes collectives et de valeurs institutionnalisées), ou les idéologies en fantasmes, et réciproquement, chacun de ces trois ensembles, de surcroît.

Toute œuvre de fiction est dotée d'un projet communicationnel de la part de l'auteur, projet que met en œuvre son roman. Ce projet, chez Vian, se situe au niveau des mots et des représentations qu'ils engendrent. La fiction est alors le lieu d'un possible, d'une liberté par rapport au langage et ses potentialités.

En s'appuyant sur les œuvres de deux philosophes : *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question* de Philippe Sabot (2002) et *Between Literature and Science. Poe, Lem, and Explorations in Aesthetics, Cognitive Science and Literary Knowledge* de Peter Swirski (2000), Nancy Murzilli (2004 : 223) reprend cette question de la fiction en tant qu'expérience de pensée, qui « selon [l'acception de Sabot], consiste en l'invention d'un cas fictif au moyen duquel on observe les conséquences engendrées par la modification d'un élément sur le contexte dans lequel il s'inscrit et où il évolue ». Cette expérience fait alors naître une signification autre qui « recèle des "vérités littéraires" susceptibles de mettre en question notre usage ordinaire du langage, l'univocité de notre manière de dire notre rapport aux choses ».

On comprend que cette vision de la fiction peut particulièrement s'appliquer à Boris Vian. Le rapport au langage de Boris Vian est très particulier. Il explore constamment les possibles langagiers et retrouve à tout instant les motivations perdues derrière certains usages de termes ou d'expressions. Jacques Bens avait déjà remarqué cette particularité, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction :

On remarquera également ce qui sépare Boris Vian des autres écrivains : alors qu'ils construisaient un univers, il se borne à le découvrir. En effet, à l'imitation du monde mathématique (si l'on croit ce qu'en dit Raymond Queneau dans *Odile*), l'univers du langage ne s'élabore pas, mais s'explore : l'œuvre ne peut pas lui donner naissance, puisqu'il précède toute œuvre, puisque sans lui aucune œuvre ne pourrait voir le jour. (1963 : 178-179)

En ce sens, la fiction vianesque propose de redécouvrir le monde à travers un jeu permanent autour du détournement et du défigement de la langue. Jacques Bens insiste sur la découverte d'un monde par Boris Vian plutôt qu'une construction de la part de l'auteur. Mais cette découverte est néanmoins créatrice. Ce qui différencie Vian d'autres auteurs, et ce qui explique cette citation, peut être le postulat de départ. Vian raconte une histoire mais il semble que le langage ait une telle part dans ses œuvres, qu'il devienne le thème central. L'exploration du langage permet ainsi l'élaboration de cet univers. C'est en ce sens que Jacques Bens place Vian dans un à côté : ce dernier propose une exploration des possibles, et démontre à travers son œuvre la puissance des mots. L'importance du langage chez Vian est justement ce qui motive notre recherche de procédures de fictionnalisation chez Vian : d'une part parce que le travail sur la langue est la clé de compréhension de l'auteur, mais aussi parce qu'il se fait le moteur de la fiction.

## **2. La fictionnalisation**

Le terme *fictionnalisation* recouvre l'action qui consiste à rendre un objet, un événement ou un fait, fictionnel. Il s'applique aussi bien à des récits historiques (où le point de départ est une réalité attestée, cette réalité étant ensuite reconstruite dans un univers fictionnel [avec une narration plus ou moins objective selon les récits]), qu'à des narrations fictives (où il n'y a pas d'autre point de départ que l'imagination de l'auteur). Les deux aspects de la fictionnalisation nous intéressent même si le second est le plus représenté dans notre travail. La fictionnalisation en soi se rapporte à la puissance de la langue qui est capable de créer quelque chose qui, dans la plupart des cas, ne pourra être perçu que comme une fiction. Kate Hamburger (1986 : 72) énonce que « seule la langue est capable de produire l'apparence de la vie ». Dans son ouvrage sur la *Logique des genres littéraires*, Kate Hamburger tente de trouver des outils linguistiques constants à la fictionnalisation. Elle entend par là des outils qui signalent au lecteur qu'ils sont dans une narration fictionnelle. Notre objectif est presque similaire au sien : nous voulons, dans

les œuvres romanesques de Boris Vian, voir s'il existe des outils de la fictionnalisation, dans le sens où ils feraient passer le lecteur de son univers de référence à celui du monde fictionnel. Ce que nous appelons *fictionnalisation* est donc effectivement le fait de passer d'un sentiment de réalité partagée à celui d'une fiction pure, mais selon nous, ce passage peut se faire à partir de la manière dont le référent est traité. Certains romans de Boris Vian pourront cependant être étudiés avec la première approche de la fictionnalisation puisqu'ils s'appuient sur une fictionnalisation de certains éléments de la vie de l'auteur, comme dans *L'Herbe rouge*, par exemple, où certains des souvenirs de Wolf sont empruntés à ceux de Vian (nous y revenons *infra*).

## 2.1. La fictionnalisation : quelle approche ?

Dans l'introduction au numéro du *Français moderne*, consacré aux procédures de fictionnalisation, Anna Jaubert et Delphine Denis soulèvent le problème suivant :

Si les fictions produites sont « effets de discours », c'est bien qu'il existe dans la langue des procédures de fictionnalisation : mais la pétition de principe, globalement admise (au motif que le discours n'invente rien qui ne soit rendu possible par la langue), n'a guère été éprouvée dans ses manifestations linguistiques. On comprend pourquoi : contrairement à d'autres processus (comme l'actualisation) que l'on peut observer sur des formes précises, isolables, la fictionnalisation est un phénomène diffus, imputable à plusieurs formes efficaces mais non spécifiques, et nécessitant la prise en compte d'empans discursifs assez larges. (2005 : 4-5)

C'est en ce sens, que nous essaierons de dégager des « marqueurs de fictionnalisation » et de rendre compte de ce potentiel de la langue. Cette visée rejoint celle d'Anna Jaubert et Delphine Denis, qui souhaitent se « pencher sur les procédures linguistiques par lesquelles sont saisis, présentés et réinvestis dans le discours, les objets du monde » (2005 : 2).

L'ouvrage de Kate Hamburger sur la *Logique des genres littéraires* (1986) aborde directement la question des outils linguistiques propres à la fictionnalisation. Elle perçoit la notion de fictionnalisation dans un sens large, c'est-à-dire aussi bien la transposition de la réalité vers la fiction (qu'elle appelle « récit historique ») que la création de fiction (« récit épique »). Son travail s'appuie sur une approche linguistique et cognitive lui servant à comprendre et à relever certaines marques de la fiction.

Elle part du constat que la fiction fonctionne à partir d'un dédoublement du « Je ». Selon elle, « l'objet d'une narration n'est pas référé à un Je-Origine réel mais à des Je-Origines fictifs, il est donc fictif » (1986 : 80). Son étude vise alors à trouver le passage entre ces deux Je-Origine (l'auteur et le personnage). Ce dédoublement, comme elle le remarque, se traduit de différentes manières. Elle envisage, tout d'abord, un bouleversement des déictiques spatiaux et temporels. En déplaçant la référence sur le « Je-Origine fictif », les déictiques renvoient dès lors à un énonciateur fictif en créant un renvoi direct à la situation d'énonciation de la fiction. Ensuite, et du même fait, le temps de l'imparfait perd sa valeur de passé. Cette « perte » sémantique est prouvée par son couplage possible avec des déictiques temporels (par exemple : *maintenant, le vent se levait*). Elle souligne que « c'est dans la mesure où elle opère la présentification *hic et nunc* du devenir du personnage que la fictionnalisation *annule la signification temporelle des marques du temps* » (1986 : 99). Enfin, et pour résumer, elle présente comme indice de fictionnalité « l'utilisation de la troisième personne de verbe décrivant des processus intérieurs, le discours indirect libre (qui en est une conséquence), la perte de signification du “passé” du prétérit épique et la possibilité qui en découle de le combiner avec des déictiques temporels (en particulier, les adverbes de futur) » (1986 : 124-125).

Marcel Vuillaume, dans sa *Grammaire temporelle des récits* (1990), reprend certains aspects mis en avant par Kate Hamburger. Sa théorie autour de l'alliance des déictiques et de l'imparfait, en particulier, permet une compréhension plus large de la fiction. Selon lui, cette dualité de la temporalité vient de plusieurs caractéristiques de la fiction. Tout d'abord, celle-ci est construite sur une communication différée, et non une communication immédiate. Cette précision sous-entend que la fiction est construite pour être reçue *a posteriori* et ne comporte donc pas les mêmes codes que la communication orale, immédiate. Cette dernière se caractérise par un repère temporel correspondant à la situation d'énonciation et par une datation déictique, alors que la communication différée pose un problème au niveau du repère. Celui-ci ne peut se placer au niveau de la réception – puisque l'auteur ne peut prévoir le temps précis de la lecture – mais plutôt sur la production. Mais comme il le remarque, ce repère peut être plus ou moins long (selon la durée de l'écriture, l'exemple prototypique serait les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar [1951], dont la création s'étend sur une durée de vingt-sept ans), et ne présente pas une grande précision. Marcel Vuillaume évoque alors une « datation interne » à la fiction (1990 : 23-24) :

La datation déictique interne présente un point commun avec la datation déictique dans la parole vive : le repère sur lequel elle prend appui se déplace constamment ou, ce qui revient au même, chaque expression temporelle est relative à un repère qui lui est propre. Mais ce mode de datation est d'un emploi limité : comme le scripteur ne peut exercer de contrôle ni sur le moment où commencera la lecture de son texte, ni sur la durée de ce processus, il ne peut y recourir que pour dater des événements directement liés au discours.

Le repère temporel, dans la fiction plus que dans d'autres formes d'écrits (sans pour autant que cela lui soit spécifique), s'entend aussi en termes d'organisation spatiale du texte et pas seulement d'une temporalité « réelle » et extérieure au texte. Il note que cette datation interne donne lieu à un dédoublement de la fiction : la fiction principale d'un côté (correspondant aux personnages et à l'histoire), et de l'autre, la fiction secondaire (correspondant au narrateur, au lecteur, et au couple narrateur/lecteur). En effet, « le processus de lecture constitue l'axe temporel d'une fiction secondaire qui se greffe sur la fiction principale et dont une des fonctions est de permettre au lecteur de s'orienter dans la chronologie des événements narrés » (Vuillaume 1990 : 29). Cette conception duelle de la fiction est ce qui permet d'en comprendre les problèmes de temporalité.

Marcel Vuillaume veut montrer que « les récits de fiction [...] se caractérisent par leur dualité fondamentale. D'une part ils se présentent comme s'ajustant après coup à une réalité passée, c'est-à-dire antérieure à la date de leur production. Mais, d'autre part, ils possèdent la propriété singulière de ressusciter l'univers qu'ils décrivent » (Vuillaume 1990 : 69-70). De ce fait deux temporalités sont constamment imbriquées et la fiction oscille entre un passé et un présent. On comprend ainsi sa conception de la fiction : celle-ci, tout en racontant un événement passé, de par la représentation qu'elle propose, en re-produit une au présent (pour le lecteur). En ce sens, l'auteur considère que le lecteur est à la fois contemporain des personnages et du narrateur, ce qui justifie cette double temporalité. On comprend mieux la coprésence de déictiques (tels que *aujourd'hui* ou *maintenant*) avec des verbes à l'imparfait ou au passé. Ce n'est pas tellement que l'imparfait perd son sémantisme (comme l'avance Kate Hamburger) mais plutôt, selon Marcel Vuillaume, que ce type d'énoncé fait coexister deux logiques correspondant à la cohabitation de la fiction principale et de la fiction secondaire. Selon lui, « on considèrera donc que l'adverbe *aujourd'hui*, *maintenant*, etc. – se définit par rapport au moment de la lecture et date, non pas l'événement auquel réfère la proposition passée, mais le reflet présent de cet événement » (1990 : 74).

Nous l'avons dit dans l'introduction de ce travail, nous considérons l'œuvre littéraire comme un discours. En ce sens, le dit de l'œuvre correspond à un énoncé prononcé par un locuteur à destination d'un lecteur récepteur. Dominique Maingueneau pose le lien suivant entre l'énoncé de fiction et l'énoncé « réel » et prône un ancrage pragmatique de l'analyse des énoncés littéraires :

Pour les œuvres littéraires comme pour les énoncés « ordinaires » on a tendance à oublier le cadre pragmatique, à ne voir que le dit. Pourtant, la confrontation entre ce dit et l'acte d'énonciation est une dimension essentielle de l'œuvre littéraire : non seulement elle construit un monde, mais encore elle doit gérer la relation entre ce monde et l'événement que constitue son propre acte d'énonciation, lequel ne peut être rejeté simplement à l'extérieur du monde représenté. (1993 : 120)

Cette vision de la fiction comme espace énonciatif autre, entraînant une réorganisation des repères usuels, justifie une vision autocentrée de la fiction, comme un monde autonome dans lequel le lecteur entre. Mais ce monde ne peut être complètement autonome puisqu'il est toujours relié (au moins énonciativement comme l'avons vu) au monde de l'auteur. Ainsi, c'est dans ce sens que nous pouvons nous poser la question de savoir comment l'univers « réel » est transposé dans le monde fictionnel, c'est-à-dire, comment fonctionne la fictionnalisation.

## **2.2. Fictionnaliser le réel**

Dans son acception la plus courante, la fictionnalisation s'entend comme un processus de transposition du réel en fiction. Ce type de fictionnalisation se rencontre souvent dans les récits historiques ou les récits de soi. En effet, dans cette dernière catégorie, la question de la véracité des propos est au cœur des études et des problématiques des auteurs mêmes. Il s'agit ainsi de reproduire du vécu et de l'ancrer sur un récit fictif. Dans ces écrits, le monde de référence de l'auteur est celui à partir duquel se construit la fiction. On retrouve cette problématique chez Vian dans au moins deux de ses romans, *Vercoquin et le plancton* et *L'Herbe rouge*, qui sont inspirés de la vie de l'auteur. Cependant, on pourrait ajouter *Troubles dans les andains* et *L'Arrache cœur* qui, de manière plus ponctuelle, semblent être en prise avec la vie de Boris Vian. On ne peut cependant parler d'autofiction ici mais plutôt de source d'inspiration réelle servant d'appui à la construction du roman.

Dans *Vercoquin et le plancton*, le narrateur raconte les aventures du Major et d'Antioche. Le Major tient son nom d'un des amis de Vian, dont le vrai nom est Jacques Loustalot<sup>14</sup>. Ce personnage emblématique (aussi bien dans la vie de l'auteur que dans l'œuvre de Vian, puisqu'on le retrouve aussi dans *Troubles dans les andains* et dans *L'Automne à Pékin*) est « matérialisé » dans le monde fictionnel comme compère d'Antioche (lui-même double de Boris Vian). Si ce personnage est quasiment transposé tel quel dans la fiction, ce n'est pas le cas de l'auteur que l'on rencontre sous la forme de deux personnages distincts dans le roman : Antioche Tambrétambre d'abord, puis René Vidal (anagramme libre de Vian). Les ressemblances entre les personnages et l'auteur sont d'ordre contextuel : alors qu'Antioche est l'un des maîtres des soirées zazous, René Vidal travaille au C.N.U. (équivalent fictionnel de l'AFNOR). De plus, les deux personnages présentent entre eux des similarités physiques. Lors de leur rencontre, on peut lire le passage suivant : « Les deux hommes se regardèrent quelques instants et constatèrent qu'ils se ressemblaient d'une façon curieuse, ce qui les mit fort mal à l'aise » (VP : 155). Ainsi la fictionnalisation de l'auteur passe par un dédoublement de personnalité (entre l'homme de la nuit et le fonctionnaire de l'AFNOR) qui se manifeste par la création de deux personnages. Vian puise certains éléments de sa propre vie afin de construire une fiction teintée de son vécu, sans pour autant raconter sa vie<sup>15</sup>.

Autour de la vie de l'auteur, deux éléments essentiels sont présents : les surprises-parties et l'ennui qu'il éprouve dans sa profession dont l'objet est la normalisation. Un troisième thème, plus discret, est présent en filigrane : la Deuxième Guerre mondiale. Si Boris Vian, réformé à cause de sa condition physique, n'a pas pris part de manière significative à la guerre, il reste néanmoins marqué par celle-ci et la temporalité de la fiction est contemporaine de celle de la guerre. L'allusion à l'occupant, aux tickets de rationnement, et au retour du front du Major et d'Antioche permettent de situer l'action du roman entre 1940 et 1944<sup>16</sup>. Cet ancrage historique de l'œuvre souligne la volonté de créer une fiction au plus proche de sa réalité. Les faits historiques et les événements autobiographiques nourrissent donc le romanesque.

*L'Herbe rouge* diffère, puisqu'il y est question, de manière moins explicite, de la vie de l'auteur. Dans ce roman, Wolf construit une machine permettant d'effacer ses souvenirs. Pour mener à bien ce projet de destruction du passé, le personnage, par le biais de la machine, est

---

<sup>14</sup> Boris Vian rencontre Jacques Loustalot, dit « le Major », à quinze ans. Pour une description plus détaillée du personnage, voir Gilbert Pestureau (1985 : 260-265).

<sup>15</sup> Dans l'édition de la Pléiade, on trouve une liste exhaustive des personnages empruntés à l'entourage de Boris Vian (2010a : 1138-1144).

<sup>16</sup> Voir les notes de la Pléiade (2010a : 1143-1144) pour plus de détail.



transporté dans un hors-temps et traite avec différents personnages de sujets fondamentaux (tels que la famille, l'école et les études, la religion, la sexualité et sa place au sein de la société). À travers le récit du personnage, un double discours peut être entendu. L'œuvre donne à lire à la fois les souvenirs et les sensations du personnage et, en creux, ceux de l'auteur lui-même<sup>17</sup>. Si Vian ne fait pas de ce roman une autobiographie, les notes de la Pléiade soulignent néanmoins que

Vian donne beaucoup de lui à son personnage sous couvert de l'écriture romanesque : ses souvenirs d'écolier et de lycéen, ses interrogations d'ingénieur et de jeune homme, ses doutes d'homme marié. Vian « nourrit » si bien Wolf qu'il en oublie – ou omet consciemment – la logique de sa fiction. Ainsi, lorsque Wolf évoque sa vie d'élève, l'herbe est « jaunie » et non plus rouge. (2010a : 1234)

Cette rupture dans la norme fictionnelle traduit l'influence de l'expérience de l'auteur dans le discours du personnage. Dans cet apport à la fiction de la vie de Boris Vian, des déformations ont bien sûr lieu, elles tirent le référent « réel » vers le reconstruit de la fiction.

En ce qui concerne *Troubles dans les andains* et *L'Arrache cœur*, la part de l'expérience de l'auteur est moindre sans pour autant être inexistante. Clémentine, la mère de *L'Arrache cœur*, et la relation qu'elle noue avec ses enfants, pourraient être inspirées par la mère de Boris Vian elle-même. À cause d'une angine infectieuse et des rhumatismes articulaires aigus consécutifs, Vian est atteint jeune d'une insuffisance aortique. Cette affection, qui le touche à l'âge de douze ans, entraîne une réaction de surprotection de la part d'Yvonne Vian envers son fils<sup>18</sup>. On retrouve alors, dans l'obsession de Clémentine pour la sécurité de ses enfants, cette attitude à la fois irrationnelle et compréhensible d'Yvonne Vian.

*Troubles dans les andains* est constitué de plusieurs personnages, dont le Major et Antioche Tambrétambre. Mais on trouve aussi un autre double de Boris Vian : le Baron Visi. Celui-ci a les mêmes caractéristiques physiques que l'auteur :

---

<sup>17</sup> Certains critiques ont vu dans Wolf un double de l'auteur se racontant (Noakes 1964, Rybalka 1969) et d'autres estiment plutôt que Wolf ne peut être complètement assimilé à Vian, même si l'auteur lui prête une certaine partie de sa vie (Calame 1977, Pestureau 2003).

<sup>18</sup> Wolf, dans *L'Herbe rouge*, évoque d'ailleurs ce sentiment d'étouffement dû à la protection maternelle.

Le baron Visi mesurait 1 m 87. Il était blond et pâle, et ses yeux bleus aux paupières perpétuellement closes à demi donnaient à chacun l'impression d'un profond travail cérébral. Intelligent ? Complètement nave ? Bien peu de gens pouvaient se vanter d'être fixés sur ce point. Un front haut et bombé, quasi génial, complétait cet ensemble typique à plus d'un titre. (TA : 73)

Cette description contribue à dresser un autoportrait de l'auteur ainsi qu'à confirmer le lien entre l'auteur et le personnage. Pourtant, contrairement à *Vercoquin et le plancton*, la ressemblance s'arrête à l'aspect physique. Vian se prend pour modèle pour dresser le portrait de son personnage mais ne met pas pour autant sa vie en scène, ni ne verse dans l'autofiction.

Dans la suite de notre travail, nous relèverons les procédés mis en œuvre dans cette fictionnalisation de la réalité. Il faudra alors remarquer les outils privilégiés de la mise en fiction du réel. Cependant, nous nous intéresserons plus particulièrement aux procédés liés à la création de la fiction, et aux outils qui permettent la construction d'un monde fictionnel.

### **2.3. Créer de la fiction**

À côté du sens premier de « transformation de quelque chose de réel en fiction », on peut aussi entendre par fictionnalisation la création d'un monde fictionnel par le biais de l'imagination, c'est-à-dire l'activité de produire de la fiction. Dans ce sens, la fictionnalisation est indépendante du réel précis qu'elle transformerait (un fait, un événement, une personne « historiques »). Elle se comprend plutôt comme l'opération qui consiste, à partir d'un réel partagé (correspondant à peu près à notre monde de référence), à créer du fictionnel qui échappe à cette norme référentielle. Ainsi nous entendons la fictionnalisation au sens de « construire du fictionnel ». Cette conception va de pair avec la compréhension de l'objet fiction en tant qu'« expérimentation » (Murzilli 2001) ou « expérience de pensée » (Ricœur 1990 : 176). Dans cette optique il faut donc à la fois comprendre le sens de l'expérience de lecture proposée par Boris Vian, et décrire les outils qui permettent de passer d'un monde de référence partagé à celui de la fiction. L'univers se construit sans que la question de la réalité avérée du point de départ soit nécessaire, puisque la fiction s'autonomise par rapport aux faits réels.

Selon François Freby (2001), « un problème de croyance ne peut se creuser qu'au-dessus d'un décalage (temporel et énonciatif) entre le référent et le signifié. Le signifié est à l'univers fictif ce que le référent est à l'univers réel : le fait incontestable qui a eu lieu ; dans les deux

cas, dans le réel de la réalité comme dans le réel de la fiction, seul ce qui est survenu ou ce qui est écrit existe, et existe pleinement, sans contestation possible ». Ainsi, la fiction engendre sa propre réalité qui n'est pas à mettre en rapport avec la réalité du lecteur. Cette conception rejoint celle que Vian met en avant dans l'avant-propos de *L'Écume des jours* lorsqu'il dit que « l'histoire est entièrement vraie puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre » (EJ : 345). L'imaginaire et le réel sont mis sur un pied d'égalité, les mots faisant advenir une réalité autre mais tout aussi acceptable<sup>19</sup>.

La fiction construit un monde ayant son propre fonctionnement et ses propres règles. En ce sens, dans la fictionnalisation en tant que création de fiction, il est nécessaire de s'interroger sur l'apparition de référents purement fictionnels. François Freby (2001) remarque d'ailleurs que « le narrateur de fiction bénéficie d'un narrataire qui se distingue du lecteur réel, et n'a ainsi à se plier à aucune réalité ; sa réalité n'est pas un référent qui préexiste à son texte, mais un référent qui se construit au fil du texte. La vraisemblance réside donc dans le dispositif énonciatif et les procédés stylistiques ». Dans notre étude, il s'agira de mettre au jour ce dispositif énonciatif et les procédés stylistiques spécifiques à la fiction vianesque. Ils sont au cœur de la construction de la vraisemblance d'un monde dont le fonctionnement peut échapper au lecteur. Ils constituent, précisément, les procédures de fictionnalisation. La question de la référence est donc centrale, aussi bien chez Vian que dans les questions autour de la fiction. C'est en ce sens que nous prenons la fiction comme un nouveau monde de référence.

### **3. Un nouveau monde de référence**

Si l'univers fictionnel est un nouveau monde de référence, il bénéficie d'une certaine autonomie par rapport au monde réel. L'écart entre les deux étant variable, il y a nécessairement une part de négociation (et de co-construction) dans l'œuvre qui amène à prendre en compte la relation pragmatique au lecteur. Cette approche permet aussi de comprendre la manière dont la fiction construit son univers et sa position par rapport à l'univers d'expérience du lecteur. Nous verrons donc les liens entre les différents mondes de référence, et poserons la question de la référence dans la création de la fiction.

---

<sup>19</sup> Dans cette vision égalitaire de la fiction et de la réalité, on retrouve un peu le « Mentir-vrai » d'Aragon (1980). Dans cette nouvelle l'auteur mêle les deux et explique les déformations qu'il fait subir à la réalité. Selon lui, les deux sont, d'une certaine manière, équivalents, ce qui justifie la liberté qu'il prend par rapport à la réalité.

### 3.1. Un télescopage de différents mondes de référence

Nous l'avons vu, l'intérêt de concevoir la fiction comme un monde de référence autre est de pouvoir concevoir des ponts entre le monde de référence de la fiction et celui du lecteur. C'est cette relation entre deux mondes de référence qui nous intéresse particulièrement chez Boris Vian. Celle-ci peut être de différentes sortes : soit le texte détourne la représentation usuelle d'un référent afin de le transposer dans le monde fictionnel, soit le texte crée un référent totalement fictif que le lecteur doit identifier – ou au moins essayer de conjecturer – à partir de ses connaissances encyclopédiques. Ces télescopages créent un univers particulier à la fois inédit et familier.

Dans le premier cas, une passerelle entre les deux mondes peut être faite grâce à la double acception d'un terme actualisée en contexte. Celui-ci mêle alors deux référents, l'un correspondant à la fiction, et l'autre à l'univers de référence du lecteur. Prenons l'exemple suivant dans lequel le narrateur décrit le contenu d'un meuble :

[1] Le mobilier de cette pièce comprenait en outre un long meuble bas, aménagé en discothèque, un pick-up du plus fort module et un meuble, symétrique du premier, contenant les lance-pierres, les assiettes, les verres et les autres ustensiles que l'on utilise chez les civilisés pour manger. (EJ : 350)

Dans cet extrait, le lecteur interprète directement les lance-pierres comme une sorte de fronde. Mais la « récupération » de ce référent crée une rupture avec le reste de l'extrait et donc un cas d'incohérence. La fin de l'extrait procure des indices permettant de comprendre la cohérence de la présence de cet objet. À partir du jeu sur l'expression *manger au lance-pierres* le texte intègre à la vaisselle courante cet objet. Ainsi, le texte détourne cet objet de son usage usuel pour en proposer un autre emploi dans le monde fictionnel, mais la transposition n'altère pas réellement le référent réel, elle remplace l'objet par sa représentation figurée.

Le processus de lecture s'appuie ici sur un « calcul référentiel » de la part du lecteur : il peut rejeter cet objet comme un « intrus »<sup>20</sup>, et être intrigué, s'en amuser, ou laisser passer. Il peut aussi interpréter cet objet comme différent de celui que, lui, appelle « lance-pierres » et

---

<sup>20</sup> À l'image du jeu de l'intrus.

attendre alors l'élucidation de ce référent par un narrateur au ton didactique. Dans tous les cas, le lecteur se trouve face à une énigme. Par ailleurs, le lecteur peut aussi penser qu'il y a un jeu de mots gratuit et, qu'en fait, il n'y a pas de lance-pierres dans les ustensiles, le narrateur le citant seulement pour « réveiller », surprendre, ou amuser son lecteur.

On peut aussi penser que le référent réel n'est pas détourné : le lance-pierres dans la fiction est identique à celui de la réalité. Ce qui change, c'est que, dans la fiction, l'expression imagée est prise littéralement et est « réifiée ».

Le deuxième cas correspond à la construction d'un référent inconnu du lecteur à partir du nom d'un référent familier. On peut penser, entre autres, au nénuphar dans le poumon de Chloé dans *L'Écume des jours*. Le lecteur sait ce qu'est un nénuphar dans son monde de référence. Il peut se dire que *nénuphar* est le nom courant d'une pathologie pulmonaire, employé à la place du nom scientifique de cette pathologie (comme par exemple quand on désigne par « oignon » un *hallux valgus* au pied). Il peut aussi, puisque c'est un lecteur du roman, habitué aux libertés romanesques par rapport au monde réel, se dire que le référent est totalement fictif. S'il pense que c'est une métaphore pour une maladie connue, le lecteur se pose alors des questions : s'agit-il d'une image pour désigner un cancer, ou la tuberculose ? Si la tuberculose est la piste la plus probable – du fait du traitement de Chloé – il reste que le lecteur se trouve devant un référent inconnu. Cette incompréhension pourrait être liée au fait que le lecteur ne peut se défaire du référent désigné par ce terme dans son univers de référence. L'interprétation est alors bloquée par cet emprunt très fort au monde de référence du lecteur. Ce fonctionnement correspond à ce que Guy Achard-Bayle (2001) avait remarqué : « le sens ordinaire peut être suspendu au profit d'un système ou d'une dynamique de *sui-référence*, *i.e.* de référence strictement autonome. Dès lors, les marques ou les faits linguistiques ou discursifs, vidés de leur sens *conventionnel*, ne valent-ils plus que comme la somme d'effets pragmatiquement réunis et interprétés dans et par le co(n)texte ». Ainsi, le contexte seul aiguille le lecteur vers une certaine compréhension de ce nénuphar. Mais justement le contexte mêle l'interprétation purement médicale (visite des médecins, chirurgie, traitement) et celle florale (l'interdiction de boire de Chloé, la nécessité de l'entourer de fleur). Le texte entremêle les différentes indications données au lecteur et ne permet donc pas de trancher définitivement entre les interprétations.

La fiction demande ainsi une réinterprétation du connu selon les données du contexte. C'est en cela que la théorie du « recentrement » (Ryan 1991) s'opère : le lecteur doit prendre temporairement le monde fictionnel comme seul monde « réel » possible et accepter la réalité qui lui est proposée.

À l'inverse, dans un troisième cas, certains termes inventés désignent un référent commun du monde fictionnel. L'identification exacte est alors hors de portée du lecteur, qui ne peut se représenter la chose. C'est le cas des plantes dans *L'Arrache cœur*, lorsque la description évoque un sentier « bordé de calamines en fleur et de brouillouses un peu passées » (AC : 505). Le terme « brouillouses » renvoie manifestement à une plante mais le lecteur ne peut trouver de quelle fleur il s'agit. Ici, une incertitude est maintenue : le texte a-t-il créé un nouveau référent ou désigne-t-il un référent connu, présenté de manière inédite ? Cette question ne trouve aucune réponse. Le terme *calamines* pose le même genre de question, malgré un fonctionnement différent. Ce terme (pour un lecteur cultivé) est le nom d'un minerai ici employé pour désigner une plante. Un nom existant est employé avec un détournement référentiel. Mais le lecteur peut être trompé s'il ne connaît pas le mot, parce qu'il peut penser que c'est vraiment une plante ou que c'est un mot inventé. On comprend alors que le texte vianesque joue sur la question de la référence et sur les allées et venues entre le monde de référence du lecteur et celui de la fiction.

On peut enfin citer, dans un dernier cas, les fois où un référent est emprunté au monde de référence du lecteur pour être intégré à la fiction (ce qui correspond à la fictionnalisation d'éléments réels). Par exemple, dans *L'Écume des jours*, Jean-Sol Partre et la duchesse de Bovouard, sont des doubles fictionnels de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir<sup>21</sup>. Le texte convoque des référents réels et les transpose dans le monde fictionnel dans lequel ils sont au sens premier « fictionnalisés ». Ces détournements référentiels correspondent à des processus de fictionnalisation permettant de ne pas rompre la logique du monde fictionnel, car rencontrer les « vrais » Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir dans l'univers de *L'Écume des jours* serait improbable et inacceptable pour le lecteur.

Ce qu'il y a de remarquable dans le monde de Boris Vian c'est l'oscillation permanente du lecteur entre confort et inconfort. Ce phénomène est amené par le télescopage permanent entre les différents mondes de référence (souvent le monde réel/vécu du lecteur et l'univers fictionnel)<sup>22</sup>. La fiction vianesque joue des passerelles pouvant être faites vers d'autres mondes

---

<sup>21</sup> Dans le roman, sont évoqués d'autres référents réels historiquement vérifiables : les écrits de Sartre, sa conférence sur l'existentialisme, la ferveur des partisans de Sartre, jusqu'à sa description physique. Pour plus de précisions, voir le chapitre 1 de la partie 3 de cette thèse.

<sup>22</sup> Dans cette oscillation permanente entre différents mondes de référence, *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau (1965) est sûrement un des romans qui en tirent le plus parti, puisque le roman est partagé entre deux mondes de référence.

de référence pour brouiller ces frontières. L'enjeu de la référence chez Vian nous pousse à clarifier cette question.

### **3.2. La question de la référence**

Raluca-Nicoleta Balațchi, envisage la référence par rapport à la fiction, de la manière suivante :

Du point de vue de la pragmatique, la référence est un acte de langage dans lequel un interlocuteur emploie une expression référentielle donnée avec l'intention de désigner, par l'emploi de cette expression référentielle, un objet dans le monde [Moeschler et Reboul, 1994 : 362]. Il faut ajouter une précision assez importante, sur laquelle insistent Riegel et alii [1994] dans leur analyse du concept : les entités évoquées par les formes linguistiques appartiennent à des univers réels ou fictifs, extérieurs ou intérieurs au langage, ce qui permet d'étendre ainsi la question de la référence à la fiction. La fiction n'est pas la négation de la réalité mais elle représente en elle-même un monde, avec ses propres lois. Elle gagne ainsi sa propre légitimité, la référence au monde réel n'étant donc pas la seule possible. On ne traitera pas de la fiction en termes de vérité / fausseté mais bien de cohérence au monde nouveau qu'on a institué. La référence doit se faire toujours par rapport aux mêmes repères, afin de créer une cohérence référentielle. (2014 : 619)

Nous rejoignons complètement sa vision de la fiction en tant que monde autonomisé. La question de la cohérence du monde plus que de sa vérité par rapport à la « réalité » montre bien que l'univers de la fiction crée ses propres normes et que le respect de ces normes est au centre du pacte fictionnel. Ainsi, si l'on peut voir les liens que le monde fictionnel entretient avec le monde du lecteur, il est aussi important de comprendre et d'envisager les lois qui régissent l'univers de fiction. En ce sens, on voit que la fiction est intrinsèquement liée à la question de la référence puisqu'elle peut imposer un cadre différent à la représentation usuelle ou proposer des référents fictionnels. Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey (2000 : 16) définissent la référence « comme une activité discursive, c'est-à-dire comme l'élaboration dynamique d'une représentation par laquelle un objet est donné à concevoir. En tant qu'activité, la référence met en jeu un processus de coopération entre des agents, de sorte que la représentation est nécessairement tributaire d'une situation d'interlocution ». Cette conception de la référence rejoint celle de Raluca-Nicoleta Balatchi dans le sens où la référence se comprend comme un

acte d'échange entre des interlocuteurs qui partagent une certaine représentation. Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey (2000 : 17) précisent cet acte dans le cadre de la référence fictionnelle :

La fictionnalité attachée au genre libère *a priori* la représentation des liens au monde d'expérience, comme le statut littéraire soustrait le discours au régime ordinaire des échanges communicatifs. Cette indépendance a son prix. Les signes employés là n'ont pas de contreparties dans la réalité, le discours ne peut pas vraiment renvoyer à un contexte pré-existant, le destinataire lui-même est virtuel. Tout est à imaginer et à construire. Cela ne veut pas dire que l'on bâtit à partir de rien. On emprunte forcément à l'univers d'expérience, et les mots de la langue eux-mêmes ont une signification qui émane de la connaissance effective des choses qu'ils peuvent désigner [...]. À la production comme à la réception, l'univers dénoté par les signes du texte emprunte autant que possible aux savoirs déjà disponibles. Le taux d'utilisation de ces ressources varie selon la plus ou moins grande spécificité du monde à bâtir.

En effet, malgré l'autonomie de la fiction, celle-ci ne se crée pas *ex nihilo*. La référenciation s'appuie sur du construit et du préconstruit, nécessaires au lecteur pour accepter le monde fictionnel. Ainsi, même lorsque la fiction construit un référent fictionnel, le lecteur dispose d'un certain savoir lui permettant de l'appréhender<sup>23</sup>. Malgré cet appui sur l'univers d'expérience, la fiction constitue un monde complètement nouveau que le lecteur explore et avec lequel il doit se familiariser.

Toute fiction doit donc avoir un caractère didactique car elle doit savoir se présenter au lecteur et lui permettre d'appréhender sa réalité. Selon François Freby,

le référent est un outil du récit et participe à l'alimentation du monde fictionnel. Ôter au lecteur d'un texte de fiction, non pas sa compétence globale de lecture, mais sa seule connaissance de notre réalité extradiégétique et donc sa compétence de déchiffrement référentiel, serait comme éteindre la lumière qui éclaire les fibres sémiotiques du récit fictif et le plonger dans l'obscurité. (2001)

On comprend que le lien à l'univers d'expérience du lecteur doit être maintenu si le narrateur veut s'assurer de la compréhension du lecteur. Il doit donc y avoir une « initiation » du lecteur au cours de la lecture afin d'assurer une transition efficace. Le problème, dans le cadre de la fiction, est que le texte doit nécessairement s'appuyer sur certaines connaissances que n'a pas encore le lecteur. Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey soulèvent ce problème en précisant que

---

<sup>23</sup> Gollut et Zufferey (2000 : 17) prennent l'exemple du lapin blanc dans *Alice au pays des merveilles*. Selon eux, malgré l'originalité de cet être purement fictionnel, les connaissances du lecteur sur les lapins servent à le rendre un peu plus familier.



ce n'est guère que par un coup de force que le producteur du texte se donne le droit de prélever une avance sur les connaissances du lecteur. Cela exige d'ailleurs quelques compensations. Une fois effectué le départ lancé, le texte apportera le plus souvent l'information susceptible de racheter la présomption initiale. Le lecteur sera initié plus ou moins rapidement au savoir dont il aura été d'abord abusivement crédité. (2000 : 59)

Il nous semble que cet aspect de la prise de connaissance de la fiction par le lecteur est primordial. Le narrateur peut alors jouer de la quantité et de la qualité d'informations données selon la relation qu'il veut entretenir avec le lecteur. Une des particularités de la fiction vianesque pourrait justement se situer dans la manière dont l'univers fictionnel est présenté au lecteur par le texte. Nous verrons dans le chapitre suivant que les informations fournies sont souvent insuffisantes voire qu'elles sont à rebours de ce que peut attendre le lecteur. Il advient alors une entrée en fiction abrupte et volontairement coupée du monde d'expérience du lecteur.

Certains théoriciens évoquent cette question de la référence fictive en termes de pacte référentiel. Philippe Hamon voit dans l'acte de référence

une sorte de « contrat fiduciaire », de « pacte de référence » où s'intriquent croyance et créance, et qui fait de la croyance un acte qui ne saurait être purement passif, mais est au contraire une activité de vérification et d'interprétation continue coïncidant chez le lecteur avec l'acte de lecture [...]. L'analyse devra donc voir de quelle manière chaque texte écrit (différé) construit son propre programme de croyance à ce qu'il dit, comment il défère son référent à comparaître devant le tribunal du lecteur. (1987 : 23)

En plus du pacte fictionnel, le pacte référentiel maintient la cohérence de la fiction et suppose que les référents fictionnels correspondent à la norme du monde fictionnel et que les emprunts de référents au monde d'expérience du lecteur entrent dans la cohésion de l'univers fictionnel. Ce pacte maintient une certaine logique expérientielle, nécessaire au lecteur pour sa découverte progressive du monde de la fiction et son immersion sans résistance.

La fiction peut donc emprunter à l'univers d'expérience du lecteur ou créer ses propres références. Dans tous les cas, elle doit avant tout maintenir une cohésion référentielle pour favoriser l'immersion fictionnelle du lecteur. Mais, comme c'est le cas chez Vian, le narrateur peut aussi jouer de la représentation donnée du référent pour construire un univers à la fois familier et étrange.

#### 4. Conclusion : la fiction vianesque

Nous avons fait le choix de considérer la fiction comme un monde de référence « alternatif » pour nous écarter de la conception de la fiction comme seule *mimesis*, non seulement parce que ce sont les textes mêmes de Vian qui nous y amènent mais aussi pour comprendre les liens que la fiction va nouer entre les différents mondes de référence.

Les processus de fictionnalisation à l'œuvre dans les romans étudiés nécessitent constamment des allers et retours entre l'univers d'expérience du lecteur et les univers fictionnels. De ce fait, nous pourrions plus facilement voir les emprunts référentiels faits à l'univers du lecteur et les distorsions dans leur représentation – distorsions paradoxalement essentielles à la cohérence de l'univers fictionnel.

La fiction vianesque est une véritable expérience de pensée. Le travail sur la langue, omniprésent dans l'œuvre vianesque, et la grande part des jeux langagiers signalent la mise en expérience d'une conception particulière du langage par l'auteur. Nous pourrions remarquer, au cours de ce travail, que cette réflexion sur la langue est au cœur du processus de fictionnalisation en ce qu'elle contribue à la création d'un univers fictionnel particulier.

À partir de cette réflexion sur la fiction, nous allons maintenant pouvoir étudier la manière dont le narrateur joue avec les informations fournies au lecteur, dont il se garde bien de satisfaire les attentes, et la manière dont il le maintient dans un état de découverte et d'incertitude. En effet, les détournements constants ainsi que le recours à des termes techniques demandent un certain bagage culturel pour être reconnus et appréciés<sup>24</sup>. La fiction peut alors parfois fournir des indices mais aussi jouer de ces indices en donnant des pistes trompeuses ou codées.

---

<sup>24</sup> On retrouve dans cette démarche celle de Stendhal : Vian écrit pour les « happy few » capable de reconnaître les jeux proposés par l'auteur.

## CHAPITRE 2 : ENTRER ET SORTIR DE LA FICTION

Les deux seuils textuels que sont l'incipit et l'excipit<sup>25</sup> sont aussi les deux bornes de la fiction. C'est en ce sens que nous comprenons l'incipit comme l'entrée dans la fiction et l'excipit comme le chemin vers la sortie. Étudier clairement le franchissement de ces deux seuils servira à définir les limites de la fiction et donc à entrevoir à la fois la création de l'univers fictionnel (ou en tout cas, la présentation de cet univers au lecteur) et la clôture de ce monde. Pour aller dans ce sens, l'étude des titres et du paratexte, des incipits<sup>26</sup> et des excipits dans les romans de Vian va permettre de mettre en lumière les premiers éléments de la fictionnalisation. L'approche pragmatique de cette étude permettra de juger de la quantité et de la qualité des informations données au lecteur afin qu'il se repère dans l'univers fictionnel mis en place par le narrateur. Il s'agira ainsi, dans un premier temps, de mettre en évidence la manière dont la fiction est présentée au lecteur et, dans un second temps, de comprendre quelle solution est proposée au lecteur pour sortir de la fiction.

En ce qui concerne l'entrée dans la fiction, il est à préciser que le choix de ne prendre en compte que le paratexte primaire est délibéré. Seront donc pris en compte dans cette étude le titre, les sous-titres éventuels et les avant-propos, les préfaces de l'éditeur et les postfaces ne seront donc pas envisagées dans l'étude. Ce premier ensemble mettra en avant la manière dont

---

<sup>25</sup> L'excipit connaît différentes dénominations. Le terme *clausule* utilisé par Philippe Hamon (1975) est un terme englobant tous les effets de fin à l'intérieur même du texte et la clôture de l'œuvre. Alain Tassel (1996) utilise celui de *clôture*, comme unité plus restreinte, ne comprenant que l'unité finale d'un texte. Le terme *excipit* (ou *explicit*) est construit sur le latin *explicit* (signifiant « ainsi se termine l'ouvrage ») pour créer un parallèle avec le terme incipit. Il désigne l'unité finale d'un texte. Nous préférons employer *excipit* justement pour son lien avec l'incipit.

<sup>26</sup> Le terme *incipit* est un emprunt au latin. Nous le considérons comme un substantif et de ce fait, choisissons de lui faire porter les marques de l'accord au pluriel.

la fiction vianesque se présente au lecteur avant même que la lecture de l’histoire à proprement parler ait commencé. Nous pourrions ainsi relever des choix significatifs concernant la création d’attentes chez le lecteur. En ce sens, les incipits permettront de compléter les informations données au lecteur dans cette présentation de la fiction. L’étude du paratexte primaire ainsi que celle des incipits donnent le plus d’éléments quant à la découverte de la fiction à venir et se focalisent sur des éléments les plus proches de l’histoire elle-même. Ces différents éléments représentent selon nous les différents moyens d’entrer dans la fiction : alors que le paratexte primaire ouvre une fenêtre sur l’histoire à venir, les incipits constituent l’introduction de la fiction et de l’histoire tout en en condensant les enjeux.

Cette entrée en fiction sera ensuite mise en lien avec la sortie de la fiction, dans le sens où nous considérons les excipits comme un lieu de clôture et de résolution. Il s’agira ainsi de comprendre la manière dont le lecteur sort de la fiction. Nous pourrions alors envisager la fonction des excipits vianesques.

### **1. Le paratexte primaire : titre, intertitre, avant-propos**

Selon Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (1987 : 8), « le paratexte est [...] ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d’une limite ou d’une frontière étanche, il s’agit ici d’un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d’une préface – d’un “vestibule” qui offre à tout un chacun la possibilité d’entrer, ou de rebrousser chemin ». Cet espace « à côté » du texte est un lieu décisif qui, tout en proposant un programme de lecture, doit attirer le lecteur et donc le séduire. D’après Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, 1996 : 45), le paratexte est à considérer comme une « frange du texte imprimé, qui, en réalité, *commande* toute la lecture ». Il s’agit ainsi, selon lui, d’un « contrat implicite ou explicite proposé par *l’auteur* au *lecteur*, contrat qui détermine le mode de lecture du texte » (*Ibid.* : 44). Le paratexte permet alors une programmation de lecture sur le texte à venir et engendre ainsi des attentes chez le lecteur.

## 1.1. Les titres

Le titre est le premier indicateur de la fiction. Leo H. Hoeck (1981 : 2) souligne que « le titre est non seulement cet élément du texte qu'on perçoit le premier dans un livre mais aussi un élément autoritaire, programmant la lecture ». Ainsi, il se rapproche du miroir puisqu'il force une certaine vision sur l'œuvre dont il est le titre<sup>27</sup> : Hoeck évoque le titre en tant que « métareflet, une représentation d'une représentation, parce qu'il renvoie à un monde fictif, qui, lui, entretient des rapports médiatisés par l'écriture avec le monde existentiel » (*Ibid.* : 240). Genette avance que si certains titres amènent une description objective (pour reprendre la terminologie de Hoeck), d'autres offrent un contenu subjectif. Dans cette catégorisation binaire, le titre « rhématique » correspond à une fenêtre sur la fiction : il donne à voir un aperçu net de la fiction à venir. En revanche, le second, « thématique », par une déformation du sujet de la fiction à venir, représenterait un métareflet. En effet, il ne permet pas d'entrevoir, il retranscrit, et opère une déformation du thème de l'œuvre afin d'en rendre l'esprit en peu de mots.

Les titres de Vian sont indéniablement thématiques puisqu'aucune indication n'est donnée sur la forme du texte. Selon Genette, le titre d'une œuvre possède plusieurs fonctions : la fonction désignative, la fonction descriptive, la fonction connotative et celle de séduction. Gérard Genette distingue quatre types de titres thématiques : les littéraux « qui désignent sans détours et sans figures le thème ou l'objet central du livre » (1987 : 86), ceux dits « métonymiques » ou « synecdochiques » qui « s'attachent à un objet moins indiscutablement central (*Le Père Goriot*), parfois délibérément marginal (*Le Chasseur vert*, *Le Rideau cramoisi*, *Le Soulier de satin*) » (*Ibid.* : 86), les titres métaphoriques et donc symboliques, et enfin, les titres antiphrastiques ou ironiques « soit parce que le titre fait antithèse à l'œuvre [...], soit parce qu'il affiche une absence provocante de pertinence thématique » (*Ibid.* : 87). Notre corpus ne comporte pas de titres rhématiques, puisque, comme nous le verrons, Vian préfère garder une certaine ambiguïté autour de ses titres ce qui entre en contradiction avec la valeur descriptive et objective de cette catégorie de titres.

Nous reprenons les différents types proposés par Genette pour catégoriser les titres des œuvres de Vian. Nous pourrions ainsi déterminer le lien qu'ils entretiennent avec la fiction et vérifier leur pertinence pragmatique. En effet, selon Hoeck (*Ibid.* : 249), « la valeur

---

<sup>27</sup> Les chercheurs usent de métaphores diverses pour désigner l'espace titre : selon Genette, c'est un *seuil*, pour Jean Ricardou (1965), c'est une *porte*, et Claude Duchet (1973) le perçoit comme une *charnière* entre deux types de discours. Ce qui ressort de ces différentes dénominations est que le titre est avant tout un lieu de passage.

illocutionnaire du titre consiste dans l'intention de proposer au lecteur l'établissement d'un contrat ; son caractère perlocutionnaire réside dans l'effet de l'acceptation ou du refus du contrat ». Il nous semble que ces deux éléments permettent de voir le titre comme un premier élément de la construction de l'attente du lecteur sur l'œuvre à venir. Dans cette étude, deux temps seront envisagés, une première interprétation avant lecture et une seconde après lecture. Ce dédoublement permettra de comprendre à la fois comment l'œuvre se présente (et donc comment le titre est reçu par le lecteur) et comment le titre joue des informations qu'il donne.

### 1.1.1. Le titre thématique littéral

*Troubles dans les andains* (1943) est le titre le plus limpide de l'œuvre de Boris Vian<sup>28</sup>. Tout d'abord, par sa forme : il s'inscrit dans la lignée des romans d'aventures ou des romans policiers. La présence du terme *trouble*, au pluriel et sans détermination, accompagné d'un nom de lieu exotique, signale d'emblée l'appartenance de la fiction au genre du roman d'aventures. De plus, le terme *trouble* au pluriel annonce un nombre important de péripéties dévoilant ainsi le fonctionnement de l'œuvre à venir<sup>29</sup>.

Pourtant, ce titre n'est pas transparent. Le nom « andains » présente une part de mystère : si l'on pense instinctivement à un nom propre (par sa position), l'absence de majuscule contredit cette interprétation. La signification de ce nom est confuse : une première impression est liée à sa forme qui évoque les Andes, et par conséquent, la Cordillère des Andes. Cette interprétation première peut être liée à la volonté de l'auteur de faire un titre « à la manière de » ceux des romans d'aventures, ce qui explique ce nom de lieu exotique. Cependant, l'action du roman semble se dérouler en France. La lecture du roman ne permet donc pas de valider cette piste. La syntaxe du titre indique un lieu par la valeur locative de la préposition « dans », le lecteur associe à ce nom inconnu un lieu géographique. Le fait qu'il évoque des noms de lieux tels que les Andes mais aussi les Landes ou Andorre renforce cette idée de repère géographique et permet de situer le roman à venir dans un lieu fictionnel ancré dans le réel. Cependant, d'après le *TLFi*, les andains désignent « le coup de faux d'un faucheur » ou « la rangée d'herbe ainsi

---

<sup>28</sup> La date de l'œuvre est celle de sa rédaction. Pour cette première étude nous donnons la date de production des œuvres. Néanmoins, l'édition retenue est celle de la Pléiade (2010).

<sup>29</sup> La lexie *trouble* contient les sèmes de /désordre/, /tumulte/, /agitation/, ce qui donne une idée de profusion d'éléments perturbateurs et une demande de résolution.

fauchée », ou plus globalement un champ fauché. Le titre est dès lors ironique puisqu'il sélectionne un lieu trivial comme lieu des grandes aventures à venir.

Ainsi, si ce titre donne des indications sur la fiction, il n'est néanmoins pas complètement coopératif puisqu'il fait appel aux connaissances du lecteur et à son imagination qui le conduisent à un calcul interprétatif. Si la forme du titre inscrit l'œuvre dans le type du roman policier, l'auteur joue avec cette transparence apparente en détournant les codes de ce genre de titre. Cependant, malgré l'inexistence du lieu, ce titre remplit parfaitement sa fonction : il fournit des indices sur le roman, il séduit le lecteur potentiel et inscrit le détournement comme marqueur du roman à venir.

### **1.1.2. Les titres thématiques synecdochiques et métonymiques**

Cette catégorie de titres englobe ceux qui ne présentent qu'un seul des aspects de l'œuvre et résumant le roman à lui seul. *L'Herbe rouge* (1950) ainsi que *Vercoquin et le plancton* (1946) entrent tous les deux dans cette catégorie.

*L'Herbe rouge* se comprend, avant lecture, comme un titre métonymique (une herbe tâchée de sang), et ce titre laisse transparaître une idée de violence. *A posteriori*, cette interprétation métonymique du titre ne peut pas être maintenue. D'une part, si l'idée de violence n'est pas rejetée dans l'œuvre, ce n'en est pas le thème principal, et d'autre part, le syntagme nominal « l'herbe rouge » apparaît dès le début de l'œuvre lorsqu'un personnage marche « à travers l'herbe rouge du pays » (HR : 293). Cette mention signale que l'herbe, dans l'univers fictionnel, est rouge. Le titre n'est donc pas symbolique. De plus, cette couleur particulière de l'herbe n'est qu'accessoire dans le roman<sup>30</sup>. Ce qui est mis en avant dans ce titre est le caractère insolite d'un monde hors de la réalité du lecteur : un monde parallèle avec un mode de référenciation différent du nôtre.

Le titre *L'Herbe rouge* crée une attente chez le lecteur que l'œuvre ne satisfera donc pas. Il faut encore remarquer ici l'emploi de l'article défini qui, selon Hoeck (1981 : 73), « dirige

---

<sup>30</sup> L'herbe n'a aucune participation dans l'action du roman. Elle est parfois mentionnée (on en trouve huit occurrences dans le roman) mais, à part sa couleur particulière qui favorise la création d'un monde autre, elle n'est pas au centre du roman.

l'attention du lecteur sur une certaine "pré-information" (Weinrich, 1971 : 228-229) ». Il permet ainsi d'inciter « le lecteur à récupérer les connaissances du particulier ou du général suggéré dans le titre par la lecture du co-texte » (Hoeck, 1981 : 73), en créant une certaine curiosité chez le lecteur propice à la poursuite de la lecture.

*Vercoquin et le plancton* est un titre d'une opacité presque totale. Le nom propre, créé par l'auteur, signale doublement le caractère fictionnel du personnage : selon Hoeck (1981 : 231), « l'acte de dénomination est [...] un acte de mise en place du personnage dans le système romanesque ». La mention du personnage par un nom propre fait donc de lui un personnage romanesque et la seule information que donne le titre avant lecture est l'idée d'un lien entre un personnage et « le plancton ». Le nom propre est perçu comme compositionnel. Il peut être segmenté en deux éléments : le nom « ver » auquel est ajouté le nom ou l'adjectif « coquin ». Or, le plancton peut renvoyer, dans l'imaginaire collectif, à des espèces de vers<sup>31</sup>. « Coquin » est souvent employé pour qualifier un enfant espiègle. Le plancton serait alors le monde des adultes fait de « vers » devenus sérieux alors que le vercoquin est l'enfant encore fripon. Cette analyse est soutenue par Martin Hernández qui précise que « le plancton serait le monde des adultes – aux yeux des adolescents – qui vit en suspension, c'est-à-dire mêlé et identifié à son milieu ». Et inversement, selon le même auteur, « Vercoquin serait le monde parasitaire – aux yeux des adultes, bien sûr – des adolescents et des zazous qui envahit la cervelle moutonnaire et grégaire de la société et lui donne le vertige, le tournis » (1986 : 181).

Si *Vercoquin et le plancton* est classé parmi les titres synecdochiques c'est parce qu'il place Vercoquin (un personnage secondaire du roman) en tête du roman. Le titre sélectionne ainsi un élément accessoire du roman tout en lui conférant une valeur symbolique, comme le montre la décomposition possible de ce nom propre. Il se rapproche ainsi du titre métaphorique, tout en sélectionnant un élément existant du roman.

Ces deux titres présentent la particularité de donner peu d'indications sur le roman. Les informations fournies au lecteur sont des éléments de second plan. De ce fait, le titre

---

<sup>31</sup> Dans le préluce de l'œuvre, Vian évoque le plancton : « Quand on a passé sa jeunesse à ramasser des mégots aux Deux-Magots, à laver des verres dans une arrière-boutique sombre et crasseuse, à se couvrir, en hiver, de vieux journaux pour se réchauffer sur le banc glacé [...] ; quand on a vécu au jour le jour trois cent soixante-cinq fois et un quart par an, tel l'oiseau-mouche sur la branche du micocoulier, en un mot quand on s'est nourri de plancton » (VP : 107). Ce terme symbolise ici la pauvreté, la misère, et les ennuis qui vont avec. Il nous semble que Vian fait mention de ce terme plutôt comme un clin d'œil que comme véritable indice de la signification du titre. En effet, rien dans l'œuvre ne laisse envisager la question de la misère.



métonymique ou synecdochique permet de focaliser sur un élément accessoire pour détourner l'attention du lecteur et le maintenir dans un état d'interrogation, de suspension ou de perplexité. L'auteur semble ici soucieux de baliser le moins possible la lecture à l'entrée de la fiction.

### 1.1.3. Les titres thématiques métaphoriques

Gérard Genette (1987) définit les titres symboliques comme représentant de manière métaphorique le thème central de l'œuvre ou son enjeu<sup>32</sup>. *L'Écume des jours* (1947) et *L'Arrache cœur* (1953) sont deux titres métaphoriques.

Le titre *L'Écume des jours* laisse entrevoir la poésie à l'œuvre dans le roman. Cette métaphore exprime ce qu'il reste après le fracas de la vie. La signification du titre est donnée au milieu du roman, lorsque Chloé tombe malade :

[2] À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves. Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leur ventre blanc et leur dos argenté<sup>33</sup>.  
(EC : 420)

Ce passage est le seul où le terme *écume*, sous la forme adjectivale, apparaît. Cette particularité est l'indice de l'importance de ce passage pour la compréhension de l'œuvre (ou du titre par rétrospective). Il s'agit d'un passage charnière<sup>34</sup> du roman qui illustre ce qu'est « l'écume des jours ».

La première phrase marque un arrêt dans l'histoire : l'emploi du présent de vérité générale implique un changement dans le régime énonciatif et insère un propos omnitemporel qui déborde potentiellement l'univers fictionnel. La première proposition présente une analogie

---

<sup>32</sup> Il donne comme exemples : « *Sodome et Gomorrhe* pour un récit dont le thème central est l'homosexualité (même si cette évocation symbolique fut à l'origine, c'est-à-dire bien avant Proust, une métonymie du lieu), *Le Rouge et le noir* sans doute, *Le Rouge et le blanc* à coup sûr (puisque Stendhal l'affirme), *Le Lys dans la vallée*, *La Curée*, *Germinal*, *Sanctuaire* » (1987 : 86).

<sup>33</sup> Boris Vian réutilise ce passage tel quel dans l'introduction de sa chanson *La Valse jaune* en 1954. Même si la première phrase seule exprime la métaphore, il nous semble que ce passage est à prendre dans son intégralité.

<sup>34</sup> « Charnière » puisque la vie insouciant des personnages s'arrête à ce chapitre. C'est à partir de ce moment qu'ils vont connaître la maladie, la vieillesse, la pauvreté, le travail, la folie et la mort.

entre la jeunesse et « les fleuves » et une entre l'âge adulte et « la mer ». Le verbe *se jeter* prend en charge l'idée de passage : cet « endroit » est une frontière où le fleuve n'est plus fleuve et pas encore mer. Ce passage représente donc métaphoriquement l'adolescence, où l'on n'est ni enfant, ni adulte. L'eau des fleuves devient « autre » d'elle-même, en acquérant la qualité maritime. La proposition principale précise la brutalité de cette transition (elle-même représentée dans l'œuvre par la maladie qui touche Chloé au moment de son mariage). La forme impersonnelle « il se forme » rejette en position rhématique ce qui serait le sujet de la forme personnelle et donne à la phrase une cadence majeure, permettant de mettre en valeur le sujet de la relative « les épaves ». Les épaves représentent les rêves abandonnés, les illusions parties, les renoncements, mais aussi tous ceux qui, comme Chloé, Alise et Chick, ne parviendront pas à franchir cette frontière qu'est l'adolescence.

La deuxième phrase change de ton puisqu'elle est à l'imparfait et non plus au présent. L'évocation de la « lumière de la lampe » souligne le retour à l'univers fictionnel. La coordination entre la « nuit du dehors » et la « lumière de la lampe » montre la transition faite entre le collectif (l'extérieur) et le privé (l'intérieur). Ce deuxième temps de l'extrait illustre, dans la sphère privée, la première phrase. La « nuit du dehors » représente les souvenirs, le passé, mais aussi le futur et le danger qui plane sur Chloé. À l'inverse, « la lumière de la lampe » appartient à l'instant présent. Au niveau rythmique la phrase mêle la rigueur du binaire (« nuit du dehors » / « lumière de la lampe » ; « tantôt immergés, tantôt apparents » ; « leur ventre blanc et leur dos argenté »), et l'amplification du ternaire (« les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et [...] montraient leur ventre »). Cette combinaison de binaire et de ternaire reprend le rythme de la première phrase. Ce travail sur le rythme est soutenu par une homéotéleute, avec la répétition du son [e] à travers l'extrait.

Cet extrait révèle donc la signification de l'écume : elle est ce qui reste après la rencontre, la collision entre deux univers, ce qui est créé par l'affrontement entre l'insouciance de l'enfance et les soucis de la vie adulte, l'objectif étant peut-être de comprendre cette résilience. L'écume est aussi ce qui reste à la fin d'une journée, d'une lecture ou d'une écoute, c'est-à-dire la sensation qui subsiste. Ce passage est éminemment poétique, dans le sens où il retranscrit un souvenir par une représentation sensorielle. La clé de l'œuvre est dans cet extrait, c'est lui qui explique la signification réelle de l'œuvre, le titre et la poétique de l'auteur. Ainsi, le titre présente une métaphore de la fiction en signalant, de prime abord, l'importance des sensations.

La particularité du titre *L'Écume des jours* est qu'il est doublement métaphorique. Il est construit sur une métaphore liant le fracas des vagues et les tracasseries de la vie, mais il est aussi une métaphore de l'œuvre dans le sens où il symbolise cette traversée initiatique de la vie par

les personnages. Il n'est pas étonnant que le roman le plus poétique de Boris Vian offre un titre doublement métaphorique.

*L'Arrache cœur* est lui aussi un titre métaphorique. Sa compréhension totale n'est possible qu'à la fin de la lecture. De prime abord, il semble néanmoins renvoyer à un objet ou à une personne faisant souffrir son prochain<sup>35</sup>. *L'Arrache cœur* s'appuie d'abord sur une référence intertextuelle à *L'Écume des jours*<sup>36</sup>. Alise se sert d'un « arrache-cœur » pour tuer Partre et les libraires de Paris. Cette arme n'est pourtant pas présente dans le roman éponyme. Le titre joue alors sur la contre attente. Un lecteur ayant lu *L'Écume des jours* reconnaîtra le nom de l'arme, il s'attendra à trouver des éléments du premier roman dans *L'Arrache cœur*. Or, aucun autre élément ne rattache ces deux œuvres.

Entre les deux romans, « l'arrache cœur » change de référent puisqu'il désigne littéralement une arme dans *L'Écume des jours* et métaphoriquement un processus dans *L'Arrache cœur*. En effet, les personnages du roman sont des êtres dénués de cœur, à qui le cœur a été arraché, ils ne connaissent aucun des sentiments dont le siège est symboliquement le cœur : ni honte, ni remords, et n'ont aucune considération pour leur prochain. « L'arrache cœur » peut renvoyer alors à la tradition représentée dans le roman, selon laquelle un personnage, La Gloïre, endosse la honte des habitants du village. S'il y a un lien entre *L'Écume des jours* et ce roman, il est d'ordre intertextuel. En effet, *L'Arrache cœur* semble reprendre la fin des *Mouches* de Sartre où Oreste libère le village en prenant sur lui la honte et les remords des villageois. La Gloïre, dans le roman de Vian, serait ainsi un Oreste moderne. En suivant cette idée, Vian « testerait » alors la théorie de Sartre en démontrant qu'un peuple sans honte est un peuple inhumain. Le lien entre La Gloïre et Oreste a déjà été étudié par Gilbert Pestureau dans *Le Dictionnaire Vian*<sup>37</sup>.

Ainsi, le titre de *L'Arrache cœur* donne un indice au lecteur vigilant tout en pointant le thème principal. S'il joue avec les attentes du lecteur (en tout cas des lecteurs de Vian) par la

---

<sup>35</sup> On trouve une grande tradition mythique et mythologique de ce *topos* de la mutilation, le cœur étant traditionnellement l'organe des sentiments.

<sup>36</sup> La forme de ce titre rappelle aussi *L'Attrape cœurs* de Salinger. Pourtant, trouver un lien entre les deux œuvres semble difficile. D'une part, la traduction française de *L'Attrape cœurs* n'a été éditée qu'en 1953, date de publication de *L'Arrache cœur*. D'autre part, Vian parlant couramment anglais (comme en témoigne sa carrière de traducteur), s'il avait eu connaissance de l'œuvre à sa sortie (c'est-à-dire en 1951), il l'aurait connue sous le titre de *The Catcher in the Rye*. Il semble donc que le lien entre Vian et Salinger ait plutôt été fait par le traducteur français de Salinger que par un clin d'œil de Vian à l'auteur américain.

<sup>37</sup> Gilbert Pestureau donne cette définition de la Gloïre : « Nautonier des péchés, il est embarqué ; connaissant la honte, il assume celle des villageois et les en débarrasse, nouveau joueur de flûte de Harlem ou nouvel Oreste Sartrien ; il est pour cela couvert d'un or maudit qu'il ne peut dépenser. [...] Jadis révolté et étranger – eh oui, *Les Mouches*... – il doit maintenant digérer les remords de ses concitoyens » (1985 : 232).

référence faite à *L'Écume des jours*, le titre correspond parfaitement à l'état des villageois dans l'œuvre ainsi qu'aux relations étranges entretenues entre les personnages.

Il semble important de signaler ici que les titres métaphoriques sont ceux qui semblent entretenir la relation la plus proche avec le roman. Dans le cas de *L'Écume des jours*, le titre est même révélateur de la poétique de l'auteur. Ils sont néanmoins assez énigmatiques avant lecture et peuvent même jouer avec la qualité des informations données (comme c'est le cas pour *L'Arrache cœur*).

#### 1.1.4. Le titre thématique antiphrastique

*L'Automne à Pékin* (1947) est un des titres cités à la fois par Hoeck (1981) et par Genette (1987) pour illustrer le titre antiphrastique, qui n'a aucun rapport avec le roman dont il est le titre<sup>38</sup>. Il est de prime abord compréhensible par le lecteur puisqu'il indique le temps et le lieu de l'action. Ce titre permet même d'imager une fiction de voyage grâce à l'exotisme de la ville choisie. Pourtant, l'œuvre en question ne présente aucun lien ni avec l'automne, ni avec Pékin. Vian s'exprime lui-même à ce sujet :

Effectivement, il y a une chose à propos des titres que j'ai toujours défendue. C'est qu'on n'a pas lu le livre quand on lit le titre ; par conséquent, si le titre n'a aucun rapport avec le livre, ça n'a aucune importance, et il vaut même mieux que ça n'ait aucune importance, parce que, de deux choses l'une : ou bien le titre est bon, il résume le livre et ça n'est plus la peine d'acheter le livre. Ou bien le titre est mauvais et il n'intéresse pas. Alors je crois que ce qu'il faut trouver, c'est un titre qui soit un tout en soi et qui donne envie de lire le livre. Moi, personnellement, *L'AUTOMNE À PÉKIN*, ça m'avait paru [...] une assez jolie saison<sup>39</sup>.

La revendication assumée d'un jeu sur l'arbitraire et la contre attente est pleinement justifiée par la vision personnelle de Boris Vian sur la fonction des titres. Pour le roman concerné, le titre vise uniquement la séduction de la nomination mais il en délaisse le caractère descriptif et

---

<sup>38</sup> Selon Hoeck (1981 : 6), « l'auteur avant-gardiste se fait un devoir de choisir un titre qui est réfuté par le texte : *L'Automne à Pékin* (Vian) ». Et, selon Genette (1987 : 80), « on considère *L'Automne à Pékin* comme un titre séduisant, bien qu'il n'ait aucun rapport avec le contenu, "global" ou non, du roman qu'il intitule ».

<sup>39</sup> Ces propos ont été recueillis lors d'une émission de radio pour la RTF, diffusée le 26 juin 1956 (cités par Marc Lapprand [2007 : 170]).

dénotatif. La justification de l'auteur pour ce choix est d'ordre purement personnel. D'ailleurs Vian ne parle pas de *L'Automne à Pékin* comme d'un joli titre, mais comme d'une « jolie saison » attestant que le signe importe moins que le lien subjectif au référent.

Pourtant, si le titre ne permet pas de décrire l'œuvre, il comporte au moins une indication : il évoque un voyage exotique, ce qui correspond à la réalité du roman dont le moteur est le départ des personnages en Exopotamie<sup>40</sup>. Toutes les attentes ne sont donc pas trompées. Les fausses informations véhiculées par le titre vont créer des attentes chez le lecteur qui va alors chercher, lors de sa lecture, la mention de la Chine, de Pékin, et surtout la pertinence de l'évocation de l'automne. Ces attentes ne seront jamais résolues, ou alors uniquement par la déception puisque l'attente n'est pas remplie.

Le titre de *L'Automne à Pékin* programme ainsi une fausse lecture : le lecteur entre alors dans l'œuvre avec une lecture programmée et faussée, son activité de recherche de sens étant finalement déçue. Il faut remarquer que le titre en lui-même n'est pas perturbateur, c'est la confrontation du titre et de l'œuvre qui crée une attente trompée, se rapprochant ainsi du par'hyponoïan.

D'une manière générale, les titres de Boris Vian apparaissent comme obscurs, même si le travail du lecteur et de l'interprète sur les titres permet néanmoins d'en dégager un sens. Les titres littéraux et métaphoriques sont ceux qui donnent le plus d'informations sur la fiction à venir, mais ils maintiennent des zones d'ombre et ne résolvent pas tout. Le jeu sur les attentes place le lecteur dans une situation d'inconfort puisqu'il ne trouve dans les textes que des réponses partielles à ses questions. Les titres synecdochiques et métonymiques focalisent quant à eux l'attention du lecteur sur un élément fictionnel accessoire, tout en l'obligeant à un travail interprétatif finalement déceptif. Certaines références proposées par le titre ne se justifient pas dans l'œuvre et la fiction qui s'ouvre entraîne le lecteur dans un univers dont le sens se dérobe.

Après cette première étude, le terme de « miroir » semble plus approprié que celui de « fenêtre » pour qualifier ces titres : l'auteur choisit de refléter certains aspects de l'œuvre dans son titre, et parfois même des aspects inexistantes, comme c'est le cas pour *L'Automne à Pékin*. Mais ces titres sont aussi des miroirs déformants, puisqu'ils accentuent ou donnent de l'importance à un point de vue, biaisé, hétérogène, gauchi, pris en charge par l'auteur, sur la

---

<sup>40</sup> Ce nom est construit sur *exo* (extérieur) et *potamie* venant du grec *potamos*, qui signifie « fleuve » et qui a donné son nom à la Mésopotamie. Il signifie donc « hors de l'eau » et se décrit ainsi lui-même, puisqu'il s'agit d'un désert.

manière dont il souhaite que le lecteur y ait accès. Dans les motivations de l'auteur, outre l'ambiguïté et le double sens, on trouve aussi l'arbitraire, comme il le dit lui-même à propos de *L'Automne à Pékin*. Le titre, chez Vian, est alors proche du miroir d'Alice (celle de Lewis Carroll) : il est à la fois porte d'entrée et miroir déformant car il présente un reflet travesti de l'histoire, voire un angle mort.

## **1.2. Les intertitres**

D'après Gérard Genette (1987), les intertitres ont un fonctionnement similaire aux titres. La particularité des intertitres tient au destinataire visé. Selon Genette,

contrairement au titre général, qui s'adresse à l'ensemble du public et peut circuler fort au-delà du cercle des lecteurs, les intertitres ne sont guère accessibles qu'à ceux-ci, ou pour le moins au public déjà restreint des feuilleteurs, et des lecteurs de tables des matières ; et nombre d'entre eux ne portent sens que pour un destinataire déjà engagé dans la lecture du texte. (1987 : 297)

Il propose la même division pour les intertitres que pour les titres, à savoir : thématique, rhématique et mixte. Les intertitres informent ainsi le lecteur sur la forme de l'œuvre ou sur le contenu du chapitre (ou de la partie).

### **1.2.1. Les intertitres rhématiques**

Les intertitres rhématiques sont de deux types : ceux qui précisent le numéro et le type de division (par exemple : chapitre premier) et ceux appelés « chapitres muets » par Genette (1987 : 309) n'indiquant que le numéro.

*Vercoquin et le plancton* et *L'Herbe rouge* sont tous les deux divisés en chapitres, marqués par des intertitres rhématiques. Ceux-ci sont constitués par l'indication « chapitre » et d'un chiffre romain donnant le numéro du chapitre. *L'Écume des jours* est construit autour de chapitres muets. Si l'entête de l'édition de la Pléiade fournit l'indication « chapitre », le corps du texte n'est divisé que par des chiffres romains. Ce type de division du roman est caractérisé

de « mécanique » par Genette (1987 : 302). Le lecteur n'a qu'une indication formelle sur la division et sur l'évolution de sa lecture. *Vercoquin et le plancton* présente néanmoins une particularité : les chapitres sont organisés autour de quatre parties qui, elles, ont chacune un titre mixte (que nous étudierons plus loin).

*L'Automne à Pékin* est composé d'un mélange de titres rhématiques, thématiques et muets. L'œuvre est répartie en deux ensembles. Le premier est divisé en quatre parties (A, B, C, D) constituées de chapitres. Le premier des chapitres de chaque partie est muet, en chiffre romain. Les autres sont muets aussi mais écrits en chiffre arabe. Le deuxième ensemble est réparti en trois mouvements entourés de *passages* (au nombre de quatre dans l'œuvre). Les chapitres ont aussi des titres muets sauf deux (le chapitre II du premier mouvement et le chapitre III du deuxième mouvement) qui portent l'intertitre *Réunion*. La structure complexe de ce roman tient, selon nous, à une double volonté de la part de l'auteur.

La première est de jouer avec les normes. Le texte est divisé de manière claire en deux ensembles mais ces derniers ont chacun leur propre système de classification et de numérotation des chapitres. Ainsi, l'œuvre n'est pas construite sur une structure stable et ne permet pas au lecteur de repérer d'emblée la composition du roman. Vian disait du premier ensemble qu'il est constitué de quatre nouvelles hétérogènes :

Le personnage de cette nouvelle-là [partie B] en particulier, porte le nom d'un de mes amis [Claude Léon]. [...] Effectivement, je me suis efforcé de faire les quatre nouvelles très différentes. Ça vient peut-être aussi de ma formation, si vous voulez, technologique. Dans une machine vous avez des pièces en bronze, des pièces en aluminium, des pièces en bois ou en plastique et le tout fait tout de même une machine, malgré l'hétérogénéité des matériaux. Et pour mettre les personnages du roman en place, il m'a paru nécessaire de faire sentir d'abord la différence de ces personnages. (Vian 2003 : 152-153)

L'œuvre présente ainsi une hétérogénéité générique mêlant nouvelle et roman, et Vian en revendique l'aspect composite. Mais ces nouvelles ne sont pas toutes autonomes et contribuent au roman. En effet, si les deux premières (A et B) ont un dénouement, les deux dernières (C et D) se caractérisent par un manque de dénouement, faisant ainsi le lien avec le reste de l'œuvre.

[3] – Mais tu n'es pas amoureux d'elle ? » demanda Angel.

Cela remuait un peu anormalement du côté de son cœur. Il essaya de s'empêcher de respirer pour arrêter, mais c'était fort.

« C'est une très jolie fille, dit Anne. Mais il y a des sacrifices à faire.

– Mais alors, demanda Angel, pourquoi est-ce que tu es si troublé à l'idée de partir [en Exopotamie] ?

– Je vais m'embêter, dit Anne. Si tu viens avec moi, on pourra toujours se distraire. Tu ne peux pas venir ? Ce n'est pas Rochelle qui te retient tout de même ?

– Sûr que non », dit Angel.

Très douloureux à dire, mais rien ne se cassa.

« Au fait, dit Anne. Si je la faisais embaucher par Cornélius comme secrétaire ?

– C'est une bonne idée, dit Angel. Je vais en parler à Cornélius en lui demandant s'ils ont du travail pour moi.

– Tu te décides tout de même ? dit Anne.

– Je ne vais pas te laisser comme ça.

– Bon, dit Anne. Mon vieux, je crois qu'on va rigoler. Téléphone à Cornélius.

Angel s'assit à la place d'Anne et décrocha le récepteur.

« Alors, on lui demande si Rochelle peut venir, et s'ils peuvent m'embaucher ?

– Vas-y, dit Anne. Après tout, il y a des sacrifices qu'on peut très bien ne pas faire. » (AP : 146-147)

Il s'agit de la fin de la partie C. L'intrigue n'est pas bouclée puisque sont évoqués les préparatifs en vue du départ pour l'Exopotamie. Les quatre nouvelles (« les pièces ») contribuent donc, chacune à sa manière, à l'histoire qui va se dérouler (« la machine »). Mais l'auteur compose son roman en différentes parties et en différents mouvements dans une (techno)logique en rupture avec les codes romanesques.

La seconde volonté de l'auteur dans ce découpage surprenant est de se rapprocher de Queneau et de ses jeux et techniques. L'OuLiPo n'est pas encore formé à la date du roman, et ne se formera d'ailleurs qu'après la mort de Boris Vian. Néanmoins, on peut reconnaître dans *L'Automne à Pékin* un jeu sur la forme s'apparentant à ceux de l'OuLiPo. Vian semble reprendre les structures mathématiques de Queneau :

Avec *L'Automne à Pékin*, Boris Vian semble entreprendre la composition d'un roman s'inspirant des méthodes de Raymond Queneau, tant il attache un soin méticuleux à des principes de construction qu'il aurait auparavant ignorés. Dans cet esprit ludique, il semble que Vian se soit essayé à suivre des contraintes de structures inspirées par une approche mathématique que ne dédaignait pas son aîné et « père » en littérature. (OC t.I : 1221)



Si Vian s'était rattaché à un courant esthétique, il semble évident ici qu'il s'agirait de l'OuLiPo. Sa mort prématurée (un an avant la formation de l'OuLiPo) explique la difficulté de catégoriser Vian : il est l'un des précurseurs d'un mouvement qui ne s'est développé qu'après son décès.

Les intertitres thématiques (*Réunion* par deux fois et *Passage* par trois fois), sont de nature littérale. Ils indiquent le contenu du chapitre à venir : les chapitres intitulés *Passage* constituent un discours métaréflexif sur la fiction, les chapitres intitulés *Réunion* décrivent les conseils tenus par les dirigeants de cette expédition. Ils donnent ainsi un point de vue extérieur et presque objectif sur la situation du chantier.

*L'Automne à Pékin* mis à part, les intertitres rhématiques ne fournissent pas de grandes indications au lecteur, et servent uniquement à découper le texte en repères numérotés. Mais comme le note Gérard Genette, l'absence de sens fait sens en lui-même. *L'Herbe rouge* et *L'Écume des jours* ne balisent pas la lecture et ne proposent pas d'angle de lecture particulier. La fiction se déroule devant les yeux du lecteur qui est libre de l'aborder comme il l'entend. En ce qui concerne *L'Automne à Pékin*, le changement permanent de choix de découpage (et de type de numérotations) crée une structure complexe qui intrigue le lecteur, le rend attentif et le place « en attente ».

### 1.2.2. Les intertitres thématiques

Dans cette catégorie, l'intertitre représente le thème du chapitre ou de la partie qu'il illustre. Les quatre parties de *Vercoquin et le plancton* sont désignées par des intertitres thématiques. On trouve, dans l'ordre : « Swing chez le Major » ; « Dans l'ombre des ronéos » ; « Le Major dans l'hypoïd » ; « La Passion des jitterbugs ». Les deux premiers titres sont clairement littéraux, c'est-à-dire qu'ils « désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central » (Genette 1987 : 86). La première partie (« Swing chez le Major ») se déroule intégralement lors d'une soirée chez le Major et le narrateur explique les règles d'une surprise-party. La deuxième partie (« Dans l'ombre des ronéos ») change de décor et met en avant le travail au C.N.U, le Consortium National de l'Unification. Les ronéos désignent des machines servant à reproduire des stencils. Sachant qu'une grande partie du travail au C.N.U consiste à rédiger des Nothons, l'intertitre est alors représentatif de ce travail de bureau fastidieux.

L'intertitre de la troisième partie (« Le Major dans l'hypoïd ») relèverait plutôt du titre métaphorique. En effet, « l'hypoïd » (habituellement orthographié *hypoïde*) désigne un type d'engrenage. Les notes de la Pléiade (2010a : 1154) en donnent la signification suivante : « L'adjectif “hypoïde” se dit d'un couple d'engrenages coniques à denture spirale, dont les cônes d'origine n'ont pas de sommet commun ». Cette définition peut être enrichie d'une description plus visuelle de cet objet : il s'agit d'un engrenage permettant le mouvement entre deux axes perpendiculaires. On comprend alors mieux l'image proposée par cet intertitre : dans cette troisième partie, le Major intègre le C.N.U ; deux mondes opposés se rencontrent alors : celui des jeunes zazous et celui des adultes travailleurs. Le Major est alors à la croisée de ces mondes. L'emploi d'un terme technique en intertitre, à valeur métaphorique de surcroît, brouille le message et ne peut être compris qu'après la lecture de la partie.

Enfin, la quatrième partie (« La Passion des jitterbugs ») est dotée d'un intertitre thématique littéral, moins évident cependant que les deux premiers. Le substantif « jitterbug » désigne, en contexte, les danseurs de swing (et donc les zazous). La fin du roman est consacrée à la seconde partie de la fête de fiançailles du Major et de Zizanie. Dans cette deuxième partie de soirée, les adultes ne sont pas présents, et se déroule une fête orgiaque autour de la musique jazz et des dérives des jeunes zazous.

Si les intertitres des parties sont majoritairement littéraux dans *Vercoquin et le plancton*, ils ne sont cependant pas tout à fait transparents. Seuls les deux premiers permettent de programmer une attente de lecture sur la partie à venir. Les deux autres, l'un par son caractère métaphorique, l'autre par l'emploi d'un terme rare, sont interprétables après-coup mais produisent d'abord un effet de non-sens. Le choix des termes « hypoïd » et « jitterbugs » n'est pas anodin : l'orthographe et la sonorité étranges de ces termes brouillent volontairement le message. Alors que l'intertitre a comme fonction d'apporter de la cohérence au texte, ainsi qu'une certaine efficacité, il semble que, dans *Vercoquin et le plancton*, cette efficacité soit perturbée par une opacification volontaire. Cet aspect est d'autant plus marqué dans le premier roman de Vian.

*Troubles dans les andains* est découpé en chapitres ayant tous un titre thématique, sauf le dernier. Dans l'ensemble ces intertitres sont littéraux : ils résument en un syntagme nominal le contenu du chapitre à venir. On peut citer comme exemples le chapitre IV « Portrait d'Adelphin »<sup>41</sup>, le chapitre XIX « Antioche », ou encore le chapitre XXIV « Envol d'un chat ».

---

<sup>41</sup> Selon les éditions, les titres de ces chapitres thématiques peuvent être différents. Nous ne prenons ici que ceux pouvant être trouvés dans l'édition de La Pléiade (2010).

Mais, dans certains cas, le narrateur joue avec le lecteur et fait entendre plus clairement sa voix. La fin du premier chapitre, qui décrit Adelphin, se conclut sur une incohérence en présentant de manière conclusive la phrase suivante : « c'est ainsi qu'Adelphin mettait des souliers jaunes » (TA : 43). Le chapitre suivant joue de cette incohérence en proposant un intertitre dialogique : « Pourquoi jaune ? ». De cette manière, le narrateur prend en compte l'interrogation possible du lecteur mais détourne le sujet de l'interrogation en se focalisant sur la couleur et non sur le fait même de parler de ces chaussures. Le chapitre III (« Pourquoi y a-t-il pensé ») suit la même logique.

Un autre jeu possible consiste à créer des incohérences (ou à les justifier) par le choix de l'intertitre. Le chapitre XIII, intitulé « Conciliabule de savants », traite d'une conversation à huis clos entre Adelphin et Serafinio. Cependant, une erreur peut être relevée lorsque les deux personnages discutent du vol du barbarin fourchu, qui a été retrouvé dans la maison d'Adelphin :

[4] – Quelle importance ? soupira Adelphin. Le fait subsiste : on m'a volé le barbarin.

– Mais puisque tu l'as ?

– J'ai dit : on m'a volé. C'est un subjonctif, ricana Adelphin. (TA : 55)

La différence entre le temps et le mode du verbe (« a volé ») et le mode indiqué par le personnage s'explique par l'intertitre. Le terme « savant » prend alors une valeur ironique et se moque à la fois des personnages et des savants.

Le dernier type de jeu présent dans le roman correspond à une utilisation inutile des titres. S'ils représentent effectivement le contenu du chapitre, le narrateur souligne le manque de fond des titres. On peut évoquer particulièrement les chapitres autour de la lecture du manuscrit (des chapitres XXVIII à XXXVI)<sup>42</sup> : « Lecture du manuscrit », « Suite du manuscrit », « Continuation de la suite du manuscrit », « Encore le manuscrit », « Toujours le manuscrit », « Le manuscrit n'est pas fini », « Il y a encore quelques pages... », « Encore huit pages... ». Le narrateur insiste ainsi sur le caractère arbitraire de la séparation des chapitres, qui traitent tous de la même chose, et s'en amuse. Le narrateur anticipe un éventuel sentiment de longueur chez le lecteur et en joue. Il se crée ainsi un lien de complicité entre le narrateur et le lecteur. De plus, le choix de ces titres plus ludiques qu'efficaces détourne les codes du roman.

---

<sup>42</sup> Excepté le chapitre XXXIV nommé « Interlude ».

Il faut remarquer que, malgré ce jeu sur les intertitres, ils sont néanmoins littéraux, le chapitre traitera effectivement de ce qui est écrit. Ainsi, tout en décrivant ce qui va suivre, le titre instaure à la fois une complicité avec le lecteur et une méfiance vis à vis du narrateur qui semble s’amuser à nous perdre. Il est intéressant de voir que l’espace des intertitres, normalement assez figé, devient le lieu de la prise de parole du narrateur (voire de l’auteur) sur son texte.

Les intertitres thématiques fournissent des informations au lecteur sur ce qu’il va lire, soit en résumant rapidement le contenu du chapitre, soit en en offrant une vision métaphorique. *Troubles dans les andains* fait un usage tout à fait exceptionnel des intertitres, ces derniers remettent en question le texte même, posent des questions inédites et surtout, donnent au narrateur un ethos particulier : celui d’un complice duquel le lecteur doit néanmoins se méfier, vu son goût pour la facétie.

### **1.2.3. Le journal fictif**

*L’Arrache cœur* se présente comme un journal fictif, même si on relève des marques de découpage du texte en chapitres et en parties. Selon Gérard Genette (1987 : 299), le journal fictif n’est normalement découpé que par des dates, bien que certaines œuvres combinent dates et chapitres. C’est le cas dans ce roman où certains chapitres ont, en en-tête, une date. Celle-ci inscrit donc l’œuvre dans le genre du journal fictif. Deux éléments sont à noter : d’une part, s’il semble que le journal soit celui de Jacquemort, il est écrit à la troisième personne, par un narrateur autre que le personnage, et, d’autre part, un même jour peut avoir différentes dates. L’œuvre n’est donc pas complètement assimilable à un journal fictif, même si elle en prend certaines marques.

Les notes de la Pléiade (2010b : 1276) fournissent l’analyse suivante du temps dans le roman :

Le phénomène le plus marquant que relèvent Jacquemort et le lecteur, c’est la fuite en avant, de moins en moins contrôlée, du temps. Le roman se présente initialement sous la forme d’un journal [...]. La première partie se déroule sur six jours. La deuxième commence neuf mois plus tard, lorsque les enfants se déplacent déjà à

quatre pattes, et le journal détaille onze journées, sur une durée de un an et quatre mois. C'est au chapitre XII de cette partie que le temps commence à se dérégler : jusqu'à la fin du roman, les noms des mois vont se succéder sous la forme de mot-valises dans la lignée du *Journal d'un fou* de Nicolas Gogol ; cette suite se double d'une numérotation aberrante, rendant vaine toute tentative de normaliser ce temps parti à la dérive. Certains jours comportent d'ailleurs deux dates différentes et le phénomène de dérèglement s'amplifie encore dans la troisième et dernière partie. Seul Jacquemort donne ici et là quelques repères qui renvoient à une temporalité connue du lecteur : « Déjà six ans, trois jours et deux heures que je suis venu m'enterrer dans ce sacré pays ». Il est bien le seul personnage à se rendre compte de ce détraquement : « Et maintenant les mois sont devenus si drôles », et l'explique avec simplicité : « à la campagne, le temps, plus ample, passe plus vite et sans repères »<sup>43</sup>.

La distorsion des dates, du type « 8 octobre » (AC : 624), « 80 déçars » (AC : 646) ou encore « 14 marillet » (AC : 652), tout en ayant une forme familière pour le lecteur, bouscule complètement ses repères. Si le roman s'inspire de la forme du journal, il en change les codes et crée ainsi une temporalité autre. Le début du changement des dates (au chapitre XII de la deuxième partie) correspond, selon nous, à l'accommodation de Jacquemort au village et à ses mœurs.

Dans les différents cas que nous avons pu évoquer, les intertitres sont informatifs et programment une certaine lecture. Alors que la majorité des œuvres de Vian ne font pas une utilisation particulière des intertitres, *Troubles dans les andains* et *L'Arrache cœur* en tirent pleinement parti. Dans le premier cas, ils sont au service d'un détournement et d'une ambiance ludique. Dans le second cas, tout en inscrivant l'œuvre dans le genre du journal, ils simulent un apport d'informations tout en déstabilisant les repères du lecteur. La marque des dates entraînent le lecteur dans un monde où la temporalité est dérégulée et où les mois et le découpage de l'année ne correspondent pas à nos normes. De plus, la forme du journal laisse entendre l'importance du point de vue de Jacquemort dans le roman. Intégrés au paratexte, les intertitres entrent en interaction avec les paroles auctoriales des avant-propos et des préfaces, que nous allons étudier maintenant.

---

<sup>43</sup> Les citations se trouvent p. 615 et p. 652.

### 1.3. Avant-propos et préfaces

Gérard Genette rappelle que la préface

a pour fonction cardinale *d'assurer au texte une bonne lecture*. Cette formule simple est plus complexe qu'il n'y peut sembler, car elle se laisse analyser en deux actions, dont la première conditionne, sans nullement la garantir, la seconde, comme une condition nécessaire et non suffisante : 1. *Obtenir une lecture*, et 2. *Obtenir que cette lecture soit bonne*. (1987 : 200)

Ainsi, la préface donne normalement le mode d'emploi de la lecture, en livrant par exemple certaines clés et indications nécessaires pour la bonne compréhension de l'œuvre. Seuls *Vercoquin et le plancton* et *L'Écume des jours* ont un avant-texte écrit par Boris Vian.

Le « prélude » de *Vercoquin et le plancton*, équivalent de la préface, présente une réflexion autour de la préface et du réalisme :

#### [5] Prélude

Quand on a passé sa jeunesse à ramasser des mégots aux Deux-Magots, à laver des verres dans une arrière-boutique sombre et crasseuse, à se couvrir, en hiver, de vieux journaux pour se réchauffer sur le banc glacé qui vous tient lieu tout à la fois de chambre à coucher, de demeure et de lit, quand on s'est vu conduit au poste par deux gendarmes pour avoir volé un pain chez le boulanger (ne sachant point encore qu'il est beaucoup plus aisé de le dérober au filet de la matrone qui revient du marché) ; quand on a vécu au jour le jour trois cent soixante-cinq fois et un quart par an, tel l'oiseau-mouche sur la branche du micocoulier, en un mot quand on s'est nourri de plancton, on a des titres au nom d'écrivain réaliste, et les gens qui vous lisent pensent en eux-mêmes : cet homme a vécu ce qu'il raconte, a ressenti ce qu'il dépeint. Ils pensent quelquefois d'autres choses, ou rien du tout, mais je n'en ai pas besoin pour la suite.

Mais j'ai toujours dormi dans un bon lit, je n'aime pas fumer, le plancton ne me tente point, et si j'avais volé quelque chose, ce serait de la viande. Or, les bouchers, de naturel plus sanguin que les boulangers (dont le sang se rapproche plutôt du boudin), ne vous mènent pas au poste pour un malheureux bifteck de déchets – qui n'existent pas chez le mitron – mais se paient bien plutôt sur votre personne à larges coups de botte par le travers des reins.

De plus, cette œuvre magistrale – j'entends : *Vercoquin et cœtera* n'est pas un roman réaliste, en ce sens que tout ce que l'on y trouve s'est réellement produit. Et pourrait-on en dire autant des romans de Zola ?

Par conséquent, cette préface est absolument inutile, et, par là même, atteint bien le but visé.

Boris Vian (VP : 107-108)

Cette préface fait écho à celle des *Misérables* de Victor Hugo, et Vian se sert de cette intertextualité pour se positionner par rapport au réalisme<sup>44</sup>. Le vol du pain chez le boulanger (crime pour lequel Jean Valjean est puni) ainsi que la forme et le thème du premier paragraphe sont des indices clairs de la relation entre les deux préfaces. Cette intertextualité, tout en inscrivant *Vercoquin et plancton* dans la lignée des grandes œuvres de la littérature française (souligné, non sans ironie, par l'auteur : « cette œuvre magistrale »), permet aussi une réflexion autour de la notion de réalisme. Il oppose ainsi l'impression de réalité (qui correspond au « réalisme » de Zola) à la description d'une réalité parfois hors norme. Vian développe une argumentation par l'absurde et donne ainsi un aperçu de sa verve. En effet, les deux premiers paragraphes s'opposent d'une part par l'emploi des pronoms (« on » et « je »), et d'autre part, par une distinction entre deux modes de vie : pauvre et misérable dans le premier et confortable dans le second. La référence à l'arrestation de Jean Valjean est reprise dans chacun de ces paragraphes, et est, dans les deux cas, traitée de manière ironique. L'auteur souligne l'ignorance du personnage et son manque d'opportunisme. Le troisième paragraphe rompt avec les deux premiers en introduisant Zola et le réalisme. Enfin, la conclusion de ce « prélude » justifie l'absurdité du raisonnement par sa position par rapport aux préfaces (« absolument inutile »). L'auteur propose ainsi une remise en cause de la nécessité d'une préface. La désignation même de cet avant-texte en tant que « prélude » est un indice de la distance prise par l'auteur par rapport à cet exercice. Le prélude désigne une partie instrumentale qui sert d'introduction ainsi que l'avant d'un texte, de manière figurée. L'étymologie du terme (construit sur *ludere*, jouer) renvoie à ce qui est avant de jouer. Le verbe *ludere* est aussi la base de l'adjectif *ludique*. Le prélude peut alors être compris comme une introduction au jeu. De cette manière, Boris Vian met en avant l'importance de la musique dans l'œuvre à venir tout en se positionnant dans un à côté des codes littéraires.

La remise en cause du réalisme passe par l'idée d'une certaine représentation du réel. Vian oppose ainsi le vécu d'un auteur à l'impression d'authenticité d'une œuvre. Cette réflexion sur le genre, permet à l'auteur de faire une déclaration de véracité : « *Vercoquin et cætera* n'est pas un roman réaliste, en ce sens que tout ce que l'on y trouve s'est réellement produit ».

---

<sup>44</sup> Nous redonnons ici l'avertissement des *Misérables* : « Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles » (1862).

Vian avance que le réalisme imite le réel tandis que *Vercoquin et le plancton* le fait advenir. L'œuvre est réelle parce qu'elle est écrite, la parole de fiction est performative. Selon l'auteur, la fiction est ainsi le seul réel.

Tout en jouant sur la forme de la préface, celle-ci remplit néanmoins sa visée : elle donne une définition générique de l'œuvre à venir (non ancré dans le réalisme puisqu'elle transpose la vie de l'auteur), une déclaration d'intention (raconter sa vie) et elle sert à sélectionner un public particulier. La présence de jeux langagiers ainsi que la proximité de l'auteur avec son lectorat (surtout dans le deuxième paragraphe) laissent entendre une œuvre légère avec des interruptions de l'auteur.

L'avant-propos de *L'Écume des jours* tout en se positionnant à rebours du précédent, présente le même rapport entre réel et fiction :

[6] Avant-Propos

Dans la vie l'essentiel est de porter sur tout des jugements *a priori*. Il apparaît, en effet, que les masses ont tort, et les individus toujours raison. Il faut se garder d'en déduire des règles de conduite : elles ne doivent pas avoir besoin d'être formulées pour qu'on les suive. Il y a seulement deux choses : c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de la Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. Le reste devrait disparaître, car le reste est laid, et les quelques pages de démonstration qui suivent tirent leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité, en atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion. On le voit, c'est un procédé avouable, s'il en fut.

*La Nouvelle-Orléans,  
10 mars 1946 (EJ : 345)*

Alors que le préface précédent revendique une valeur autobiographique, cet avant-propos insiste sur le caractère imaginaire du roman. Plusieurs éléments sont à relever dans cette préface : tout d'abord, l'importance de l'amour et du jazz qui sont en effet les deux thématiques de l'œuvre. Ensuite, le rapport entre imagination et réel qui s'exprime, selon Boris Vian, par ce paradoxe : « l'histoire est entièrement vraie » puisqu'elle est « imaginée d'un bout à l'autre ». Au-delà de l'oxymore d'un réel imaginaire, l'imagination est le point de départ de la création d'une réalité. Enfin, il double cette conception par le développement du procédé utilisé pour écrire cette histoire : « une projection de la réalité, en atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion ». Le principe d'écriture de



Vian est bien là : écrire la réalité à travers le prisme d'une distorsion. Le choix de ce terme musical n'est pas anodin, il souligne l'importance de la musique, du jazz en particulier, dans l'œuvre aussi bien d'un point de vue thématique que stylistique. Nous verrons en effet, à travers nos études que le phénomène de déformation ou de détournement est constamment à l'œuvre dans ses écrits.

Ainsi, cet avant-propos remplit ses fonctions : il explique au lecteur le thème principal de l'œuvre, il lui présente la vision de l'auteur sur la fiction et présente un des procédés majeurs de l'écriture vianesque. En ce sens, ce texte permet de donner tous les éléments au lecteur pour « assurer une bonne lecture » de *L'Écume des jours*. Il faut souligner que le lieu mentionné à la fin de l'avant-propos est symbolique (Vian n'est jamais allé au États-Unis), il situe son énonciation dans le berceau du jazz et en relève l'importance pour l'histoire.

Bien que décalées, les deux préfaces remplissent leur fonction traditionnelle : elles entrouvrent le roman pour le lecteur et donnent – même énigmatiquement – des clés de compréhension. Néanmoins, elles jouent avec les codes. L'auteur se place directement dans une esthétique de l'irrévérence et propose de cette manière un contrat honnête à son lecteur. À l'orée de ces deux romans, le ton est ainsi donné au lecteur qui « entre en fiction » à la fois prévenu et intrigué. Les incipits, que nous allons maintenant étudier, font quant à eux partie intégrante du texte.

## 2. Les incipits

L'incipit est le seuil d'entrée dans la diégèse, lieu de transition entre la réalité du lecteur et celle de la fiction. Selon Andrea Del Lungo, « l'incipit constitue ainsi le point d'entrée dans l'univers romanesque, un seuil ouvert sur un territoire imaginaire et ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher dans le début les repères nécessaires à sa propre exploration » (2003 : 33). Il doit ainsi fournir au lecteur les éléments nécessaires à la compréhension de la fiction. L'incipit constitue alors dans le temps de la lecture le moment où les règles et le programme de lecture sont établis. Selon Gollut et Zufferey (2000 : 17), « l'incipit romanesque procède à une installation référentielle ». Selon ces deux auteurs, « représenter consiste là à produire une première image de l'univers en cause, et cela engage une série d'options : élection de quelques objets, attribution à ceux-ci de propriétés qualificatives ou actionnelles choisies, mise en scène

initiale » (*Ibid.* : 16). La construction de la référence se fait alors dès les premières phrases et contribue à donner les premiers codes et repères de l'univers fictionnel.

Dans cette perspective, nous examinerons dans un premier temps les premières phrases des romans de Vian afin d'évaluer la mise en place de la référence. Dans un second temps, nous élargirons l'étude des incipits à un passage plus long pour vérifier si la première représentation se modifie ou se vérifie.

## **2.1. La phrase initiale et la construction référentielle**

Il s'agira ici d'étudier la manière dont le narrateur fait entrer le lecteur dans la fiction. Et plus précisément, la manière dont le référent fictionnel prend son existence. Gollut et Zufferey, dans leur ouvrage *Construire un monde* (2000), étudient la construction référentielle à l'entrée de la fiction et la présentation de cette référence au lecteur. Dans leur lignée, nous ne prendrons en compte que la première phrase des romans. En effet, la première phrase d'un roman, « par son statut liminaire et sa fonction d'introducteur au monde du texte [...] se distingue et mérite une considération spéciale » (*Ibid.* : 10). Nous essaierons simultanément d'évaluer l'écart existant entre la réalité du lecteur et celle de la fiction, cette démarche nous permettra de déterminer l'impact de cet écart et son caractère coopératif ou non<sup>45</sup>.

### **2.1.1. Une entrée en fiction coopérative**

*Vercoquin et le plancton* et *Troubles dans les andains* présentent tous les deux une entrée en fiction coopérative. La première phrase de chacun de ces romans, de manière très différente, permet un glissement, et non une rupture, vers le monde fictionnel. De cette manière, le narrateur se fait le guide du lecteur.

---

<sup>45</sup> Le principe coopératif est développé par H. P. Grice (1979) dans ses maximes conversationnelles (au nombre de quatre : quantité, qualité, relation, et manière). Lors d'une conversation, le locuteur doit ne pas délibérément tromper son auditeur afin que l'échange puisse fonctionner. Nous reprenons ce terme pour étudier la stratégie mise en place par le narrateur pour aider, ou tromper, le lecteur dans son entrée dans la fiction. Nous adaptons ce principe au pacte de lecture et non à la conversation.

La phrase initiale de *Vercoquin et le plancton* présente une réflexion intrafictionnelle sur l'œuvre et son commencement :

[7] Comme il voulait faire les choses correctement, le Major décida que ses aventures commenceraient cette fois à la minute précise où il rencontrerait Zizanie.  
(VP : 109)

Cette première phrase constitue un commentaire sur la fiction du fait du double sens du substantif *aventures* qui renvoie aux péripéties représentées, et à leur représentation romanesque. Ce terme crée également un court-circuit entre le Major et le narrateur, dont le lecteur ne sait si le Major va prendre le rôle. Cette entrée en matière métaromanesque est courante et le lecteur y est habitué. Ce qui l'est moins, dans cette phrase initiale, c'est que le personnage semble endosser le rôle du narrateur en faisant débiter lui-même ses aventures et donc l'histoire de ses aventures. Ce phénomène est assez déstabilisant puisqu'il est très rare qu'un personnage soit présenté comme un être participant à la création de la narration, surtout dans un roman à la P3. Ce type de présentation permet à l'œuvre de « signaler son propre début, en nous invitant à abandonner la réalité du monde, pour entrer dans la fiction » (Del Lungo, 2003 : 122). En montrant les rouages de l'œuvre, le texte se signale comme fictionnel. Cet aspect permet un passage facilité dans la fiction puisque le pacte de lecture est explicite<sup>46</sup>.

La construction de la phrase renforce le caractère déstabilisant de cet incipit. La désignation du personnage par un pronom personnel cataphorique retarde l'identification de celui-ci par le lecteur. De même, l'insertion d'une subordonnée circonstancielle causale en tête de phrase retarde l'information principale en lui donnant un cadre logique.

Le personnage est désigné par un grade militaire accompagné d'un article défini, présupposant l'existence du référent, et signale ainsi sa notoriété et même sa proximité. Cette désignation se distingue des autres ouvertures de roman puisque le lecteur n'a pas connaissance du nom entier du personnage. Ce phénomène joue sur les connaissances présupposées : si le personnage est présenté comme existant et étant connu, le lecteur ne le connaît pourtant pas. Pour identifier le personnage, le lecteur a besoin de plus d'informations que « le Major », dont le lecteur ne sait pas encore à ce stade s'il est un grade ou un surnom. Que « le Major » soit le surnom d'un ami proche de Vian pourrait expliquer la présentation presque familière de ce personnage : l'auteur introduit dans l'œuvre quelqu'un qu'il connaît dans le monde réel. Ce

---

<sup>46</sup> Ce passage dans la fiction est facilité pour un lecteur contemporain. Du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début XVIII<sup>e</sup> siècle, ce type d'ouverture ne faisait pas encore partie des habitudes de lecture. L'incipit devient alors un signal fort de fictionnalisation, à l'image du « il était une fois » des contes.

détail annoncerait un roman autofictionnel puisque des éléments autobiographiques servent d'appui à la fiction. De plus, le circonstant « cette fois » indique un extérieur de texte, que le lecteur averti reconnaît comme une référence intertextuelle à *Troubles dans les andains* puisque le Major y est aussi présent. Ce circonstant peut donc être un marqueur de continuité textuelle entre les deux romans, mais il peut aussi signaler un début *in medias res* faisant ainsi référence à un avant du roman. Il peut également renvoyer à la réalité de l'auteur qui se sert de sa propre expérience. Ce « cette fois » a donc plusieurs valeurs et intrigue le lecteur. Quel que soit le rôle que joue le circonstant, il confirme la pré-existence du personnage qui ne « naît » pas avec le début du roman.

Cette phrase informe sur les thèmes de l'œuvre, et répond presque à elle seule aux fonctions de l'incipit. Le déterminant possessif « ses » souligne le rôle central du Major : il ne fait aucun doute qu'il est le personnage principal du roman. De plus, l'apparition conjointe du nom féminin « Zizanie » et du nom pluriel *aventures* laisse entrevoir un des thèmes principaux de l'œuvre : la rencontre amoureuse. Le prénom « Zizanie » n'est pas totalement opaque, il répond au fonctionnement de l'antonomase, qui transforme le nom commun « zizanie » en nom propre, désignant une femme dont le lecteur subodore qu'elle a les qualités impliquées par son nom (« celle qui sème la zizanie »). Son nom fait office d'annonce du désordre qui sera représenté dans le roman.

Le narrateur fait alors figure de scripteur pour le Major. Il relaie le point de vue du personnage. Selon Alain Rabatel,

la disjonction locuteur/énonciateur repose sur l'idée que si tout locuteur (en tant qu'il est à l'origine locutoire d'un énoncé en situation) est bien énonciateur (c'est-à-dire en tant qu'il assume le contenu propositionnel de l'énoncé), en revanche, tout énonciateur n'est pas nécessairement locuteur : ainsi des points de vue véhiculés dans un énoncé, mais non pris en charge par le locuteur, comme un énoncé ironique, ou un énoncé doxique, ou un point de vue narratif dans un récit hétérodiégétique. (2005 : 120)

Ainsi, le narrateur se fait locuteur du discours du Major qui devient ainsi énonciateur. La présence du point de vue du personnage se perçoit tout d'abord dans la tournure familière « faire les choses correctement ». L'adverbe de manière « correctement » en particulier souligne clairement la subjectivité de cet énoncé. Cette tournure permet de comprendre le reste de la phrase comme le discours du personnage rapporté au discours indirect. En effet, le conditionnel à valeur du futur « commenceraient » ainsi que le déictique « cette fois » signalent une situation

d'énonciation seconde. Il se crée alors une temporalité autre, interne à la fiction, comme on peut le voir avec le syntagme « à la minute précise »<sup>47</sup>.

Cette phrase atteste de l'ancrage de l'œuvre sur un réel et présuppose l'existence du personnage principal. Au lieu d'entrer dans la fiction, le lecteur est invité dans ses coulisses grâce au commentaire méta-romanesque et à la création d'un mode de référence intra-fictionnel.

*Troubles dans les andains* s'ouvre sur cette phrase :

[8] Le comte Adelphin de Beaumashin passait une chemise blanche devant son mirophar-Brot qui resplendissait de feux convergents. (TA : 43)

Ici, l'introduction du personnage principal se fait de manière directe, c'est-à-dire par l'usage de son nom complet accompagné de son titre de noblesse. La désignation du personnage par son nom permet son baptême, en quelque sorte, et atteste de sa réalité. Gollut et Zufferey notent avec Eco que « l'emploi d'un nom propre crée chez le destinataire une “propension psychologique à accepter l'existence de l'individu en question” » (2000 : 44, citant Eco 1992 : 338). De plus, le titre de noblesse permet de donner plus de profondeur au personnage en le situant dans un contexte social et signale un personnage qui appartient à une classe privilégiée et peut-être frivole et oisif. Cette caractéristique du personnage est renforcée par la mention de la « chemise blanche », attribut de la classe aristocratique inactive et informant sur la préparation du personnage pour un événement (thème récurrent chez Vian).

Le travail sur l'onomastique apporte des informations sur le personnage et son ancrage référentiel. Le prénom *Adelphin* est très peu usité ; c'est un prénom rare et précieux<sup>48</sup>. Il appuie ainsi le caractère aristocratique du personnage. Par contre, le jeu de mot sur son nom de famille contraste avec le sérieux du prénom. Ainsi, si la désignation d'un personnage permet d'en assurer l'existence, le travail sur son nom déstabilise l'ancrage réaliste. En effet, il est plus difficile d'accepter le réalisme d'un personnage dont le nom est l'objet d'un jeu de mots que celui d'un personnage au nom attesté ou non évocateur. Dans cette première phrase, de nombreux éléments informent sur un contexte aristocratique : le titre du personnage, la particule devant son nom, l'évocation de la « chemise blanche » et du mirophar-Brot, et enfin, le terme « resplendissait » de registre soutenu. Ce décor est discrédité par le nom de famille trivial (voire

---

<sup>47</sup> Ce décalage de temporalité correspond à cette « datation interne » perçue par Marcel Vuillaume (1990).

<sup>48</sup> Adelphin est un prénom suranné.

grivois) du personnage, qui signale un narrateur facétieux, troublant la lecture initiale. Cette distance pose alors la question du sérieux du narrateur : est-ce que le lecteur peut se fier à ses propos ? Dès l'entrée du roman, le lecteur comprend que le narrateur n'est pas à suivre aveuglément.

La mention du mirophar-Brot est volontairement opacifiante : ce nom étrange pour un lecteur contemporain désigne un miroir éclairant créé en 1930. La mention de cet objet technique spécialisé fait appel aux connaissances encyclopédiques du lecteur, ancre la fiction dans une certaine époque, et sélectionne les lecteurs cultivés qui seuls peuvent y reconnaître un objet réel. La subordonnée relative « qui resplendissait de feux convergents » brouille cependant la référence en offrant une image complexe. En effet, le syntagme « feux convergents » désigne à la fois des rayons lumineux centrés sur un point mais aussi, dans le domaine militaire, des feux provenant de tirs différents mais concentrés. La syllepse sur le nom « feux » mêle ainsi son sens de « balles tirées » et celui de « rayons lumineux ». La mention des « feux convergents » permet donc de transformer ce miroir inoffensif en arme. De plus, cela détourne l'expression attendue « resplendir de mille feux » tout en créant une image contradictoire (puisque *resplendir* et *convergent* expriment deux mouvements opposés). Ces différents éléments compliquent la lecture et obligent le lecteur à construire une image inédite.

Cette ouverture est cependant ancrée dans la réalité du lecteur avec la référence à un geste quotidien (enfiler une chemise devant son miroir), même si certains éléments sont troublants parce qu'inédits. Selon Gollut et Zufferey (2000 : 30), « l'ouverture romanesque cherche à insérer le récit dans un continuum du monde d'expérience et à masquer son caractère inaugural ».

L'entrée dans ces deux romans opère un glissement en douceur de la réalité du lecteur vers la fiction. Le lecteur y trouve de nombreux repères qui lui permettent une entrée en fiction confortable. Ainsi, ces deux incipits restreints sont coopératifs puisqu'ils ne bousculent pas complètement les normes référentielles et textuelles. Néanmoins, dans ce cadre confortable d'entrée dans la fiction, des jeux de langage et des distorsions du référent apparaissent déjà, qui seront nettement plus exploités dans *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin*, comme nous allons le voir maintenant.

### 2.1.2. Une entrée en fiction imparfaitement coopérative

*L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin* présentent un point commun : une ouverture qui, d'une certaine manière, rompt avec la réalité du lecteur tout en lui fournissant les éléments nécessaires à la compréhension de ce nouvel univers. C'est en cela que nous appelons ces deux phrases inaugurales, des incipits imparfaitement coopératifs. Ils sont à la frontière entre une référenciation accessible pour le lecteur et une référenciation en rupture.

*L'Écume des jours* s'ouvre sur une phrase courte, à la même thématique que celle de *Troubles dans les andains* :

[9] Colin terminait sa toilette. (EJ : 347)

Le personnage est introduit par son prénom, ce qui, comme nous l'avons vu, permet de le rendre réel pour le lecteur. Cette phrase n'offre aucun renseignement, ce qui renforce la présupposition de l'existence du personnage. Le lecteur entre ainsi dans l'œuvre sans aide ni repère ; il est livré à un univers qui lui est complètement inconnu et qui est volontairement laissé ainsi par le narrateur.

De plus, le verbe *terminer* exprime la fin d'une action, il présuppose ainsi un avant fictionnel. Ainsi ce début se rapproche d'un incipit *in medias res* puisque le lecteur entre dans l'œuvre au moyen d'une action qui est présentée comme déjà commencée. L'emploi de l'imparfait « terminait » assure cette sensation de continuité d'une action par l'aspect sécant et sa valeur d'inaccompli. Cette phrase est très courte, elle est à prendre avec la suivante, avec laquelle elle forme une unité textuelle.

[10] Il s'était enveloppé, au sortir du bain, d'une ample serviette de tissu bouclé dont seuls ses jambes et son torse dépassaient. (EJ : 347)

La subordonnée relative « dont seuls les jambes et son torse dépassaient » présente une distorsion de la représentation. On comprend bien sûr que Colin a mis sa serviette autour des hanches, mais cette précision scinde le personnage, qui se retrouve coupé en deux par sa serviette. Marc Lapprand (2006 : 37) signale que « c'est bien parce que le narrateur ne se contente pas de dire qu'il [Colin] s'était passé une serviette autour des reins que nous sentons d'emblée que les choses, même les plus banales, ne seront jamais dites comme nous sommes

accoutumés à les entendre ». Cette vision décalée renvoie, selon Marc Lapprand, à l'avant-propos du roman et illustre le projet poétique de Vian qu'il y présente. La manière dont le narrateur décrit les choses déstabilise le lecteur, qui doit fournir un effort cognitif pour appréhender les référents intra-fictionnels.

Si le lecteur est mis d'emblée « au parfum » de la poétique vianesque, et des techniques descriptives qu'il va rencontrer, en revanche les référents intrafictionnels sont opacifiés et le lecteur doit s'en accommoder.

L'ouverture de *L'Automne à Pékin* est similaire :

[11] Amadis Dudu suivait sans conviction la ruelle étroite qui constituait le plus long des raccourcis permettant d'atteindre l'arrêt de l'autobus 975. (AP : 515)

Le roman s'ouvre ici sur le nom propre d'un personnage, ce qui implique l'existence présupposée de ce dernier. L'appellation du personnage est construite sur un prénom connu de la littérature, celui d'Amadis De Gaule<sup>49</sup>, accompagné d'un nom de famille amusant. Ce dernier est construit sur un redoublement hypocoristique de la syllabe initiale, créant ainsi une sonorité humoristique et rappelant Dudule (personnage d'une chanson paillarde). Ce rapprochement de l'épique et du grivois crée un fort contraste entre le prénom et le nom et présente un personnage ambivalent.

Le cadre extérieur est présenté dans cette phrase, avec une volonté d'ancrer l'existence établie du personnage dans une réalité banale : ainsi la description définie « l'arrêt de l'autobus 975 » est « un moyen de produire, à l'incipit, un effet de préidentification des référents, une impression d'enchaînement sur du déjà connu » (Gollut et Zufferey : 2000 : 49). Elle permet de décrire en détail un nouveau référent et de le présenter comme étant réel, puisque « le déterminant défini implique logiquement l'existence du référent auquel renvoie le substantif » (*Ibid.* : 48). De plus, le numéro du bus est donné, ce qui, de notre point de vue, fonctionne de la même manière que la désignation d'un personnage par son nom propre.

Néanmoins, l'autre description définie est moins évidente : elle contient un syntagme antithétique, « le plus long des raccourcis », qui confronte les sèmes /court/ et /long/. Pourtant, ce syntagme est vraisemblable : le personnage peut effectivement prendre une route plus courte que la normale, mais pour autant plus longue que d'autres. Ensuite, le syntagme « la ruelle

---

<sup>49</sup> *Amadis De Gaule* est un roman de chevalerie aux origines discutées, traduit en 1540 en français à partir de la version espagnole de Garci rodriguez de Montalvo publié en 1508.



étroite » présente une redondance hyperbolique du sème /petit/. Enfin, dans le syntagme verbal, « suivait sans conviction la ruelle », le circonstant « sans conviction » est étrange. Il peut indiquer deux choses : soit un état quasi léthargique du personnage, état dans lequel on a l'impression de se laisser guider par le chemin, soit Amadis cherche son chemin mais n'est pas sûr de celui qu'il a pris. Mis en contexte (Amadis part au travail), il est plus probable que ce circonstant traduise son état passif.

Cette phrase initiale mêle donc des indices d'ancrage dans la réalité du lecteur et des jeux de langage introduisant un écart avec cette réalité. Est une fois de plus illustré l'avant-propos de *L'Écume des jours* (2010 : 345) : le narrateur présente la réalité sous un prisme différent, entraînant ainsi un sentiment de nouveauté extrême chez le lecteur.

L'entrée en fiction imparfaitement coopérative, si elle coupe le lecteur de ses repères habituels, guide néanmoins ce dernier dans ce nouvel univers. Ainsi, les référents sont imposés mais expliqués. L'entrée en fiction se fait par une rupture « négociée » entre la réalité du lecteur et celle de la fiction. Le narrateur joue sur les représentations et s'amuse à déformer la réalité du lecteur, tout en lui laissant des indices et des clés de compréhension.

### **2.1.3. Une entrée en fiction anti coopérative**

Ce dernier type d'incipits est inauguré par une phrase volontairement détachée du cadre de référence partagée. *L'Herbe rouge* et *L'Arrache cœur* s'ouvrent tous les deux sur une phrase initiale descriptive et non coopérative puisqu'elle ne crée pas de lien avec la réalité du lecteur.

*L'Herbe rouge* débute sur une phrase courte. Contrairement aux autres œuvres que nous avons étudiées, le roman ne s'ouvre pas sur un personnage, mais sur l'évocation d'un élément naturel :

[12] Le vent, tiède et endormi, poussait une brassée de feuilles contre la fenêtre.  
(HR : 293)

Sous son aspect anodin, cette phrase contient une contradiction : comment le vent peut-il être « endormi » et pousser « une brassée de feuilles ». Cette contradiction signale un univers potentiellement contrefactuel. Le lecteur ne peut encore en juger.

L'évocation de la « fenêtre » introduit implicitement une maison. Le lecteur, par sa connaissance du monde, sait qu'une maison a plus d'une fenêtre. De ce fait, le narrateur choisit de sélectionner une de ses fenêtres, et restreint d'emblée la référence à une fenêtre en particulier.

À ce « cadre » minimal, la deuxième phrase ajoute la mention d'un personnage :

[13] Wolf, fasciné, guettait le petit coin de jour démasqué périodiquement par le retour en arrière de la branche. (HR : 293)

Cette deuxième phrase permet de comprendre que la première représentait le point de vue de Wolf. Petit à petit, le lecteur fait la découverte progressive du référent à travers le point de vue du personnage. Un jeu sur les attentes est mis en place, ce qui accentue l'effet d'inconfort. Avec le syntagme participial « démasqué [...] par », le lecteur s'attend à ce que le complément d'agent soit « les feuilles » et non une nouvelle désignation, « la branche ». Ce jeu sur les attentes est double puisque « la branche » et « la brassée de feuilles » (dont on pouvait s'imaginer qu'il s'agissait de feuilles mortes) désignent le même référent ; « la brassée de feuilles » étant le référent perçu par Wolf, avant qu'il n'attribue ces feuilles à un tout, la branche. La seconde désignation oblige alors le lecteur à réinterpréter ce qu'il a lu dans la première phrase. Le lecteur ne peut donc pas s'installer dans une routine de lecture. C'est en cela que cette entrée en fiction se fait sans coopération : le lecteur ne peut pas se fier entièrement au narrateur qui joue à le déstabiliser.

Il est également à noter que l'introduction du personnage se fait au moyen de l'usage de son prénom seul, créant une proximité avec le personnage. Ainsi, la maison et le personnage sont présentés comme ayant une existence présupposée, et, le lecteur prend la fiction en cours.

Le dernier roman de Boris Vian, *L'Arrache cœur*, ne s'ouvre pas non plus sur la présentation d'un personnage. Si *L'Herbe rouge* commençait à donner de l'importance à la nature, *L'Arrache cœur* va y consacrer son ouverture :

[14] Le sentier longeait la falaise. (AC : 503)

Comme pour *L'Écume des jours*, la phrase d'entrée est très courte, minimale même. Le narrateur attire l'attention du lecteur sur un sentier particulier dont il présuppose l'existence et qui sera au centre des regards. Le lecteur est alors confronté à une présentation abrupte d'un

élément qui lui est inconnu. Ces articles ne permettent pas au lecteur de bénéficier d'indications sur le lieu. L'entrée en fiction se fait alors sans ancrage référentiel minimal.

Cette première phrase est aussi particulièrement déstabilisante parce qu'elle exprime un mouvement fictif. Le texte donne un mouvement au sentier qui est en fait lié au regard de l'observateur sur ce chemin. Placée à l'initiale d'un roman, cette figure du mouvement fictif donne au sentier un fonctionnement autonome et présuppose un observateur qui n'a pas encore été présenté au lecteur. De plus, elle joue avec une certaine norme puisque *longer quelque chose* exprime normalement une action, or ici, le verbe est détourné de son emploi habituel pour dynamiser une description.

La seconde phrase décrit le sentier :

[15] Il était bordé de calamines en fleurs et de brouillouses un peu passées dont les pétales noircis jonchaient le sol. (AC : 503)

Cependant, la description s'appuie sur des référents fictionnels. Le lecteur doit donc accepter ces référents bien qu'il n'en ait aucune expérience, ni aucune connaissance encyclopédique. Le narrateur dévoile néanmoins des indications pour permettre au lecteur d'identifier les référents des termes « calamines » et « brouillouses ». Les termes « fleurs » et « pétales », ainsi que la localisation de ces référents, sont nécessaires pour comprendre que ces nouveaux référents qualifient des noms de plantes fleuries, voire de fleurs pour les brouillouses. Il y a donc une oscillation entre le familier et le non familier dans cette entrée en fiction, mais aucun indice ne permet de trancher clairement, c'est ce qui contribue à faire une entrée en fiction anti coopérative.

Ainsi, le texte laisse entrer un lecteur désarçonné dans un univers qui ressemble au sien, par le cadre spatial (« sentier », « falaise », « sol ») mais qui présente des « étrangèretés » (« calamines », « brouillouses », et défigement de « longer »).

L'entrée en fiction anti coopérative est celle qui bouscule évidemment le plus les habitudes de lecture et donc le confort du lecteur. Ou bien celui-ci est trompé ouvertement par le narrateur, comme dans *L'Herbe rouge*, ou bien le narrateur lui impose d'accepter de nouveaux repères, comme dans *L'Arrache cœur*. Dans les deux cas, le texte joue d'une certaine ambiguïté qui empêche une bonne compréhension du monde à venir. Le lecteur oscille entre monde factuel et monde contrefactuel sans que le texte lui fournisse des indices permettant de

trancher. Le narrateur semble lâcher la main du lecteur dans un monde inconnu, et ce phénomène pourrait être à l'origine d'un potentiel échec de l'immersion fictionnelle. En effet, puisqu'il n'y a presque pas de lien avec l'univers de référence du lecteur, celui-ci peut se montrer non « conciliant ».

L'étude de l'ouverture des romans de Vian a montré que, dans la plupart des cas, la fiction était imposée au lecteur en lui donnant peu de repères, ou en déstabilisant sa représentation du monde. Marc Lapprand (2006 : 87) explique que « les premières phrases de chaque roman de Vian nous plongent instantanément dans une atmosphère envoûtante, qui prend parfois des allures tout à fait étranges, voire inquiétantes ». Le narrateur présuppose la réalité de l'univers fictif mais joue avec la quantité et la qualité des informations fournies au lecteur. Si nous parlons de « réalité » de l'univers fictif, c'est, pour reprendre les termes de Michel Le Guern, parce que « l'univers de fiction construit son univers, qui lui servira de référentiel logique. C'est sur cet univers construit que les énoncés prendront leur valeur de vérité, et non sur l'univers réel. L'univers de fiction est toujours distinct de l'univers réel, même s'il lui arrive d'en être la copie » (2003 : 71).

*L'Arrache cœur* s'appuie sur des référents fictionnels créant un univers fictionnel rompant complètement avec la réalité du lecteur. Il est intéressant de remarquer que ce roman offre dès l'abord un nouveau système que le lecteur doit accepter s'il veut comprendre l'univers fictionnel vianesque :

le lecteur, à moins de renoncer d'emblée à la lecture, doit admettre l'existence [du référent] ainsi situé dans l'univers de la fiction. C'est la possibilité même qui est en jeu. Des deux moyens dont dispose l'auteur pour imposer au lecteur tel élément de l'univers de fiction qu'il construit, la proposition ou la présupposition, c'est la dernière qui semble la plus efficace, parce qu'elle est malgré les apparences la plus autoritaire. (Le Guern, 2003 : 74).

L'enjeu de ces premières phrases est ici d'introduire et d'imposer la fiction : l'univers fictionnel présupposé, même s'il paraît être en lien avec la réalité du lecteur, lui est dans tous les cas, imposé. On a pu voir que la position du narrateur par rapport à la présentation de cet univers peut varier, il peut soit faciliter l'entrée en se montrant clair et conciliant (c'est le cas de *Troubles dans les andains* et *Vercoquin et le plancton*), soit, commencer à jouer avec le mode de référenciation (dans *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin*) soit laisser seul lecteur face à ce nouveau monde imposé (pour les deux derniers romans).

Il faut remarquer néanmoins que ce jeu de déstabilisation dans la première phrase ne touche pas la forme : Vian semble privilégier une forme assez « classique » pour déstabiliser le « fond ». On est ainsi loin des ruptures brutales provoquées par le « Doukipudonktan » de *Zazie dans le métro* (1959) par exemple.

L'étude des incipits élargis va permettre d'affiner cette première étude sur l'entrée en matière romanesque.

## **2.2. Les incipits élargis**

Comme nous l'avons dit, les incipits présentent de manière brève le thème et l'ancrage du roman. C'est aussi, pour le lecteur, le moyen de prendre connaissance de la tonalité de l'œuvre. Après l'étude des premières phrases des romans de Boris Vian, nous étendons l'étude à leur suite textuelle, pour avoir une vision plus large de cette entrée dans la fiction<sup>50</sup>. Andrea Del Lungo signale que la notion de passage (en tant qu'action de passer) « est ainsi un véritable concept clef dans l'incipit romanesque, jouant un rôle fondamental à tous les niveaux : d'abord, comme dépassement formel du seuil, de la frontière du début ; ensuite comme entrée thématique dans la fiction et dans l'univers romanesque ; et enfin, par un effet de duplication interne, comme situation narrative de départ » (2003 : 100). Nous pourrions ainsi étudier ces différents niveaux de la fictionnalisation dans l'incipit. Nous avons fait le choix d'étiqueter les incipits par tonalité (burlesque, loufoque et inquiétant) pour mieux appréhender les similitudes et les différences entre les œuvres.

### **2.2.1. Les incipits burlesques et héroï-comiques (par mélange de registres)**

Le burlesque est une esthétique littéraire datant du XVII<sup>e</sup> siècle défini par Giovanni Dotoli (1996 : 343) comme une « forme de protestation et d'insurrection par l'écriture, [le burlesque] voit l'épopée comme le symbole de l'ordre établi, à ridiculiser et à revoir. Contretexte de la littérature dominante, genre de rupture, partition de la dissonance, le burlesque nous propose le monde à l'envers, avec une extraordinaire complicité de l'auteur ». Il ajoute

---

<sup>50</sup> Voir Marc Lapprand (2006 : 85-93) qui étudie lui aussi ces incipits.

que le « burlesque est surtout décalage, façon de se moquer des gens et de soi-même, humour, ironie, rire, affirmation des secrets réels de l'homme » (1996 : 344). Le burlesque se caractérise par une forme de disconvenance entre le style et l'objet qui transpose un sujet noble en sujet vulgaire, à l'inverse de l'héroï-comique. Dans ce type d'incipit, nous trouveront ainsi les traces de l'irrévérence, de l'humour et de l'inversion.

Les incipits des deux premiers romans de Boris Vian, à savoir *Troubles dans les andains* et *Vercoquin et le plancton*, sont liés par leur thème. Ces deux œuvres s'ouvrent sur la préparation d'un personnage pour une fête.

Dans le cas de *Troubles dans les andains*, il s'agit de l'habillement d'un des personnages principaux pour une fête à venir :

[8'] Le comte Adelphin de Beaumashin passait une chemise blanche devant son mirophar-Brot qui resplendissait de feux convergents. Il y avait ce soir-là grand raout chez la baronne de Pyssenlied et Adelphin, ayant décidé de paraître à son avantage, avait fait préparer par son valet Duncœud, son frac numéro un, qu'il n'endossait que dans des circonstances exceptionnelles. L'habit gisait, bleu nuit, sur le pied du large divan recouvert d'une peau d'ours turc achetée par Adelphin lors d'un voyage de découverte en république d'Andorre. Les revers de soie mate luisaient d'un doux éclat et la ganse du pantalon au pli impeccable tranchait dans toute sa longueur le fourreau guibollaire prêt à être passé. Duncœud, valet modèle, n'avait pas oublié le léger papillon d'une virginité entière dont la pose prochaine allait parachever la perfection d'une toilette savamment comprise dans sa recherche qui n'excluait pas cette simplicité tolérable seulement chez [les individus solidement constitués et les mal bâtis au portefeuille abondant]<sup>51</sup> les hommes bien bâtis et les banquiers vraiment très riches.

C'est ainsi qu'Adelphin mettait des souliers jaunes. (TA : 43)

Nous avons considéré que le premier chapitre de l'œuvre, par sa taille réduite, était à prendre dans son intégralité en tant qu'incipit du roman. C'est pour cela que nous prenons en compte la dernière phrase : son détachement produit un effet conclusif à la lecture, et est textuellement rattaché au paragraphe précédent.

Cette entrée dans l'œuvre témoigne qu'une grande attention est portée au style et aux jeux de langue. Elle se recommande par un mélange des registres linguistiques avec des lexies provenant du registre populaire telles que « frac », ou simplement familier comme « raout »,

---

<sup>51</sup> Cette dernière phrase diffère selon les éditions. Nous avons mis entre crochets la variation liée à l'édition de La Jeune Parque (1966). Cette édition s'appuie sur la retranscription de Michelle Vian et non sur le manuscrit de Boris Vian.

« fourreau guibollaire » (mot de l’argot pour « pantalon »), et des tournures plus soutenues – voire poétiques – telles que « paraître à son avantage », « une toilette savamment comprise », ou encore l’emploi des verbes « gésir », « luire », « parachever », des noms « ganse » ou « virginité entière » pour désigner un nœud papillon sans tache, ou encore l’antéposition d’adjectifs (« doux éclat »). Ce mélange de registres illustre la dualité du personnage qui est aristocrate (pour preuve son titre de noblesse et celui de l’hôtesse) mais qui appartient aussi aux zazous qui, dans les années 1940 en France, désignaient des adolescents/jeunes adultes passionnés de jazz et reconnus pour leur excentricité, mais aussi leur insouciance, leur joie de vivre, et surtout leur opposition à la guerre. Les termes « raout » et « frac » sont d’ailleurs clairement associés au langage familier, voire argotique, et donc potentiellement employés par les zazous. La « bipolarité » des personnages se perçoit aussi dans leur nom : le nom de la baronne de Pyssenlied (nous ne revenons pas sur celui d’Adelphin de Beaumashin que nous avons étudié ci-dessus) concentre le contraste entre le titre et le nom de famille. La trivialité – et même l’obscénité – du nom du valet entre aussi dans ce jeu grivois sur l’onomastique.

Cet incipit cherche à déstabiliser le lecteur par l’introduction de référents fictionnels et de segments énigmatiques. Ainsi, l’adjectif « guibollaire » est créé de toutes pièces par l’auteur, même s’il est compréhensible pour le lecteur : l’adjectif relationnel est formé sur le nom commun « guibolle » auquel est ajouté le suffixe adjectival « -aire » (issu de *-arium*, « relatif à »). Le syntagme « fourreau guibollaire » demande un calcul interprétatif de la part du lecteur et permet de limiter les référents de « fourreau » afin de le stabiliser sur *pantalon*. Il s’agit ici d’une périphrase qui est, selon Marc Bonhomme (1998 : 43), « une locution mise à la place d’un mot ou d’un tour plus direct ». Elle joue le rôle de « micro-description » (*Id.*) pour désigner, de manière biaisée et cryptique, un référent tout à fait banal, un pantalon. La périphrase met en avant la destination de l’objet (enserrer les jambes) et fait le choix du registre argotique. Elle possède également une fonction cryptique dans le sens où « l’insistance est mise sur le détournement de l’expression ; la périphrase masque la dénomination trop directe de certaines réalités » (Bonhomme, 1998 : 44). L’accent est mis ici sur le détour de la désignation directe et habituelle et le masquage du référent. En ce sens, cette périphrase, se rapproche des « périphrases énigmes » (*Ibid.* : 44). Ces figures opacifient le référent au point qu’il devient énigmatique<sup>52</sup>. Le lecteur doit alors retrouver le référent originel de la périphrase. On trouve

---

<sup>52</sup> On se rapproche ici du phénomène de défamiliarisation, défini par Ilias Yocaris (2015 : 207) comme suit : « la “défamiliarisation” consistera donc avant tout à présenter le référent, la “réalité” décrite dans une œuvre littéraire, sous un angle nouveau, en empêchant le lecteur de reconnaître d’emblée, a priori, les “objets” décrits, aussi proches de ses représentations “ordinaires” qu’ils puissent être ».

d'autres périphrases comme celle-ci dans l'extrait, par exemple : « les mal bâtis au portefeuille abondant ». Cet incipit est marqué par la valeur cryptique, rendant le référent difficilement accessible pour le lecteur.

Autres expressions énigmatiques : le syntagme « une peau d'ours turc achetée par Adelphin lors d'un voyage de découverte en république d'Andorre » qui joue sur des incohérences géographiques (si la présence des ours est effective en Turquie, ce pays est très éloigné d'Andorre). Mais les incohérences ne s'arrêtent pas là : le narrateur évoque « la république d'Andorre », alors qu'Andorre est une principauté depuis le 8<sup>e</sup> siècle. Enfin, il y a une incohérence entre le « voyage de découverte » et l'achat d'une « peau d'ours turc ». En effet, le voyage de découverte fait référence, à l'origine, aux voyages des explorateurs qui partaient à la découverte de nouveaux territoires. Avec le temps, le voyage de découverte est devenu un voyage dont l'objectif est de s'imprégner le plus possible de la langue et de la culture, du pays dans lequel on voyage. Dans ce contexte, acheter un souvenir turc à Andorre va contre le principe même du voyage de découverte, étant donné la différence de culture entre la Turquie et Andorre. Ce dysfonctionnement interne à la phrase engendre un sentiment de discohérence<sup>53</sup> du texte pour le lecteur, qu'on peut définir avec Ilias Yocaris (2006 : 399), à la suite de Jean Ricardou, comme « une impossibilité de cohérence, due à la présence de contradictions narratives et/ou logiques irréductibles ». En allant contre la cohérence et donc les connaissances du lecteur, le narrateur signale clairement sa volonté de rompre avec les routines de lecture.

En outre, l'évocation du « léger papillon d'une virginité entière » prête à confusion. L'omission du nom « nœud » pour désigner le nœud papillon déroute le lecteur qui ne sait plus s'il s'agit de la pièce d'habit ou de l'animal. Le contexte permet de récupérer le sens attribué à « papillon », en tant que pièce de vêtement. Au demeurant, le terme « virginité » ajoute à l'ambiguïté, puisque la virginité se dit plus facilement d'un animé que d'un inanimé, celle-ci étant renforcée par le quasi pléonasmе « virginité entière »<sup>54</sup>. Quel est l'apport de ce pléonasmе par rapport au terme *virginité* seul ? Est-ce que le narrateur entend par là la quintessence de la virginité, pour reprendre la question que posent Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan dans leur article de 2016 ? D'un point de vue énonciatif, le pléonasmе pointe une inadéquation du terme seul avec l'idée, et l'abus du mot qui en est conventionnellement fait : « l'adjectif "pléonastique" signale alors non seulement, sur le plan référentiel, l'hybridité inévitable de toute notion, mais aussi et surtout, sur le plan pragma-énonciatif, la défiance de l'énonciateur

---

<sup>53</sup> Selon Jean Ricardou, « loin de l'incohérence, la discohérence est une cohérence contradictoire » (1990 : 231).

<sup>54</sup> *Virginité* et *entier* sont deux termes signalant le plus haut degré : la *virginité* est la pureté absolue et *entier* comprend cette idée d'absolu.



qui refuse de verser l'occurrence au pot commun de la définition et des discours sur l'objet dénoté par le nom » (Gaudin-Bordes et Salvan, 2016 : 383). Ainsi, le narrateur, en voulant atteindre l'absolu du terme *virginité* (qui semble déjà être un absolu en soi) souligne sa méfiance par rapport à ce terme considéré comme dévoyé. Ce pléonasme indique, dans cet extrait, que le nœud papillon est neuf et qu'il n'a jamais été porté, ni touché avant. Cette interprétation explique la présence du pléonasme qui montre qu'au-delà d'être neuf (et donc vierge), le nœud papillon n'a jamais été touché avant. Il est donc doublement vierge, d'où la présence du pléonasme. La mention de la virginité s'oppose au nom trivial du valet, Dunœud. Ces jeux de langage obscurcissent le référent et rendent sa compréhension malaisée, tout au moins retardée et « médiate ».

Cet incipit est marqué par des choix linguistiques qui impliquent une distorsion du réel déstabilisante. Par ces procédés, le narrateur crée un univers aussi déroutant pour le lecteur que s'il mentionnait des objets complètement inconnus. Il prend du connu pour le rendre inconnu ou pour mettre en évidence qu'on ne le connaît pas. Sous l'évidence, il souligne le mystère, l'énigme qu'on ne voit plus. Comme nous avons pu le voir, il se crée un phénomène d'attente trompée chez le lecteur qui participe à sa déstabilisation. Le lecteur accepte plus facilement la nouveauté que la déformation d'un objet connu qui va l'obliger à modifier son point de vue. En témoigne les exemples suivants, que nous donnons :

- (1) Je joue au ballon, ses angles l'empêchent de rouler.
- (2) Je joue au catalarope, ses angles l'empêchent de rouler.

La proposition (2) est très facilement acceptable. Le lecteur ne peut mettre une réalité derrière le terme « catalarope », il ne peut qu'accepter le fait que cet objet possède des angles. Or en (1), la deuxième proposition contredit la propriété ronde du ballon. La déformation du référent connu remet en cause la connaissance du monde du lecteur et l'oblige à percevoir un objet familier avec de nouvelles propriétés. Ce mécanisme est beaucoup plus perturbant que le fait d'être mis en présence d'un objet inconnu. Il nous semble que c'est pourquoi le texte s'appuie sur la distorsion de la réalité et non pas sur la création pure : le lecteur ne sera que d'autant plus déstabilisé que l'univers de fiction reste connecté à son univers.

Enfin, la phrase du second paragraphe, tout en affichant une continuité par l'anaphore, (« c' », « ainsi »), marque en réalité une rupture thématique. Elle est liée au premier paragraphe par l'emploi de l'adverbe anaphorique dit « de liaison » *ainsi*, focalisé, qui relie deux phrases ou deux paragraphes en indiquant une relation de consécution ou de conséquence. Or, il n'est

nullement question de « souliers jaunes » dans le premier paragraphe, et surtout on ne comprend pas bien la relation logique établie entre les faits décrits dans le premier paragraphe et cette phrase.

L'incipit de *Troubles dans les andains* peut être qualifié de burlesque par le mélange des registres d'une part, mais aussi par un sentiment de discohérence, amené par l'incohérence présente dans certains énoncés, d'autre part. Celui-ci s'exprime dans les périphrases et les incohérences logiques, voire les absurdités. Il prend alors le lecteur à contre-pied et l'entraîne dans un roman troublant les habitudes. Cette première remarque pourrait aller dans le sens de notre interprétation du titre de l'œuvre : *Troubles dans les andains* renvoie aussi aux troubles du familial. Les procédés employés dans cet incipit opacifient le référent et la logique qui préside dans l'univers fictionnel.

*Vercoquin et le plancton* s'ouvre sur le même thème que *Troubles dans les andains*. Ce roman se caractérise par une ambiance marquée aussi par un décalage entre le style et le thème mais il se rapproche plutôt de l'héroï-comique :

[7'] Comme il voulait faire les choses correctement, le Major décida que ses aventures commenceraient cette fois à la minute précise où il rencontrerait Zizanie.

Il faisait un temps splendide. Le jardin se hérissait de fleurs fraîchement écloses, dont les coquilles formaient, sur les allées, un tapis craquant aux pieds. Un gigantesque gratte-menu des tropiques couvrait de son ombre épaisse l'angle formé par la rencontre du mur sud et nord du parc somptueux qui entourait la demeure – l'une des multiples demeures – du Major. C'est dans cette atmosphère intime, au chant du coucou séculier, que le matin même Antioche Tambrétambre, le bras droit du Major, avait installé le banc de bois d'arboise de vache peint en vert que l'on utilisait en ces sortes d'occasions. De quelle occasion s'agissait-il ? Voilà le temps de le dire : on était au mois de février, en pleine canicule, et le Major allait avoir vingt et un ans. Alors il donnait une surprise-party dans sa maison de Ville-d'Avrille. (VP : 109)

Là encore, nous prenons ici aussi l'intégralité du premier chapitre en tant qu'incipit de l'œuvre. Se retrouvent ici les mêmes thèmes que dans *Trouble dans les andains*, à savoir la jeunesse dorée, la fête, les préparatifs (non plus du personnage mais de la fête). En revanche, dans cet incipit, la création de l'univers fictionnel est opérée de manière plus directe. Le texte mentionne des référents fictionnels tels que le « gratte-menu des tropiques » et le « coucou séculier ». Le premier nom désigne une plante ou un arbre, comme on le comprend par le contexte. La désignation d'une plante par un nom inconnu n'est pas un phénomène dérangeant pour le lecteur qui, sauf s'il a fait des études de botanique, ne connaît la plupart du temps pas le nom

des plantes<sup>55</sup>. Ainsi, ce référent se signale comme fictionnel par la construction de son nom, mais il ne demande pas une identification précise de la part du lecteur. Celui-ci accepte, grâce au contexte, ce nom pour un référent qu'il découvre. Le second nom, « le coucou séculier », désigne un oiseau. Il est construit sur une dérivation du nom « coucou jacobin » qui existe bien. Le jeu s'appuie sur le détournement du terme « jacobin » renvoyant à l'ordre des Jacobins. L'adjectif « séculier » renvoie soit aux religieux vivant en société soit, par extension, à la laïcité. Les deux adjectifs ont comme point commun la religion. C'est pourquoi il nous semble manifeste que le « coucou séculier » soit une déformation ludique du « coucou jacobin ». L'appellation spécifique des oiseaux, tout comme celle des plantes, est peu connue du grand public. La désignation de ces référents fictionnels, si elle n'obscurcit que ponctuellement la lecture, fait entrer le lecteur dans un monde aux êtres et aux choses inconnues, pour lesquels le narrateur détourne des appellations communes.

De plus, la déstabilisation s'effectue par des contradictions : l'opposition entre le syntagme nominal « le mois de février » et le syntagme prépositionnel « en pleine canicule » offre une représentation oxymorique du monde. S'il ne s'agit pas ici d'un oxymore à proprement parler<sup>56</sup>, le narrateur va à l'encontre de la connaissance/l'expérience du monde qu'a le lecteur. En effet, le narrateur ancre l'histoire dans le réel grâce à des repères spatio-temporels connus (en février à Ville-d'Avrille, qui renvoie à Ville d'Avray, ville de région parisienne), mais ces repères sont immédiatement gauchis par des indications contradictoires ou inconnues. Un lecteur français se fait une idée de l'hiver à Paris comme étant froid et humide. Or la « canicule » rompt avec ce qu'il connaît. Ces repères, normalement destinés à rendre l'univers fictionnel intime au lecteur, sont ici immédiatement brouillés au profit de nouvelles normes : dans l'univers fictionnel de Vian le mois de février à Paris peut être un mois de canicule. Ainsi, cet incipit se caractérise par une distorsion du réel. La canicule au mois de février n'est ni un élément du merveilleux, ni du fantastique, il s'agit d'un élément d'une esthétique de l'inverse ou de la déstabilisation.

En outre, il existe d'autres jeux langagiers. Le premier, « arboise de vache », s'appuie sur la sonorité de la dernière syllabe du premier mot, à la manière du calembour. Ce type de jeu

---

<sup>55</sup> Boris Vian se défend de cette idée : « Quand vous me dites que j'invente des mots, vous noterez que ce sont toujours des mots que personne ne connaîtrait non plus si je mettais les vrais mots car au fond personne ne sait le nom des fleurs qu'il y a dans le jardin le plus simple » (Boris Vian, cité par Arnaud 2002 : 82).

<sup>56</sup> L'oxymore, selon Georges Molinié (1992 : 235), est « une figure de type microstructural, variété la plus corsée de caractérisation non pertinente. Dans sa forme la plus générale, l'oxymore établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l'un de l'autre ou qui sont coordonnés entre eux ». Dans cet extrait, si les segments s'opposent aussi fermement, c'est par rapport à la situation géographique de la France. Un lecteur des Antilles, par exemple, ne trouverait pas cela oxymorique.

de mots est assez fréquent dans les premières œuvres de Vian. Il va néanmoins peu à peu désertier la narration pour investir les discours des personnages, plus propices à l'oralité de tels tours. La présence de ce calembour dans la narration rend d'autant plus visible le narrateur qu'il donne l'impression au lecteur de « l'entendre ». En effet, l'utilisation d'un jeu de mot normalement destiné au discours oral entraîne une narration moins rigide, empreinte d'oralité.

Le second jeu de mots s'appuie sur une syllepse de sens : « Le jardin se hérissait de fleurs fraîchement écloses, dont les coquilles formaient, sur les allées, un tapis craquant au pied. » Le verbe *éclore* (ici au centre de ce jeu) est l'objet de la syllepse de sens. Ce verbe s'entend ici à la fois dans le sens de « sortir de l'œuf » en parlant d'un animal (TLFi) et dans le sens de « s'ouvrir, se déplier » en parlant d'une fleur (TLFi). Il faut préciser que le second sens est une extension du premier. Ainsi, le narrateur mêle les deux sens afin de créer une image mixte qui assimile les règnes végétaux et animaux, et dans laquelle la fleur sort d'un œuf, ce qui laisse de nombreuses coquilles sur le sol. Dans l'exemple donné ci-dessus, le cotexte gauche active le sens de « naître par dépliement » alors que le cotexte droit active celui de « naître par perçage ». D'après Rouayrenc (2006 : 165), ces syllepses bilatérales « créent évidemment un effet de surprise puisque le parcours interprétatif amorcé du fait du cotexte gauche est interrompu et remis en question par le cotexte droit, qui oblige à donner un autre signifié à un signifiant dont le signifié du fait du cotexte gauche relevait d'une isotopie autre. Cette syllepse, qui exige réinterprétation, est déception, alors que la syllepse à cotexte unilatéral était conjonction de deux parcours interprétatifs ».

Si nous comprenons l'emploi que fait Catherine Rouayrenc du terme « déception », il ne nous paraît pas rendre l'importance du procédé ici. En effet ce type de syllepse est utilisé massivement dans l'œuvre de Boris Vian. La syllepse de sens est une figure privilégiée de la distorsion de la réalité dans la poétique vianesque : elle permet de mêler fictif et réel dans une formule. Son emploi laisse entrevoir un procédé pilier de sa création fictionnelle<sup>57</sup>. En mêlant deux réalités dans un terme, elle rend possible la fusion de deux univers tout en créant un passage de l'un à l'autre. Ainsi, la syllepse bilatérale faisant cohabiter deux cotextes et donc deux sens différents, permet leur fusion vers une nouvelle représentation par le discours.

Enfin, le déterminant démonstratif « ces », dans « ces sortes d'occasions », par référence dite « mémorielle », fait appel à une connaissance partagée. Cette formulation fait comme si le lecteur savait déjà de quelle occasion il s'agit. La question suivant ce déterminant peut être analysée en termes de dialogisme interlocutif (Bres et Nowakowska 2008). Le

---

<sup>57</sup> Voir le chapitre 2 de la partie II pour une étude précise du fonctionnement de la syllepse dans notre corpus.

locuteur/narrateur formule une question qu'il prête à son lecteur. La présence de la question manifeste la prévenance du narrateur qui anticipe une incompréhension et la résout par la suite. Mais cette attitude coopérative est aussitôt sapée par la réponse fournie par le narrateur qui, loin d'éclairer le lecteur, ne fait que renforcer sa surprise. Le lecteur est étonné, non pas par l'occasion mais par les circonstances météorologiques d'une part, et par la relation logique entre l'anniversaire et l'utilisation du banc d'autre part. La désambiguïsation de « ces sortes d'occasion » est alors déceptive. Le narrateur joue tour à tour de la complicité et de son contraire, en jouant un bon tour au lecteur : tout en manifestant une forme de coopération par la question, il lâche aussitôt la main du lecteur dans sa réponse.

Cet incipit présente un univers marqué là encore par la distorsion. Contrairement à *Troubles dans les andains*, le lien entre la réalité du lecteur et l'univers fictionnel est plus ténu. L'univers fictionnel est présenté comme plus autonome, puisqu'il ne s'appuie que partiellement sur les éléments et les règles de l'univers du lecteur. Dans les deux cas, un réel modifié, une tonalité décalée et une narration non sérieuse accueillent un lecteur déstabilisé mais séduit.

Ces deux premiers incipits ont en commun une utilisation cryptique du langage et un humour potache, ce qui permet, malgré une découverte abrupte de la fiction, de garder un ton léger et ludique. Le recours à certain type de burlesque ou d'héroï-comique, mélangeant les registres et ayant recours à l'irrévérence, amène la déformation ludique. L'intérêt de ce ludique se trouve, comme nous le verrons plus tard, dans une volonté de séduction et dans une démarche didactique de la part du narrateur. L'humour permet d'attirer le lecteur dans cet univers aride, brusquant ses habitudes.

### **2.2.2. Les incipits loufoques (par recours aux images incongrues)**

*L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin* possèdent tous les deux un incipit pouvant être considéré comme loufoque. Le loufoque est une notion délicate à définir. La diversité des emplois du terme est sans doute la cause de la méconnaissance de cette catégorie. Sa difficulté d'appréhension tient aussi du fait de sa proximité avec le grotesque, l'absurde, ou le burlesque, pour n'en citer que quelques-uns. D'après Servanne Monjour (2011 : 197), « le loufoque résulte de la combinaison de la folie et du rire, à l'origine d'effets d'étrangeté surprenants ». Se distinguant du carnavalesque, qui joue aussi sur le rire et la folie et « sert d'exutoire à une

société très contrainte dans ses traditions et son protocole, le loufoque, au contraire, interroge les aspects et les évolutions de la société à travers un comique mêlé de poésie [...]. Le loufoque résulte par ailleurs d'une démarche d'avantage intellectualisée, dans la mesure où il s'emploie à désacraliser ce qui relève de la *teknè* ou de l'*ars* » (*Id.*). Pierre Jourde, quant à lui, rapproche le loufoque de l'incongru. Selon lui (2003 : 155), « si la loufoquerie bouscule la logique et les habitudes de la représentation, cela n'apparaît guère que comme un divertissement gratuit, sans grandes conséquences. Tout cela rapproche le loufoque de l'incongru. On pourrait même les confondre, mais "loufoquerie" désigne plutôt un caractère général, et "incongruité" un effet local ». La part de l'incongru local dans la création loufoque est ce qui retiendra particulièrement notre attention dans l'étude de ces deux incipits. La notion de gratuité du loufoque, mise en avant par Pierre Jourde, semble néanmoins un peu forte, en tout cas chez Vian. Nous verrons que le caractère ludique lié à l'incongru (qui peut être responsable de cette impression de gratuité) joue un rôle dans la création de la fiction. D'ailleurs, Pierre Jourde avance que

contrairement à ce qui se passe dans les formes sérieuses de bouleversement de la représentation ou de la logique, la loufoquerie s'installe dans la norme. Il lui faut une dose de sérieux, une apparence raisonneuse, scientifique, logique, réaliste. Ne pouvant être perçue que comme un écart insignifiant (une *incartade*), elle doit ménager l'espace de la règle, ou de la référence à la règle. En même temps, elle contamine la règle dont elle se prévaut. La loi, la norme semblent toujours, dans la loufoquerie, affectées. (2003 : 156)

On comprend alors que le loufoque puisse engendrer de fortes conséquences : contaminer et détourner les règles. L'aspect subversif de cette catégorie s'appuie sur des détournements à même de jouer sur des normes préexistantes. Nous verrons donc l'apport du loufoque dans l'ouverture de ces deux romans.

*L'Écume des jours* débute sur le personnage principal, Colin :

[9'] Colin terminait sa toilette. Il s'était enveloppé, au sortir du bain, d'une ample serviette de tissu bouclé dont seuls ses jambes et son torse dépassaient. Il prit à l'étagère de verre le vaporisateur et pulvérisa l'huile fluide et odorante sur ses cheveux clairs. Son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans de la confiture d'abricots. Colin reposa le peigne et, s'armant du coupe-ongles, tailla en biseau les coins de ses paupières mates, pour donner du mystère à son regard. Il devait recommencer souvent, car elles repoussaient vite. Il alluma la petite lampe du miroir grossissant et s'en rapprocha pour vérifier l'état de son épiderme. Quelques comédons

saillaient aux alentours des ailes du nez. En se voyant si laids dans le miroir grossissant, ils rentrèrent prestement sous la peau et, satisfait, Colin éteignit la lampe. Il détacha la serviette qui lui ceignait les reins et passa l'un des coins entre ses doigts de pied pour absorber les dernières traces d'humidité. Dans la glace, on pouvait voir à qui il ressemblait, le blond qui joue le rôle de Slim dans *Hollywood Canteen*. Sa tête était ronde, ses oreilles petites, son nez droit, son teint doré. Il souriait souvent d'un sourire de bébé, et, à force, cela lui avait fait venir une fossette au menton. Il était assez grand, mince avec de longues jambes, et très gentil. Le nom de Colin lui convenait à peu près. Il parlait doucement aux filles et joyeusement aux garçons. Il était presque toujours de bonne humeur, le reste du temps il dormait. (EC : 347)

La taille et la clôture thématique de ce premier paragraphe nous incitent à limiter l'incipit à celui-ci.

Cet incipit présente d'emblée un univers fictionnel qui nous échappe. Le thème de cette entrée romanesque est la toilette de Colin, qui est l'occasion de dresser son portrait. Vian reprend le motif du miroir pour décrire son personnage. Ce motif très prisé par les romanciers<sup>58</sup> permet d'introduire une description dans la narration en masquant son caractère artificiel. Ici le miroir, à travers le point de vue du narrateur (qui apparaît sous le filtre du « on »), permet de dresser tour à tour un portrait physique et moral. Il y a donc un détournement de l'utilisation du miroir (grossissant), comme si celui-ci reflétait à la fois le visage et l'âme du personnage. Apparaît également un jeu représentant la facétie du narrateur dans l'usage de la paraphrase désignant Robert Hutton<sup>59</sup>, censé être l'équivalent physique du personnage. En effet, la paraphrase dans ce contexte fait croire à un manque de connaissance de la part du narrateur, comme s'il ne retrouvait pas le nom de l'acteur. Cette ignorance feinte de la part du narrateur crée un effet de connivence avec le lecteur dont le narrateur présuppose le savoir. Or, la référence à *Hollywood Canteen*, n'est pas pertinente, eu égard au niveau d'information du lecteur. Le film n'a été diffusé en France qu'en octobre 1947, or *L'Écume des jours* a été rédigé en 1946<sup>60</sup>. Ainsi, la référence donnée est inconnue des contemporains de Vian : le narrateur fait donc croire au lecteur contemporain qu'il invoque un savoir qu'il pourrait avoir, qu'il pourrait donc se représenter un sosie de Colin, alors que c'est faux.

Le phénomène du miroir montre immédiatement un univers en décalage par rapport à une certaine norme. Le loufoque présent dans cet incipit accentue cette idée de décalage. Le

---

<sup>58</sup> On peut citer entre autres Zola qui, comme le montre Philippe Hamon, fait en sorte « que l'espace proche du personnage, le milieu dans lequel il vit ou qu'il traverse, contien[ne] très souvent un miroir, ou une armoire à glace dans laquelle se "pose" le portrait du personnage-regardeur » (Hamon 1998 : 152).

<sup>59</sup> Robert Hutton est l'acteur incarnant Slim Greyn dans *Hollywood Canteen*, film de Derlmer Daves sorti en 1944 aux États-Unis.

<sup>60</sup> D'après les notes de la Pléiade sur *L'Écume des jours* (p. 1207), « il semblerait que Boris Vian ait pu voir le film lors d'une projection pour les G.I. présents à Paris ».

loufoque, comme nous l'avons vu, peut se définir comme la manifestation d'une folie amusante, entre « le vraisemblable relatif et le fantastique » (Mourey et Vray 2003 : 83). En outre, l'incongru participe du loufoque, et, selon Servanne Monjour, « apparaît comme l'un des principaux vecteurs – peut-être même le principal – de l'esthétique loufoque » (2011 : 199). L'incongru présente deux modalités opposées, la rupture et l'association :

la rupture fait paraître incongru ce qui vient après elle. L'incongru instaure alors une dynamique de la divergence [...]. L'association hétéroclite au contraire réunit les éléments et correspond à un mouvement centripète, à un plus grand statisme. Pour la rupture, nous disposons d'une appellation toute prête, c'est *le coq à l'âne*. Pour l'association, on pourrait utiliser [...] la *chimère*. (Jourde 1999, cité par Monjour 2011 : 199).

La rupture est omniprésente dans cet incipit, elle entraîne l'incongru à l'origine du loufoque.

Certaines parties du corps sont personnifiées. Les « comédons », conscients de leur aspect, se cachent de honte, ils sont personnifiés à travers le sentiment moral qui leur est imputé. S'ils fonctionnent selon les désirs de Colin, ils le font de leur propre initiative : « en se voyant si laids ». Cependant, cette personnification ne fonctionne pas tout à fait comme telle. Cette figure de style donne des caractéristiques humaines à un animal ou à un inanimé. Selon Fontanier, « la personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela par simple façon de parler, ou par fiction toute verbale, s'il faut le dire » (2009 : 111). Or, dans cet extrait, les « comédons » ne deviennent pas humains. Ils en prennent certains traits, comme la conscience de soi et la conscience du mouvement, sans pour autant s'apparenter à une personne.

Dans cette même idée, les paupières du personnage doivent être coupées parce qu'elles poussent. Cette image dérangeante fait glisser ce passage dans un des sous-genres du film d'horreur, le *gore*. Ce passage fait référence à *Un Chien andalou*, film de 1929 réalisé par Louis Buñuel, qui met en scène la première image *gore* du cinéma lorsqu'un homme coupe la paupière d'une femme. Mais chez Vian, les paupières doivent être coupées avec un coupe-ongle. Ce phénomène plus qu'étrange pourrait s'expliquer par le sens d'*ongle* en ophtalmologie. Il désigne une « pellicule qui commence en forme d'ongle ou de croissant vers l'angle interne de l'œil et qui s'étend peu à peu jusqu'à sa prunelle » (TLFi). Ainsi, le jeu sur la polysémie de ce terme expliquerait pourquoi le personnage prend un coupe-ongle pour se tailler les paupières. Cette seconde lecture explique l'image en en diminuant la violence. Elle est cependant



beaucoup moins évidente pour un lecteur non érudit que la référence au film de Buñuel. Cet extrait donne un exemple de la déformation opérée par l'univers vianesque : alors que cette image *gore* est prédominante, l'incipit entier ne l'est pas. Cela tient à deux éléments. D'une part, cette image est intégrée dans la routine de toilette du personnage : si elle choque par la rupture qu'elle crée avec le fait banal de se coiffer et de se laver, elle est cependant présentée comme faisant partie du rituel de Colin. Ainsi, la normalisation de l'acte barbare en désamorce l'horreur. D'autre part, l'usage incongru d'un coupe-ongle pour se tailler les paupières amoindrit la violence de la scène. En effet, un coupe-ongle – objet du quotidien – est plus inoffensif qu'une lame de rasoir, objet du quotidien aussi mais chargée de représentations violentes (par sa transformation en arme, c'est d'ailleurs elle qui est utilisée dans le film de Buñuel). Le texte, tout en faisant référence à la scène choquante et violente d'*Un Chien andalou*, estompe la violence de l'image en l'intégrant dans une normalité fictionnelle.

Par ailleurs, on relève, dans cet incipit, une image relativement obscure :

Son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans de la confiture d'abricots.

Cette image est complexe car elle mêle beaucoup de procédés. Tout d'abord, une comparaison : le comparé « filets orange » désigne les cheveux roux de Colin, envisagés dans leur ensemble auparavant par le terme « masse soyeuse ». Le comparant « sillons que le gai laboureur trace [...] dans de la confiture d'abricots », au lieu de préciser ce que pouvait avoir de flou « sillons orange », introduit un domaine de comparaison déroutant et qui fait perdre de vue le référent d'origine. En effet, deux isotopies s'affrontent dans ce comparant : la première est une isotopie agricole avec « laboureur » et « sillons » ; la seconde est une isotopie alimentaire relative au petit déjeuner avec « fourchette » et « confiture d'abricots ». Le passage de l'une à l'autre est assuré par le verbe « tracer » qui permet la rupture d'isotopie, tout en la motivant. Ainsi, le comparant est constitué de deux parties ne semblant pas pouvoir se rencontrer. De fait, cette seconde partie de la comparaison joue sur les attentes du lecteur. L'isotopie agricole amène l'image d'un paysan derrière son cheval ou sur son tracteur. Cette image est opacifiée par le syntagme « gai laboureur » qui fait surgir l'image du pianiste<sup>61</sup>. Or, le « laboureur » est également présent pour accentuer ce jeu sur les attentes puisqu'il trace en réalité des sillons non

---

<sup>61</sup> *Le Gai laboureur* est une mélodie composée par Robert Schumann. Cette mélodie est utilisée pour l'apprentissage du piano.

dans les champs mais dans la confiture, avec sa fourchette. Enfin, il faut préciser que si cette comparaison repose sur un par'hyponoïan, figure de l'attente trompée, elle respecte néanmoins une certaine consistance de l'image. Elle la démultiplie même puisqu'elle condense celle du laboureur, du pianiste et du mangeur. Des deux côtés de la comparaison, se retrouvent la couleur orange et l'idée de division de masse sous forme de tranchées. De prime abord, cette figure est très déstabilisante, ce n'est qu'en l'analysant que l'on retrouve le sens de la figure.

Cet incipit joue donc sur l'incongru. Nous avons pu voir les ruptures créées à partir du jeu sur les représentations et les attentes du lecteur. Ainsi, un monde loufoque se met en place laissant entrevoir une logique autre, entraînant des images saugrenues. Le lecteur doit alors, dès l'entrée dans le roman, se familiariser avec une nouvelle logique, la reconnaître comme norme et l'accepter telle qu'elle est donnée. Il se crée ainsi un choc initial chez le lecteur (lié à l'effet de rupture), qui entraîne un sourire (puisque le loufoque est du côté du comique). Ces deux étapes permettent de faciliter la présentation des nouvelles normes au lecteur. Entre la mise en vie des comédons, les paupières taillées de Colin, et la comparaison incongrue, le lecteur pénètre dans un monde qui doit être pris pour ce qu'il est : un monde où l'incongru est la norme, un monde loufoque. Mais c'est aussi un monde où la logique qui préside à notre monde peut être prise en défaut : on tend alors vers l'absurde, ce que l'incipit suivant développe.

*L'Automne à Pékin* change de thème : ce n'est plus celui de la fête mais du travail. Il partage avec *L'Écume des jours* une entrée en fiction loufoque :

[11'] Amadis Dudu suivait sans conviction la ruelle étroite qui constituait le plus long des raccourcis permettant d'atteindre l'arrêt de l'autobus 975. Tous les jours, il devait donner trois tickets et demi, car il descendait en marche avant sa station, et il tâta sa poche de gilet pour voir s'il lui en restait. Oui. Il vit un oiseau, penché sur un tas d'ordures, qui donnait du bec dans trois boîtes de conserve vides et réussissait à jouer le début des *Bateliers de la Volga* ; et il s'arrêta, mais l'oiseau fit une fausse note et s'envola, furieux, grommelant, entre ses demi-becs, des sales mots en oiseau. Amadis Dudu reprit sa route en chantant la suite ; mais il fit une fausse note et se mit à jurer. (AP : 515)

Nous arrêtons l'incipit à la fin du premier paragraphe, comme pour *L'Écume des jours*. Ce début de roman est marqué lui aussi par l'incongru, qui apparaît d'abord par l'image du « plus long des raccourcis » et ensuite par le nombre de tickets que doit donner Amadis Dudu, et tout particulièrement, dans la mention du demi-ticket. L'étrangeté de ce demi-ticket est renforcée

par sa justification, à demi-trajet, demi-ticket. Cette raison est manifestement et immédiatement sentie comme contraire au sens commun, c'est pourquoi nous parlons d'incongru. S'il n'est pas tout à fait invraisemblable de sauter d'un bus en marche, il est en revanche absurde de le faire de manière habituelle et normée, par la reconnaissance du demi-ticket, précisément. Ce passage dénote une volonté certaine de rompre avec la norme du monde réel dont le lecteur a l'expérience et de la remplacer non par une absence de normes mais par de nouvelles normes.

L'oiseau est personnifié : il a conscience de sa fausse note, il s'en énerve. Par ailleurs, « grommeler » est un verbe de parole à sujet humain. Cette personnification fait sourire par son inconvenance. Pourtant, le narrateur précise que si l'oiseau dit « des sales mots », c'est « en oiseau »<sup>62</sup>. Nous avons ici l'indication que ce monde qui semble être en roue libre, n'est pas dépourvu de règles puisque l'oiseau, même s'il jure, le fait dans son propre langage et non dans le nôtre. De plus, le personnage n'en est pas surpris. C'est la première fois que des règles semblent s'établir, au sein de la narration, dans la création fantaisiste de Vian.

Il reste à mettre en lumière dans cet extrait la référence aux *Bateliers de la Volga*. La mention de ce chant traditionnel russe n'est pas innocente. Ce chant traite de la souffrance des travailleurs pauvres en Russie, son air lancinant donne l'image d'une marche d'esclaves, et en contexte, cette référence sert la critique du travail, omniprésente dans les écrits de Vian.

Malgré le caractère incongru de cet incipit, le sérieux se fait plus présent. Comme dans *L'Écume des jours*, les jeux de langage prêtent à sourire, mais ils contribuent aussi à mettre en place un univers fictionnel en en donnant les premières clés. L'incongru est tempéré par ce sérieux, et c'est donc un loufoque plus nuancé qu'on trouve dans cet incipit, moins proche de la folie douce propre au loufoque.

Ces deux incipits qu'on peut toutefois qualifier de loufoques ont tous les deux une visée différente : *L'Écume des jours* glisse vers le loufoque « pur » et laisse entrevoir un roman doté d'un environnement étrange, presque autonome dans lequel les éléments peuvent prendre vie à tout instant. L'image *gore* des paupières taillées au coupe-ongle donne des indices quant à la violence à venir dans l'œuvre : si *L'Écume des jours* est un roman d'amour<sup>63</sup> il est aussi profondément marqué par la mort, la folie, et la souffrance. L'incipit de *L'Automne à Pékin* annonce quant à lui l'importance du narrateur dans l'œuvre (ce qui se vérifie par la suite), et

---

<sup>62</sup> Il est aussi intéressant de souligner que ces « mots en oiseaux » sont eux-mêmes créés à partir d'un jeu sur la collocation « les noms d'oiseaux » qui désignent de manière métaphorique les insultes.

<sup>63</sup> Comme le souligne Queneau dans son « avant-propos » de *L'Arrache cœur* : « le plus beau des romans d'amour contemporain » (AC : 500).

met en place certaines règles du monde fictionnel. C'est le seul incipit de Vian offrant autant d'indications au lecteur sur le monde fictionnel qu'il est en train de découvrir. Ainsi, *L'Automne à Pékin* reste sérieux malgré un sentiment d'incongruité plus fort que dans *L'Écume des jours*. Dans les deux cas, le lecteur entre dans un univers rompant avec la logique commune. Il doit donc accepter d'emblée cette folie douce ou fermer le livre. Ces incipits créent un monde fictionnel, au sens littéral, c'est-à-dire un monde « hors-norme ».

### 2.2.3. Les incipits inquiétants et les effets de décompensation/neutralisation

Les deux derniers romans de Boris Vian sont de loin les plus sombres et les plus étranges. Ils apportent avec eux un sentiment de malaise fort, et le comique en est presque totalement absent. En témoigne celui de *L'Herbe rouge* :

[12'] Le vent, tiède et endormi, poussait une brassée de feuilles contre la fenêtre. Wolf, fasciné, guettait le petit coin de jour démasqué périodiquement par le retour en arrière de la branche. Sans motif, il se secoua soudain, appuya ses mains sur le bord de son bureau et se leva. Au passage, il fit grincer la lame grinçante du parquet et ferma la porte silencieusement pour compenser. Il descendit l'escalier, se retrouva dehors et ses pieds prirent contact avec l'allée de briques, bordée d'orties bifides, qui menait au Carré, à travers l'herbe rouge du pays.

La machine, à cent pas, charcutait le ciel de sa structure d'acier gris, le cernait de triangles inhumains. La combinaison de Saphir Lazuli, le mécanicien, s'agitait comme un gros hanneton cachou près du moteur. Saphir était dans la combinaison. De loin Wolf le héla et le hanneton se redressa et s'ébroua. (HR : 294)

Nous avons arrêté l'incipit à la fin du deuxième paragraphe après la mention de la machine qui installe le roman dans une esthétique de science-fiction. Le fait qu'elle soit désignée d'emblée par un article défini – qui présuppose l'existence du référent et le présente comme connu – souligne son importance à venir dans l'histoire. La machine semble menaçante, ce qui se remarque par l'emploi du verbe violent *charcuter* et de l'adjectif *inhumain* qualifiant le substantif « triangles ». De plus, une ambiance inquiétante est mise en place par le caractère automatique des gestes du personnage (voir le circonstant « sans motif »), le passé simple dans sa valeur de successivité, et la décomposition en trois procès d'un mouvement continu (« se secoua », « appuya ses mains », « se leva »). Ces éléments donnent l'impression d'un personnage en pilote automatique, créant un malaise. Dans ce même esprit, le « Carré » avec la majuscule et l'article défini de notoriété confèrent à cet espace un aspect énigmatique, presque symbolique.

Malgré le sérieux de l'incipit, surgissent quelques jeux de langue qui viennent détendre et rassurer le lecteur. Par exemple, l'usage d'une dérivation : « il fit grincer la lame grinçante », qui a un effet pléonastique, et introduit comme une faute de style, retenant l'attention du lecteur sur la « forme ». Il y a ici un jeu sur l'évidence, du type lapalissade qui introduit une sorte de blague assez commune. De plus, le syntagme prépositionnel « pour compenser » laisse entendre qu'on peut créer une « moyenne » de bruit entre celui du parquet et le silence de la porte, à la manière de l'eau tiède, ce qui est évidemment absurde. Ces deux procédés sont en fait purement détensifs en apportant une touche de légèreté au texte.

La comparaison du deuxième paragraphe est intéressante du point de vue de son fonctionnement et du développement qu'elle entraîne<sup>64</sup>. Le mouvement de la combinaison de Saphir Lazuli est comparé à celui d'un insecte, mais ce comparant opacifie plus qu'il n'explique. D'une part, le mouvement du hanneton n'est pas le plus connu et le choix de l'animal est assez original, voire inattendu. D'autre part, l'image proposée se construit sur un télescope de couleurs. Alors que la combinaison est prototypiquement bleue et que le lapis lazuli est une pierre bleue, le hanneton est un animal noir comme le souligne le terme « cachou ». Cette comparaison très visuelle complexifie en fait le référent. Enfin, la comparaison du mouvement de la combinaison à celui d'un hanneton se double d'une assimilation de l'objet combinaison à l'animal. Mais cette idée de mise en vie ne peut subsister puisque la suite de l'extrait signale qu'il ne s'agit pas que de la combinaison mais de la combinaison portée par Saphir Lazuli. La comparaison s'appuie alors sur une synecdoque particularisante désignant le mécanicien. La dernière phrase de l'extrait reprend le comparant pour désigner le personnage, ce qui a pour conséquence de l'animaliser (animalisation attestée par l'emploi du verbe « s'ébroua », habituellement réservé aux animaux). Ainsi, cet extrait souligne le caractère performatif de la comparaison dans la fiction : le fait de comparer le mécanicien à un hanneton le fait devenir hanneton.

Cet incipit est plus traditionnel que les autres. En effet, par la présence d'éléments de science-fiction et l'ambiance inquiétante, le ton de l'œuvre est donné. L'entrée *in medias res* dans la fiction permet de lâcher directement le lecteur dans une histoire en cours. L'étude de la comparaison a montré la puissance des figures chez Vian et leur rôle dans la création fictionnelle. Nous consacrerons, plus loin, une étude sur la force des figures vianesques.

---

<sup>64</sup> La comparaison sera traitée de manière plus approfondie dans le chapitre 2 de la partie III.

*L'Arrache cœur* se rapproche aussi d'une entrée traditionnelle dans la fiction. Pourtant, et nous l'avons entrevu avec l'étude des deux premières phrases, l'univers, lui, est tout à fait remarquable :

[14']

28 août

Le sentier longeait la falaise. Il était bordé de calamines en fleur et de brouillouses un peu passées dont les pétales noircis jonchaient le sol. Des insectes pointus avaient creusé le sol de mille petits trous ; sous les pieds, c'était comme de l'éponge morte de froid.

Jacquemort avançait sans se presser et regardait les calamines dont le cœur rouge sombre battait au soleil. A chaque pulsation, un nuage de pollen s'élevait, puis retombait sur les feuilles agitées d'un lent tremblement. Distraites, des abeilles vaquaient. (AC : 502)

Nous arrêtons l'incipit à la fin du deuxième paragraphe, avant le changement de décor. En effet, les deux premiers paragraphes sont focalisés sur le sentier, la vision s'élargit ensuite à la falaise.

Malgré la description conventionnelle, cet incipit est marqué par une tonalité inquiétante, fondée sur l'isotopie de la violence : « morte de froid », « cœur rouge sombre », « battait », « tremblait », « pétales noircies » voire « tremblement ». Ce paysage qui pourrait être enchanteur est marqué par des traces de violence, il apparaît comme hostile voire dangereux, et annonce l'omniprésence de la barbarie dans l'œuvre.

La comparaison de la fin du premier paragraphe présente un contraste interne. On comprend que le sol contient de petites aspérités et qu'il est humide et froid. La mort de l'éponge annule rétrospectivement le sème /mou/ contenu dans le substantif *éponge* au profit du sème /dur/, car elle est raide comme la mort. Si le sol ressemble à une éponge, c'est donc du seul point de vue visuel. Le texte évoque simultanément l'apparence du sol et la sensation sous pieds qu'il procure : la rigidité de la mort s'oppose à l'apparence légère et poreuse, donnant à penser qu'il faut se méfier de ce monde aux apparences trompeuses. Cette comparaison a donc moins une valeur descriptive que pragmatique dans la fiction qui débute.

D'autre part, les végétaux s'animent jusqu'à acquérir certaines caractéristiques des animés, mais, là encore, c'est de manière progressive et indirecte que le texte met en place cette représentation fantasmagorique. Ainsi, l'animation des calamines, que le lecteur comprend à la « pulsation » dont elles sont le siège, s'appuie en amont sur le substantif « cœur », embrayeur de fictionnalité, qui désigne d'abord (dans le temps de la lecture) le milieu de la fleur puis son muscle vital (à la lecture de « pulsation »). Cette polysémie contextuelle, dans laquelle on

reconnaît une syllepse, motive l'apparition du verbe *battre au soleil*. L'adjectif *distraites* poursuit l'expression de la vision anthropomorphique de la nature que le lecteur peut imputer à Jacquemort. En effet, grâce au verbe *regarder*, on comprend que la narration relaie le point de vue du personnage.

Ainsi cet incipit s'applique à décrire un personnage en mouvement qui progresse le long d'un sentier, tout en mettant en place des indices de l'histoire à venir. Par la présence des nombreux référents fictionnels, le lecteur entre dans un monde qu'il sait d'emblée être inconnu et troublant. En relayant le point de vue du personnage principal, la narration paraît étrange et décalée. De plus, le caractère inquiétant de cet incipit tient du mélange entre la méconnaissance totale de l'univers dans lequel entre le lecteur et son caractère maléfique.

Certains incipits vianesques déroutent pas leur forme anti-conventionnelle (structurellement, informativement, énonciativement) ; ceux de *L'Herbe rouge* et de *L'Arrache cœur*, sous couvert de respecter les normes des débuts de roman, introduisent des éléments qui produisent un effet d'« inquiétante étrangeté » ou d'« inquiétante familiarité ». Marc Lapprand, dans la section dédiée à l'*Unheimlich*, en donne la définition suivante :

L'adjectif *Unheimlich* désigne ce qui n'appartient pas à la maison (*Heim*) mais pourtant s'y trouve, suscitant une sorte de malaise chez qui en fait l'expérience. Il s'agit d'un inconfort insaisissable, d'une déviation sournoise qui met le sujet en décalage par rapport à la réalité ou à la cohérence d'une situation donnée, sans que les choses ne soient tout à fait reconnaissables.

Certes l'horreur est visible partout dans *L'Arrache cœur* : elle se manifeste dans la foire aux vieux, la crucifixion d'un étalon qui a fauté, la décapitation d'une vache avare de son lait ou, encore, le sectionnement des mains des malheureux apprentis ayant mal travaillé. Dans cet univers où dominent la violence et la cruauté, le narrateur et les personnages évoluent au cœur de cette effroyable condition de vie. En revanche, quand se manifeste l'*Unheimlich*, c'est le lecteur qui se sent pris en défaut : il tente désespérément de reconstruire un tout auquel il manque au moins un élément, parce que sur certaines composantes du récit, le narrateur a choisi de rester muet, ou volontairement ambigu. (2006 : 194)

Ainsi, dès l'entrée en fiction, ces incipits créent une atmosphère oscillant entre connu et inconnu, propice à dérouter le lecteur et à créer un certain malaise dans la lecture.

*L'Arrache cœur* et *L'Herbe rouge*, comme nous avons pu le constater avec l'étude de leurs phrases initiales, exposent une entrée fiction non coopérative. Pourtant, l'incipit, pris dans

sa globalité, est relativement traditionnel. Il semble que ce phénomène s'explique par la volonté de retarder la reconnaissance du référent par le lecteur.

L'incipit chez Vian est bien souvent un incipit « dynamique » qui, selon Andrea del Lungo, « relève souvent d'une entrée directe, d'un passage brusque, voire violent, dans une histoire en cours, sans motivation préliminaires » (2003 : 174). Les incipits que nous avons étudiés jouent avec les normes communément admises. Le jeu sur les attentes et les figures de style complexes impliquent une remise en question des connaissances établies du lecteur. Ainsi, en choisissant d'immerger de manière brutale le lecteur dans la fiction, le narrateur ne lui laisse pas d'autre choix que de se laisser porter par le texte et d'être dans l'expectative d'indices qui lui sont (ou seront) donnés à mesure qu'il progressera dans l'histoire. L'entrée dans la fiction se fait volontairement avec peu de repères, l'univers érigeant peu à peu sa propre norme. Le choix d'une distorsion de la réalité plutôt que d'une création originale permet une déstabilisation plus forte du lecteur puisqu'elle lui demande de recalculer l'expérience qu'il a d'un objet connu. Marc Lapprand, dans l'*Introduction* à l'édition de La Pléiade cite Boris Vian autour de l'ouverture de ses romans :

Je suis conscient que les débuts de mes romans présentent en général une sorte d'inconsistance, comme de ce qui n'a pas de passé, et cela tient, je crois, à ce que je ne conçois pas qu'un roman, pour progresser, s'appuie sur autre chose que sa matière même, sauf pour ce qui est remplissage, partie inévitable étant donné les caractères physiologiques d'une lecture. C'est pour ces raisons que je ne conçois guère que l'on attaque un livre par le milieu, de même que je conçois mal les très longues œuvres, et c'est pour cette raison que je crois qu'on ne peut lire un livre que d'un trait car il n'est lui-même qu'à la dernière page. (2010 : XXVII)

Ce constat fait par l'auteur rejoint notre étude des incipits. Les œuvres de Vian s'ouvrent en effet sur une certaine rupture avec le monde connu du lecteur, aussi bien au niveau de la référence, que du choix de l'entrée *in media res*. C'est ce qui participe à cette « inconsistance ». Les œuvres de Vian n'ont effectivement pas de passé, et existent comme un univers clôt et autonome.

L'étude des incipits a permis de mettre en avant une caractéristique importante des œuvres de Vian : celles-ci sont réparties deux à deux. Aussi bien dans l'étude des premières phrases que dans celle des incipits élargis, on trouve des similitudes dans les procédés utilisés et dans les thèmes. Ainsi, on peut proposer une autre classification des romans de Vian, selon



des critères esthétiques, classification qui viendrait enrichir la classification chronologique entre les œuvres de jeunesse et les œuvres dites de la « maturité » : *Troubles dans les andains* (1943) et *Vercoquin et le plancton* (1946) ; *L'Écume des jours* (1947) et *L'Automne à Pékin* (1947) ; *L'Herbe rouge* (1950) et *L'Arrache cœur* (1953). Le premier groupe se caractérise thématiquement par la fête, stylistiquement, par l'usage de la fonction cryptique du langage et un goût prononcé pour le jeu de mot facile et pragmatiquement, par une entrée en fiction coopérative. Le deuxième groupe est marqué par une tonalité loufoque, pragmatiquement par le souci du lecteur (présentation en douceur de l'univers fictionnel et de son fonctionnement déroutant). L'utilisation des jeux de langage se fait plus précise et vise moins le ludique que la création d'un univers déroutant. Enfin, le dernier groupe se démarque nettement des deux autres par des contrastes de tonalité, aux fins d'inquiétude. La fiction s'ouvre sur la nature avant l'apparition des personnages, présente des référents reconnaissables mais aux comportements étranges. Le comique et le ludique laissent place à l'étrange et à l'inquiétant. L'étude des incipits montre ainsi la variété des enjeux de la fiction et les stratégies pragmatiques mises en place au seuil des romans. La conception de la lecture de Boris Vian (qui insiste sur le fait qu'une œuvre n'existe pleinement qu'à sa dernière page) signale l'importance de l'excipit. Nous verrons ainsi avec l'étude des excipits la manière dont ils concluent la fiction. Cette étude nous permettra aussi de corroborer ou de nuancer la typologie romanesque que nous avons avancée.

### 3. Les excipits

Dans son ouvrage *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue* (1997), Jean-Michel Adam affirme qu'il faut ajouter deux éléments aux cinq composant le schéma narratif<sup>65</sup> : l'entrée, ou la préface, et la chute, ou la morale. Il signale « qu'il y a une nette différence entre les *Chutes*, dépourvues d'évaluation et uniquement destinées à marquer la fin de la prise de parole narrative et celles qui tirent des conclusions pour le présent et ramènent donc à la situation d'énonciation et aux tours de parole éventuels. La *Morale* qui vient clore le récit et le tour de parole apparaît en dehors du corps du récit » (1997 : 185). L'incipit et l'excipit, en tant que lieux textuels, remplissent la fonction d'exposition et de

---

<sup>65</sup> Selon Jean-Michel Adam (1994 et 1997), les cinq éléments du schéma narratif traditionnel sont : la situation initiale, l'élément perturbateur, la dynamique, l'élément équilibrant ou résolution, et la situation finale.

chute, voire de morale. Ainsi, si l'incipit représente le seuil d'entrée dans la fiction, il nous semble que l'excipit peut être considéré comme réalisant la sortie de la fiction. En effet, selon Mari Carmen Molina Romero,

l'incipit et l'excipit soulignent ces espaces limitrophes de la parole narrative. Ouverture et clôture du récit, deux moments-clés que la narratologie a mis en évidence et étudie avec un grand intérêt. La page blanche ne rend que trop évident pour l'auteur-narrateur et son lecteur ce seuil délicat où l'écriture doit s'affirmer comme telle. Parole initiale qui s'arrache au silence et commence le récit noircissant la page blanche. Lors de l'excipit, le roman devra à nouveau franchir ce passage vers sa cessation subite qui l'engloutira définitivement dans le silence. (2007 : 121)

Le même passage est effectué entre la réalité du lecteur et la réalité fictionnelle lors de l'incipit et de l'excipit. Il nous semble alors que ces deux lieux textuels sont bien à étudier ensemble puisqu'ils sont les deux frontières entre le monde réel et le monde fictionnel, là où commence et s'achève la « parole fictionnelle ».

En mettant en perspective l'excipit par rapport aux enjeux narratifs de chaque roman, nous pourrions étudier la pragmatique de la clôture de chaque fiction vianesque. Comme pour les incipits, nous avons organisé les œuvres de Vian en trois catégories, selon le type d'excipit, selon qu'ils closent de manière radicale ou suspensive la fiction, et selon l'impact engendré sur le lecteur.

### **3.1. Vers une destruction de l'univers fictionnel**

*L'Écume des jours* et *L'Herbe rouge* s'achèvent de manière abrupte, sans suite possible. Ce qui faisait la fiction est détruit par la mort des personnages. Le monde fictionnel s'écroule en même temps que le roman se finit. La destruction de l'univers fictionnel est d'ailleurs particulièrement visible dans *L'Écume des jours*, puisque l'appartement se dégrade au fil de l'histoire, il mime ainsi le temps qu'il resterait à « vivre » à la fiction<sup>66</sup>. De plus, le dernier chapitre de l'œuvre se détache du reste du roman, par un changement de genre, mais aussi par un changement de foyer perceptif. Ce chapitre, sous forme de fable, prend la forme d'un épilogue mettant en scène la souris du roman et un chat. C'est ce phénomène qui nous pousse

---

<sup>66</sup> La diminution de la taille de l'appartement rappelle *La Peau de chagrin* de Balzac (1831) où la peau diminue à chaque souhait fait par le personnage. L'existence du personnage est déterminée par ce bout de peau (si elle disparaît, il perd la vie).

à prendre le chapitre dans son intégralité en tant qu'excipit. Le roman se finit sur le suicide de la souris :

[15] « Vraiment, dit le chat, ça ne m'intéresse pas énormément.

– Tu as tort, dit la souris. Je suis encore jeune, et jusqu'au dernier moment, j'étais bien nourrie.

– Mais je suis bien nourri aussi, dit le chat, et je n'ai pas du tout envie de me suicider, alors tu vois pourquoi je trouve ça anormal.

– C'est que tu ne l'as pas vu, dit la souris.

– Qu'est-ce qu'il fait ? » demanda le chat.

Il n'avait pas très envie de le savoir. Il faisait chaud et ses poils étaient tous bien élastiques.

« Il est au bord de l'eau, dit la souris, il attend, et quand c'est l'heure, il va sur la planche et il s'arrête au milieu. Il voit quelque chose.

– Il ne peut pas voir grand-chose, dit le chat. Un nénuphar, peut-être.

– Oui, dit la souris, il attend qu'il remonte pour le tuer.

– C'est idiot, dit le chat. Ça ne présente aucun intérêt.

– Quand l'heure est passée, continua la souris, il revient sur le bord et il regarde la photo.

– Il ne mange jamais ? demanda le chat.

– Non, dit la souris, et il devient très faible, et je ne peux pas supporter ça. Un de ces jours, il va faire un faux pas en allant sur cette grande planche.

– Qu'est-ce que ça peut te faire alors ? demanda le chat. Il est malheureux, alors ?...

– Il n'est pas malheureux, dit la souris, il a de la peine. C'est ça que je ne peux pas supporter. Et puis il va tomber dans l'eau, il se penche trop.

– Alors, dit le chat, si c'est comme ça, je veux bien te rendre ce service, mais je ne sais pas pourquoi je dis "si c'est comme ça", parce que je ne comprends pas du tout.

– Tu es bien bon, dit la souris.

– Mets ta tête dans ma gueule, dit le chat, et attends.

– Ça peut durer longtemps ? demanda la souris.

– Le temps que quelqu'un me marche sur la queue, dit le chat ; il me faut un réflexe rapide. Mais je la laisserai dépasser, n'aie pas peur ».

La souris écarta les mâchoires du chat et fourra sa tête entre les dents aiguës. Elle la retira presque aussitôt.

« Dis dons, dit-elle, tu as mangé du requin ce matin ?

– Écoute, dit le chat, si ça ne te plaît pas, tu peux t'en aller. Moi, ce truc-là, ça m'assomme. Tu te débrouilleras toute seule. »

Il paraissait fâché.

« Ne te vexe pas », dit la souris.

Elle ferma ses petits yeux noirs et replaça sa tête en position. Le chat laissa reposer avec précaution ses canines acérées sur le cou mince, doux et gris. Les moustaches noires de la souris se mêlaient aux siennes. Il déroula sa queue touffue et la laissa traîner sur le trottoir.

Il venait, en chantant, onze petites filles aveugles de l'orphelinat de Jules l'Apostolique. (EJ : 498-499)

Le dialogue entre la souris et le chat permet de donner des informations sur le personnage principal, par le truchement du pronom personnel de 3<sup>e</sup> personne, dont le lecteur comprend par saillance thématique qu'il s'agit de Colin. Le lecteur comprend qu'il n'est plus lui-même et que la mort l'attend très probablement. C'est d'ailleurs ce qui pousse la souris à se suicider. Différentes tonalités sont réunies dans ce passage. Les tonalités tragique et pathétique se mêlent à la tonalité comique. En effet, le destin qui s'abat contre la souris et qui montre sa mort comme inéluctable génère le tragique. Le pathétique vient renforcer cette tonalité par la différence de comportement entre le bourreau, très distant par rapport aux problèmes de sa future victime, et la souris très sérieuse, suppliant le chat de la tuer. Mais c'est justement là que le comique apparaît. Le fait que la souris doive supplier le chat de la manger est un élément comique puisqu'il s'agit d'un renversement du fonctionnement normal (on considère normal et prévisible qu'un chat chasse les souris). De plus, la réflexion triviale de la souris sur l'haleine du chat alors qu'elle passe son cou entre les dents du chat, ainsi que l'incompréhension du chat qui se marque par un retour sur son propre discours, font naître le comique par décalage et donne une pause au sérieux de la situation. Cette coprésence de différentes tonalités rappelle l'enterrement de Chloé et l'apport du comique comme renforcement du pathétique<sup>67</sup>. *L'Écume des jours* est une œuvre où la fatalité s'abat sur les personnages un à un sans qu'aucun soit épargné. C'est une œuvre où tout finit mal. Il n'y a aucun repos ou espoir donné au lecteur. L'ajout du comique dans un passage pathétique semble être un outil de déstabilisation visant à renforcer son inconfort face à un univers tragique. Ainsi, le personnage le plus emblématique de l'œuvre, à savoir la souris, n'a pas les honneurs que le lecteur pourrait attendre pour sa mort.

La souris se suicide parce que tous les personnages sont morts et qu'elle n'a plus sa place : sa mort est inéluctable. Cet excipit est un épilogue puisqu'il présente l'après-roman tout en résumant symboliquement l'œuvre. Le chapitre se fait morale du texte. Si le chat et la souris ne renvoient pas directement à des hommes, ils peuvent cependant être l'image des personnages et de la société : la souris pour Colin et le chat pour la société, parce qu'il est le reflet d'une société lâche, molle et blasée, que rien n'émeut dès lors que ça ne la touche pas.

La dernière phrase de l'œuvre permet de taire la mort de la souris en la signalant néanmoins. Deux processus sont mis en œuvre dans cette phrase. L'ellipse informative entraîne un effet de dramatisation de l'action. Le texte ne dit pas explicitement la mort de la souris, en

---

<sup>67</sup> Le chapitre LXVI de *L'Écume des jours* dépeint l'enterrement de Chloé. Dans ce chapitre, se mêlent pathétique et comique. Le comique renforce le pathétique puisqu'il exagère la conduite irrévérencieuse des hommes d'église. Ainsi, le lecteur éprouve d'autant plus de peine pour Colin (et même Chloé) qu'il ne mérite pas une telle conduite.

ce sens il accentue la tension de la fin du roman. Ce procédé se double de l'emploi d'une métalepse permettant un « raccourci para-informatif » selon Geneviève Salvan :

si la métalepse renvoie de manière détournée à la réalité visée par le discours (dire quelque chose en visant autre chose qui lui est associé), le détour qu'elle emprunte est de l'ordre de la para-informativité, là où litote et euphémisme visent la sous-informativité et là où l'hyperbole vise la sur-informativité. Parallèlement au « trop » et au « trop peu », place est faite au « à côté », qui subsume le « après » et le « avec ». La métalepse vise à côté pour atteindre sa cible, ce faisant elle établit un lien entre deux signes, dont l'un n'est pas exprimé, mais sollicité par l'apparition de l'autre, dans une vision dynamique. (Salvan 2008 : 81).

L'auteure ajoute, en ce sens, que « le mécanisme d'inférence nécessaire à l'interprétation de la métalepse la rapproche alors du trope implicatif de C. Kerbrat-Orecchioni » (*Ibid.* : 83). Ainsi, le narrateur, dans la phrase, déplace son regard, pour obliger le lecteur à combler ce manque. Le lecteur comprend implicitement que ces onze filles vont marcher sur la queue du chat qui, par réflexe, fermera sa gueule sur le cou de la souris.

La dernière phrase fait office de morale pour le roman, elle est riche en références et en interprétation : le numéro « onze » peut d'abord renvoyer aux Onze de la Grèce ancienne. Les Onze étaient un collège de magistrats créé à Athènes pour juger et faire exécuter les criminels. Les Onze étaient composés de dix citoyens tirés au sort et d'un greffier. Ce sont eux qui jugèrent Socrate et préparèrent la ciguë destinée à l'empoisonner. Les « onze petites filles » sont alors les bourreaux réels de la souris. C'est parce que les petites filles arrivent que la souris meurt. De plus, les petites filles sont « aveugles ». Ce détail rappelle le Destin, la divinité aveugle représentant la fatalité, qui peut s'abattre sur n'importe qui, de manière inexorable. Les petites filles sont innocentes ou au moins inconscientes du danger qu'elles font courir à la souris, ce qui montre l'acharnement de la fatalité. La mort de la souris est ici montrée comme une fatalité puisque le Destin est responsable de sa mort. Cette idée de fatalité renvoie au caractère tragique de l'œuvre. La dernière référence de cette morale est le nom de Jules l'Apostolique, nom inventé qui renvoie à la fois à Julien l'Apostat et à « apostolique ». Julien l'Apostat est un empereur romain du IV<sup>ème</sup> siècle. C'est aussi un philosophe qui voulut rétablir le paganisme dans l'empire romain et produisit de nombreux écrits critiques contre le christianisme, ce qui lui valut le surnom d'Apostat. Après sa mort, il fut accusé de nombreuses persécutions contre les chrétiens. La transformation de son surnom par « l'Apostolique » dans le texte est ironique, puisque se crée un décalage entre le nom allusif « apostat » qui signifie « qui a abandonné publiquement sa religion » et donc « qui a trahi » et le nom réalisé « apostolique » qui signifie

ici qui « propage la foi » en référence à la mission confiée par Jésus aux apôtres. Ce rapprochement ironique assimile violemment un défenseur du paganisme et persécuteur du Christianisme au disciple des apôtres. La morale est claire : la religion ne sert à rien puisque le destin est aveugle et qu'il permet la mort de personnes innocentes. L'Église n'est donc d'aucun secours. Cette morale très noire est marquée à la fois par l'irrévérence et par le pessimisme correspondant à l'état d'esprit d'après-guerre<sup>68</sup>.

Gilbert Pestureau, dans sa préface de *L'Écume des jours* (1996 : 13), envisage ainsi le tragique de l'œuvre :

Les histoires d'amour qui finissent mal ne finissent pas *complètement* mal : des personnages survivent, les décors resserviront, les animaux préférés se consoleront auprès d'autres maîtres. Rien de semblable ici et c'est la dimension tragique de cette fiction ; le destin, la puissance de la fatalité s'attaquent par une ironie proprement tragique à tous les êtres jeunes et beaux, à l'appartement qui se décompose avant de disparaître, à la petite souris condamnée à la fin par des êtres innocents mais précisément aveugles, comme la Fortune. Le pathétique s'élève au tragique : nul espoir, nul salut, une cruauté toujours menaçante ou agissante, la machine infernale de la maladie, de la folie, du crime, du suicide...

Le roman se clôt donc sur la mort de la fiction même. À l'implicite du sort de la souris, s'oppose la mort explicite du monde fictionnel : le tragique touche le monde fictionnel même, qui ne peut y survivre. Après la dernière phrase de l'œuvre, il ne reste rien de ce qui faisait le roman puisque le décor lui-même est détruit, comme le souligne Gilbert Pestureau. De plus, la dernière phrase, par un changement de temps verbal (du passé simple à l'imparfait), se place dans un temps désancré de la successivité du récit et n'ayant pour seul ancrage que l'action précédente. Il rompt le déroulement du récit pour instaurer un temps étal, non borné. Le lecteur est alors expulsé de la fiction, à l'image de la souris expulsée de l'appartement par sa destruction, plus qu'il n'en sort. Aucun moyen ne lui est donné de prolonger l'univers fictionnel même après la fermeture du livre. *L'Écume des jours* présente la particularité de ne pas laisser le choix de cette sortie, comme si la fiction s'auto-détruisait à la fin de la lecture.

*L'Herbe rouge* débouche sur la même destruction totale des composantes de la fiction. Les deux derniers chapitres tranchent nettement avec le reste de l'œuvre : ils mettent en scène

---

<sup>68</sup> Il rejoint en ce sens, la veine des écrivains nihilistes tels que de Kafka, Ionesco ou Céline.

les deux femmes des personnages principaux qui déménagent à la ville et abandonnent les hommes. Les deux personnages principaux, Wolf et Lazuli, sont morts :

[16] Leurs petits talons claquèrent sur la route lorsqu'elles franchirent le mur du Carré. Le vaste quadrilatère demeurait désert, et la grande machine d'acier se décomposait doucement au gré des orages du ciel. À quelques centaines de pas, vers l'ouest, le corps de Wolf, nu, presque intact, gisait la face tournée vers le soleil. Sa tête, pliée contre son épaule à un angle peu vraisemblable, paraissait indépendante de son corps.

Rien n'avait pu rester dans ses yeux grands ouverts. Ils étaient vides. (HR : 400)

Cet excipit présente de fortes similitudes avec l'incipit de l'œuvre, ce qui accentue le caractère clos de la fiction. On y retrouve le personnage principal, Wolf, la machine et le lien de la machine avec le ciel, la mention du Carré désigné par la périphrase « le vaste quadrilatère », et la confirmation de l'intuition du caractère automatique de Wolf (que nous avons souligné dans l'étude de l'incipit). La fin du roman répond donc à son début ce qui fait de ces deux lieux textuels des bornes de l'univers fictionnel, non seulement formelles mais aussi thématiques.

C'est le vide qui s'impose dans ce passage : le départ des femmes (ce sont les deux seules survivantes), l'adjectif *désert*, la présence de deux cadavres, la machine et Wolf. À l'opposé de ce qui est attendu, comme un topique de la mort, seule la machine se décompose alors que Wolf est « intact ». De plus, le personnage est nu, or les vêtements sont un attribut humain. En utilisant la machine pour se vider de ses souvenirs, Wolf a perdu son humanité. Il y a donc eu un transfert : Wolf, en perdant son humanité, est devenu machine ce qui est signalé par le fait que son corps ne se décompose pas, mais aussi par l'angle étrange de sa tête (décrite comme « indépendante » de son corps). La machine quant à elle, en ingérant les souvenirs du personnage est devenue humaine, et se décompose. Ainsi, cet excipit par ces éléments fictionnels propose une réflexion philosophique sur le danger que représente, pour l'homme, une vie sans souvenirs : il en paie le prix fort, puisqu'il perd son humanité. La nudité de Wolf ajoute une image cyclique de la vie avec une confusion de la mort et de la naissance.

Les deux dernières phrases sont très brèves, et rassemblées en un paragraphe isolé, elles produisent un effet de chute. Elles closent l'histoire en lui donnant un sens : la volonté de Wolf était de se vider<sup>69</sup> de ses souvenirs, la mort lui a permis de réussir. La quête du personnage est alors résolue.

---

<sup>69</sup> Le caractère vide du personnage sera repris dans *L'Arrache cœur* avec le personnage de Jacquemort qui commence le roman en étant vide. Il a alors la démarche inverse de Wolf, puisqu'il cherchera à se remplir.

On peut remarquer une différence de temporalité entre la première phrase et le reste de l'extrait. Alors que la première phrase se place dans une temporalité concomitante avec la mort de Wolf, le reste de l'extrait se place plus loin dans le temps. Cette différence se remarque de prime abord par la différence des temps verbaux. La première phrase utilise le passé simple alors que le reste du texte est à l'imparfait. De plus, le narrateur déclare que « la grande machine se décomposait doucement au gré des orages du ciel ». Il s'agit bien ici d'une ellipse temporelle : le reste de l'extrait se place dans une temporalité postérieure au départ des femmes. Or, cette ellipse n'est pas marquée, cela crée une confusion dans la temporalité de la fiction. Cette confusion est appuyée par le corps « intact » de Wolf (il est normal que son corps ne soit pas en décomposition s'il vient juste de mourir). Mais le caractère intact de son corps peut aussi être lié au transfert effectué entre l'homme et la machine. Cela crée une temporalité ambiguë, presque élastique. Ainsi, le roman s'achève sur une incertitude.

Dans cette œuvre, la fiction semble close puisque la fin de l'œuvre reprend le début, signifiant ainsi sa fermeture. De plus, l'œuvre est achevée dans le sens où la quête du personnage est arrivée à son terme. Le monde fictionnel n'est pas tout à fait détruit comme dans *L'Écume des jours*, néanmoins les deux personnages masculins sont morts, la machine aussi, et les deux femmes quittent le Carré, symbolisant de cette manière la sortie de la fiction.

Dans ces deux œuvres, le lecteur est face à un univers fictionnel détruit, qui n'a existé que le temps de la lecture et la fin de l'œuvre ne laisse ni espoir ni suite possible. C'est donc une sortie abrupte de la fiction pour le lecteur, sans prolongement possible (les deux femmes auront sans doute une vie à elles, mais c'est négligeable<sup>70</sup>).

### 3.2. Une fin en suspension

En ce qui concerne *L'Arrache cœur* et *Troubles dans les Andains*, il semble que la résolution<sup>71</sup> n'arrive jamais et laisse ainsi une œuvre ouverte ne permettant pas au lecteur d'achever sa lecture avec un sentiment de clôture. La fin de *L'Arrache cœur* est d'ailleurs ambiguë :

---

<sup>70</sup> Les personnages féminins dans les romans de Vian sont toujours des personnages secondaires.

<sup>71</sup> Que celle-ci soit positive ou négative.



[17] C'est tout ce qu'[André] entendit, parce qu'on le poussait dehors sans brutalité mais fermement. Il descendit les marches de pierre. Il avait un tourbillon dans sa tête. Et comme il arrivait à la grande grille d'or, il se retourna une dernière fois. Ça devait être merveilleux de rester tous ensemble comme ça, avec quelqu'un pour vous dorloter, dans une petite cage bien chaude et pleine d'amour. Il repartit vers le village. Les autres ne l'avaient pas attendu. Derrière lui, la grille, peut-être poussée par un courant d'air, se referma avec un claquement profond. Le vent passait entre les barreaux. (AC : 659)

Ce paragraphe constitue le dernier épisode de l'histoire, il se détache de la narration et se constitue en excipit. Il succède à la découverte de l'enfermement des enfants par leur mère dans des cages. Le seul personnage témoin de cet acte est André, un apprenti. Alors que le lecteur escompte (et espère peut-être) qu'il soit le libérateur des enfants, il comprend que son point de vue sur leur situation est irréductible au sien, il ne viendra donc pas délivrer les enfants d'une situation qui lui semble « merveilieu[se] ». Le point de vue d'André est clairement exprimé dans cet extrait dans un énoncé qui en porte les marques : le démonstratif « concrétant » (Le Goffic) *ça*, la modalisation épistémique exprimée par *devoir*, la rupture temporelle de l'imparfait par rapport au passé simple du récit, l'apparition du *vous* générique qui implique une intersubjectivité.

La fin de l'excipit est construite sur l'incertitude par la sous-information. Ainsi, la phrase « Derrière lui, la grille, peut-être poussée par un courant d'air, se referma avec un claquement profond » est marquée par un « sous-disant » : l'emploi de l'adverbe modalisateur *peut-être* donne à penser que le narrateur soit ne sait pas, soit ne veut pas faire savoir, et cette rétention d'information crée chez le lecteur un malaise. Le narrateur – est-il encore le même ? – adopte un point de vue restreint pour rendre cette fin mystérieuse. De même le « claquement profond » peut être un marqueur de la présence du point de vue d'André, en tant que caractéristique métonymique ou un effet de dramatisation de la part du narrateur.

La toute dernière phrase : « le vent passait entre les barreaux », laisse le lecteur dans l'incertitude. Elle rappelle la dernière phrase de *L'Écume des jours*, « Il venait, en chantant, onze petites filles aveugles de l'orphelinat de Jules l'Apostolique » (EJ : 499). L'œuvre se conclut ici aussi sur une métalepse. Mais la part d'implicite est beaucoup plus grande, trop grande même pour que l'interprétation soit univoque. Elle reste ouverte sur un grand nombre de possibilités : les enfants vont-ils réussir à se libérer grâce à cette « faille » ou, au contraire, la mère va-t-elle durcir sa protection à cause de cet espace d'échange avec l'extérieur ? Alors que le roman semble se concentrer sur la protection malsaine de Clémentine, la tension amenée

par le danger immédiat de sa folie n'est jamais résolue et la fin du roman ne donne aucune clé : l'intrigue n'est pas bouclée.

*Troubles dans les Andains* est un roman très perturbant, les péripéties s'enchaînent avec une cohérence parfois faible. Il déstabilise le schéma narratif traditionnel dans le sens où deux voire trois schémas narratifs s'emboîtent et s'entremêlent. Ces schémas narratifs sont mis en œuvre par la présentation de différents groupes de personnages : les premiers (et ceux qui semblent être les personnages principaux) sont Adelphin de Beaumashin et Sérafino Alvaraide. Ils cherchent à retrouver le barbarin fourchu<sup>72</sup>. Pour cela, ils font appel à un second groupe de personnages, le Major et Antioche Tambrétambre. Ces derniers vont tuer le premier groupe de personnages et leur voler la vedette. Ils partent alors à la recherche du père d'Antioche. Enfin, grâce à une lettre, et à un récit du Major, deux nouveaux personnages entrent en scène : le père d'Antioche (le Baron Visi) et Pototepec (un Inca). À la fin du roman, Antioche et le Major retrouvent le Baron Visi, et le tuent afin de récupérer le barbarin fourchu qu'ils jettent finalement à la mer. Cette fin est l'exemple parfait d'une « contre-cohérence » puisque la quête de cet objet est au centre du roman, elle en constitue le nœud et déclenche l'ensemble des péripéties. Le fait de jeter l'objet de cette quête à la mer est tout à fait contraire aux attentes du lecteur, qui s'attend au contraire à la résolution de l'intrigue par la découverte du barbarin fourchu.

Fait remarquable, l'excerpt est le lieu d'une sur-utilisation des points de suspension :

[18] ... La Cadillac roulait le long de la côte... Comme ils passaient sur le chemin qui surplombe l'océan... Antioche freina... Le soleil était haut... La mer dansait, toute blanche... Les caillebotis glougloutaient... Le Major ouvrit la portière et descendit. À pas lent, il s'approcha de la falaise et, d'un coup, lança le barbarin. Très loin... Il disparut sous les vagues, avec un *ploc* joyeux. Puis le Major remonta dans la voiture... Antioche embraya, et, dans un ronflement sourdissime, ils disparurent au tournant de la route [, mais l'œil de Dieu continuait à les voir...].<sup>73</sup> (TA : 103)

L'excerpt est là encore circonscrit au dernier paragraphe, il se démarque du reste du chapitre par son ton et par un changement de décor. Les points de suspension en début de paragraphe signalent une ellipse temporelle, d'autant plus remarquable qu'elle s'accompagne d'un

---

<sup>72</sup> La quête de cet objet est elle-même perturbante puisqu'il est d'abord volé, puis retrouvé, revolé, retrouvé avant que l'on se rende compte qu'Adelphin savait depuis le début que c'était un faux. Adelphin et Sérafino partent donc ensuite à la recherche du véritable barbarin fourchu.

<sup>73</sup> Le texte entre crochets n'est pas présent dans l'édition de la Pléiade. Il est néanmoins présent dans l'édition de *La Jeune Parque* (1966) s'appuyant sur le dactylogramme de Michelle Vian. Nous le prenons en compte pour son apport interprétatif, qui place le roman dans un intertexte biblique (repris par Hugo) et choisit pour ponctuation finale les points de suspension dans la continuité des phrases précédentes.

changement de décor. Les autres points de suspension introduisent du flottement, voire des silences dans la narration. Les phrases sont courtes, presque saccadées et aucun des deux personnages ne parle. Les points de suspension ne marquent pas toujours la fin d'une phrase, mais la syncopent, comme dans : « Comme ils passaient sur le chemin qui surplombe l'océan... Antioche freina... »). Ce silence/soupir exprime la gêne des personnages après le meurtre du Baron Visi par son fils, Antioche, mais aussi un certain état réflexif après avoir vécu de trop nombreuses péripéties. Cette culpabilité explique aussi pourquoi le barbare fourchu est jeté à la mer. La dernière phrase (selon l'édition de *La Jeune Parque*) se termine elle aussi sur cette marque de ponctuation qui est ici un indicateur de sous-entendu, d'implicite. Finalement, cet excipit remet en cause la motivation même des personnages à retrouver l'objet de la quête.

Cette variation de la dernière phrase est ici remarquable puisque selon le type de phrase choisi, l'interprétation change. Dans le premier cas (c'est-à-dire, la version de la *Pléiade*), la phrase se termine par un point final. La phrase finale ne permet alors pas de comprendre l'omniprésence des points de suspension. Dans ce cas-là, la phrase finale se rapprocherait d'une fin de film, ce qui, par contre, correspondrait parfaitement au genre du roman. Dans le second cas (la version de *La Jeune Parque*), une référence à la fois intertextuelle et biblique est insérée dans le texte. L'« œil de Dieu », image mystérieuse ici, renvoie au dernier vers du poème de Victor Hugo, *La Conscience*<sup>74</sup> (1859) : « l'œil était dans la tombe et regardait Caïn ». L'œil est une référence à l'œil de Dieu, symbole de Dieu regardant les hommes et donc de la culpabilité et de la conscience. Caïn, le meurtrier d'Abel (Gn IV 1-15), est rongé par le sentiment de culpabilité, ce que l'œil qui le suit constamment représente. Dans l'excipit, cette dernière phrase explicite, sur le mode implicite de l'allusion, la culpabilité ressentie par le personnage après le parricide et justifie le lancer du barbare fourchu dans la mer : les personnages s'en débarrassent car il est tâché du meurtre du Baron Visi. Cette référence à l'œil de Dieu permet de signaler que s'ils se sont débarrassés de l'objet, leur culpabilité, elle, ne disparaîtra pas.

De ces deux fins, l'édition s'appuyant sur le dactylogramme paraît plus intéressante que celle proposée par la *Pléiade*. La première explicite la destruction de l'objet recherchée et est illustrée dans le dernier paragraphe par la sur-utilisation des points de suspension. Alors que la deuxième, bien que présentant une fin plus conventionnelle, rompt avec l'avant du texte.

Le roman n'est alors pas clos, il se termine sur des points de suspension et donc sur un implicite qui doit être interprété par le lecteur. À l'inverse de *L'Écume des jours* et de *L'Herbe*

---

<sup>74</sup> *La Conscience* est un poème de Victor Hugo intégré au recueil *La Légende des siècles*.

*rouge*, il suspend l'histoire et indique un « après » dans la fiction, que la fin matérielle du roman ne résout pas.

### 3.3. Un recommencement perpétuel

Une autre dynamique finale se construit dans *L'Automne à Pékin* et *Vercoquin et le plancton*. Ces deux œuvres relèvent d'un perpétuel recommencement, dans la mesure où le roman, et l'auteur lui-même, incitent le lecteur à une relecture immédiate de l'œuvre<sup>75</sup>. *L'Automne à Pékin* contient deux excipits : le premier clôt l'intrigue et le deuxième le roman, dans un commentaire méta-romanesque, à l'instar d'un épilogue. L'intrigue en tant que telle se finit sur un dialogue entre deux personnages :

[19] Angel tâta d'un doigt tremblant le col de sa chemise jaune et leva la main.  
Le 975 s'arrêta pile devant lui.

Le receveur tournait sa boîte et une jolie musique s'en échappait.

Il n'y avait qu'un voyageur à l'intérieur, et il portait une petite serviette, marquée A. P., Antenne Pernot ; il était habillé comme pour se rendre à son bureau. Il parcourut le couloir, plein d'aisance, et sauta légèrement en bas de l'autobus. Il se trouva nez à nez avec le conducteur. Ce dernier venait de quitter son siège et s'approchait pour voir ce qu'il se passait. Il portait un bandeau noir sur l'œil.

« Bigre ! dit le conducteur. Un qui descend et un qui remonte !... Et mes pneus, alors ! J'ai pas le droit de prendre de la surcharge. »

L'homme à la serviette le regarda, gêné, et profitant de ce que l'autre se remettait l'œil en place avec son cure-pipe, s'enfuit à toutes jambes.

Le conducteur se toucha le front.

« Je commence à être habitué, dit-il. Ça fait le second. »

Il regagna son siège.

Le receveur aida Angel à monter.

« Allons, allons ! dit-il. Ne nous bousculons pas ! ... Les numéros, s'il vous plaît ! ... »

Il se pendit à la poignée qu'il agita plusieurs fois.

« Complet ! ... » cria-t-il.

Le moteur ronfla et l'autobus partit. Angel posa sa valise sous une banquette et revint sur la plate-forme.

Le soleil brillait au-dessus du sable et des herbes. Des touffes de scrub spinifex marquaient le sol. À l'horizon, il apercevait confusément une bande noire et immobile.

Le receveur s'approcha de lui.

« Terminus ! ... dit Angel.

– Vole ! ... » répondit le receveur en levant le doigt vers le ciel. (AP : 724-725)

---

<sup>75</sup> Voir le titre de la postface de *L'Automne à Pékin* dans l'édition Minuit (1980) : « Avant de relire *L'Automne à Pékin* », de François Caradec (p. 285-297).

Ce passage intervient après l'adieu d'Angel aux autres personnages, il évoque le départ et l'arrivée de personnages et est le reflet de l'arrivée du premier personnage du roman (Amadis Dudu) en Exopotamie. En effet, on retrouve le « scub spinifex », l'autobus et le conducteur du bus. Antenne Pernot devient alors le double d'Amadis Dudu puisque leur arrivée en Exopotamie est semblable. Ce lien est explicité dans le discours du conducteur qui dit que « ça fait le second ». On comprend ainsi qu'il s'agit du même conducteur (chose déjà envisagée grâce au commentaire du narrateur indiquant le bandeau sur l'œil du chauffeur). Ainsi, le départ d'un des personnages principaux devant marquer la fin du roman est relayé par l'arrivée d'un nouveau travailleur, sans qu'on puisse penser que ce renouvellement s'arrêtera un jour.

Ce mouvement cyclique est renforcé par le dernier « passage » de l'œuvre, que nous considérons comme le vrai excipit parce qu'il a une fonction conclusive :

[20] *Il y a eu, peu de temps après, une séance au Conseil d'administration ; sur l'insistance du Président Ursus de Janpolent, qui a donné lecture d'une missive d'Antenne Pernot, ils ont décidé d'envoyer un corps de techniciens et d'agents d'exécution pour étudier la possibilité de réaliser, en Exopotamie, un chemin de fer à voie normale, à un emplacement différent du précédent, afin d'éviter l'incident fâcheux qui a marqué la fin des premiers travaux. Les membres présents se sont félicités de la somme de renseignements recueillis grâce aux efforts du regretté Amadis Dudu, dont le nouveau directeur, Antenne Pernot, tirera largement profit, ce qui permettra de réduire ses appointements dans de notables proportions. La composition de l'expédition sera donc la suivante : une secrétaire, deux ingénieurs, deux agents d'exécution, et trois conducteurs de camion. En raison des propriétés particulières que possède le soleil en Exopotamie, et étant donné la nature du sol, il risque de se produire des phénomènes remarquables ; il faut tenir compte également du fait qu'en Exopotamie se trouvent déjà un archéologue et ses aides, un ermite et une négresse, et l'abbé Petitjean, qui a beaucoup d'ermites à inspecter. Les agents d'exécution partent avec leur famille. La complexité de l'ensemble fait que tout ce qui peut leur arriver est vraiment, malgré l'expérience acquise, impossible à prévoir, encore plus à imaginer. Il est inutile de tenter de le décrire, car on peut concevoir n'importe quelle solution. (AP : 726, en italique dans le texte)*

Ce passage fait référence au début du roman où les personnages sont envoyés en Exopotamie pour construire un chemin de fer<sup>76</sup>. Cette expédition tourne au drame lorsqu'à la fin de l'œuvre la construction s'effondre. Comme le souligne François Caradec au début de sa postface, l'œuvre se termine sur ce qui semble être le début de l'intrigue, ce qui transforme le dernier

---

<sup>76</sup> La première occurrence de cette expédition dans un « passage » se trouve à la p. 560 du roman.

passage en commencement du roman (1980 : 285). C'est en cela qu'une relecture doit être effectuée. Alors que le premier excipit signale que le roman a fini sa boucle, le deuxième renforce l'idée que cette boucle ne s'arrêtera jamais.

Ainsi, le roman se clôt sur une voix autre, celle d'un narrateur autre, éventuellement de l'auteur lui-même. Ce changement de voix se remarque à la fois par la forme des « passages » dans l'œuvre (au nombre de quatre, tous situés à la fin d'un « mouvement »), chacun mettant en scène l'auteur/narrateur parlant du roman et de l'histoire. Mais aussi par le caractère méta-romanesque de ces extraits. Ce passage, qui permet une réflexion sur le roman, indique en même temps un recommencement de la trame. Le caractère cyclique de l'œuvre permet un ultime pied de nez à l'administration : cet excipit montre la vacuité des services administratifs et leur incompetence puisque, loin de prendre en compte l'échec de l'expédition qu'ils avaient montée, ils la recommencent malgré son inutilité flagrante.

Cet excipit reprend à l'identique, mais en résumé, tous les éléments de l'œuvre : le nombre de personnages et leur fonction sont reconstitués, la tâche à exécuter, et les particularités du sol et de l'atmosphère. Les passages sont écrits à la P3 dans le roman, représentant ainsi l'auteur/narrateur. Cette particularité de ces extraits « hors » fiction<sup>77</sup>, les constitue en lieu de réflexion sur la fiction. Il est remarquable que les deux excipits de *L'Automne à Pékin* aient le même fonctionnement : ils renvoient tous les deux au début de l'intrigue et permettent ainsi de créer cette boucle sans fin.

*Vercoquin et le Plancton* correspond lui aussi à un schéma cyclique. Le sujet traité ici est celui de l'amour et de la fête. Alors que l'ensemble du roman traite de la manière dont le Major va pouvoir épouser la femme aimée, le roman se termine sur une énorme explosion le soir de leurs fiançailles, le lecteur ne sait pas exactement (à part les deux personnages principaux) qui est mort, mais ce qui est sûr, c'est que leur histoire d'amour, elle, est terminée. Le roman s'achève sur un échange entre Antioche et le Major :

[21] Et le Major parla.

« Au fond, dit-il, je me demande si je suis bien fait pour le mariage...  
- Je me le demande... » dit Antioche. (VP : 232)

---

<sup>77</sup> Ils sont hors-fiction dans le sens où ils créent une pause dans la narration du roman et introduisent une voix nouvelle qui serait celle de l'auteur mis en scène : ils sont écrits à la P3 et présentent souvent un discours méta-romanesque.

Ce passage est formellement démarqué du reste du chapitre par des sauts à la ligne. Ce choix d'une disposition paginale détachée est un indice de l'autonomie de ce passage et de sa valeur conclusive.

Le court dialogue entre le Major et Antioche remet en question l'objet même du roman. Les péripéties romanesques tournent autour du désir éprouvé par le Major de se marier avec Zizanie. Ce final, loin de respecter le *happy end* traditionnel attendu (le mariage), non seulement remet en cause l'histoire racontée mais en montre aussi l'inutilité. Alors que le personnage est sur le point d'accomplir son rêve, celui-ci semble ne plus y tenir : « Au fond, [...] je me demande si je suis bien fait pour le mariage... ». La locution adverbiale « au fond » implique que l'énoncé apparaît au terme d'une réflexion à laquelle le lecteur n'a pas accès et qu'il s'articule sur un extérieur discursif, nécessaire pour l'interpréter. L'adverbe opère à un double niveau : au niveau du personnage, qui conclut désabusé sur son inadéquation à l'engagement que constitue le mariage, mais aussi au niveau de l'histoire dont l'enjeu se dégonfle comme un ballon de baudruche. De plus, l'adverbe d'intensité « bien », porte à la fois sur « fait pour » (la disposition pour le mariage) et sur le bien-fondé de son interrogation intérieure (« je me demande bien si je suis fait pour »), suggérant que cette phrase est une « réponse » à une objection que le personnage se formule à lui-même. Cette interrogation indirecte est d'autre part en disjonction avec l'élément qui l'a déclenchée. Tandis que le Major et Zizanie fêtent leurs fiançailles, un invité ivre allume le gaz, geste qui, dans le contexte de bagarre qui a lieu, déclenche une explosion. C'est à ce moment-là que le Major s'interroge. Or, l'explosion n'a pas de rapport avec sa capacité à se marier. Les deux événements semblent logiquement corrélés pour le personnage mais pas pour le lecteur.

La fin de l'œuvre trouve donc les personnages dans la même situation qu'au début du roman : ils sont célibataires. Ici, la situation initiale et la situation finale se rejoignent. Ce détail accentue le caractère cyclique de l'œuvre, caractère renforcé par la reprise en écho de l'énoncé du Major par Antioche, dont on ne sait s'il acquiesce ou pas (« je me le demande aussi » ou « je me le demande ? »).

Le discours des deux personnages se termine sur des points de suspension. Ils n'ont pas la même valeur que ceux présents à la fin de *Troubles dans les andains* ou de *L'Arrache cœur*. Ils ne sont pas marqueurs d'implicite mais indices de la perplexité des personnages. Ainsi la réponse d'Antioche au Major, « Je me le demande... », ne fournit pas de réponse réelle. On pourrait étudier ce phénomène comme un outil servant à laisser la question en suspension afin que le lecteur puisse y répondre. Il faut donc relire l'œuvre afin de trouver la réponse.

Ces deux romans ne sont donc pas « ouverts » comme *L'Arrache cœur* et *Troubles dans le Andains*, mais se finissent paradoxalement sur un appel au recommencement de l'histoire et de la lecture. La ressemblance entre la situation initiale et la situation finale crée une œuvre cyclique qui ne connaît pas de réelle fin. Si le recommencement perpétuel dans *L'Automne à Pékin* permet une critique de l'administration, dans *Vercoquin et le Plancton* la relecture permettra de voir l'œuvre d'un autre point de vue, puisque le lecteur partira de la réflexion du Major sur sa capacité à se marier. La seconde lecture, dans les deux cas, sera enrichie de la première, comme si l'œuvre proposait une lecture à clé une fois la fin passée.

D'une manière générale, les excipits de Vian laissent une impression de manque, que ce soit un manque d'informations, un manque de dénouement, ou d'inattendu. Il semble le schéma narratif ne soit pas tout à fait respecté puisque certaines histoires ne connaissent pas de résolution, prenant à contre-pied les attentes du lecteur, d'autant plus surpris et frustré que ce jeu se fait dans les dernières lignes du roman.

Ainsi, ajouter l'excipit au schéma narratif paraît judicieux, puisque, chez Vian, ces dernières lignes vont permettre soit de conclure l'œuvre de manière synthétique et/ou symbolique, soit de remettre en cause l'intégralité de l'œuvre, ou encore de faire naître une tension chez le lecteur par une sur-utilisation de l'implicite. Dans le cas de la sur-utilisation de l'implicite, le lecteur se trouve face à une énigme qu'il ne peut résoudre. C'est ce qui empêchera le sentiment de finitude du roman. En ce qui concerne la destruction du décor, l'œuvre semble expulser le lecteur. Le roman semble s'autodétruire à la fin de la lecture du fait d'un sentiment de finitude exacerbée. Enfin, pour le caractère cyclique de *L'Automne à Pékin* et de *Vercoquin et le Plancton*, la relecture demandée par le texte au lecteur sera une relecture orientée par les éléments mis en œuvre dans l'excipit.

Dans tous les cas, la fiction vianesque connaît deux types de fin : soit l'univers fictionnel se détruit en coïncidence avec la fin de la lecture, soit l'univers fictionnel ne se finit pas (que ce soit à cause d'un recommencement perpétuel, ou à cause d'une tension infinie).



#### 4. Conclusion

Dans nos différentes analyses, nous avons pu remarquer que l'entrée dans la fiction vianesque ne se fait pas sans fracas. Le lecteur est immergé de manière abrupte dans un univers qu'on ne présente pas mais qui s'impose. L'étude des premières phrases des romans montre que l'existence de l'univers fictionnel est présupposée, qu'elle n'a donc pas besoin de présentation. De fait le lecteur doit dès l'abord accepter les nouveaux repères qui lui sont fournis.

Le pacte de lecture permet normalement d'inscrire l'œuvre dans un certain horizon d'attente. Or, les œuvres de Vian créent un horizon d'attente déceptif. En effet, la déstabilisation constante du lecteur a pour objectif de ne pas le laisser dans un confort de lecture mais de remettre en question les normes sur lesquelles se fonde habituellement la lecture. Ce phénomène de contre attente est propice au mystère et à la naissance de l'énigmatique.

Sur la base de nos analyses, nous proposons également de classer les œuvres de Vian deux par deux (*Troubles dans les andains* et *Vercoquin et le plancton* ; *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin* ; *L'Herbe rouge* et *L'Arrache cœur*), selon un continuum de tonalités, depuis les œuvres les plus ludiques et débridées jusqu'aux romans sérieux voire inquiétants.

Si l'entrée dans le monde fictionnel se fait de manière abrupte, la sortie n'en est pas plus douce et le lecteur se retrouve enfermé à l'intérieur : lorsque le texte laisse trop de significations implicites (dans le cas de certains excipits), il force le lecteur à élucider l'implicite sans jamais pouvoir trouver la solution. Le lecteur se trouve alors dans un labyrinthe dont il ne peut pas sortir. La quantité d'informations donnée au lecteur n'est jamais la bonne et le jeu sur les attentes devient une constante dans la narration.



# CONCLUSION

## *La fiction vianesque*

Au terme de cette première partie, une constatation émerge : Vian semble particulièrement friand de la déstabilisation de son lecteur, qu'il ménage en deux temps : d'un point de vue formel, le narrateur installe son lecteur dans un cadre romanesque traditionnel et donc confortable, mais il brouille d'emblée les repères référentiels. La créativité vianesque ne se situe donc pas dans un bouleversement des codes (comme c'est le cas de certains perturbateurs de normes tels Claude Simon et Nathalie Sarraute, pour le nouveau roman, ou André Breton et Louis Aragon, chez les surréalistes) mais plutôt dans un renouvellement de la représentation. Ceci peut s'expliquer par la position de l'auteur dans la production littéraire de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, encore très marquée par le réalisme de la fin du XIX<sup>ème</sup> et pas encore dans le Nouveau Roman ou l'OuLiPo. Si Vian a pu sembler hors de son temps, c'est qu'il n'évoque pas la guerre (comme le fait Malraux), ne fait pas d'exploration psychologique (à la manière de Proust), ni de cycle romanesque (Comme *Les Chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre). Le seul lien qu'il entretienne avec ses contemporains est une certaine poétisation de la langue (grâce en partie au surréalisme mais aussi à Céline et Queneau qui prônent un emploi littéraire de la langue orale), et un certain goût pour le non-sens. En regardant les modèles de Boris Vian (les plus connus étant Rabelais, Jarry et Queneau, selon Marc Lapprand [2012] et [1993]) on remarque que le point commun de ces auteurs se situe au niveau d'une réflexion sur la langue. Il n'est alors pas étonnant de remarquer que le plus gros travail de l'auteur se situe à ce niveau.

Le reste de notre travail s'appliquera justement à déterminer le travail sur la langue fait par l'auteur. À partir des premières lignes des romans vianesques nous avons pu commencer à entrevoir certains mécanismes d'opacification : la comparaison dans *L'Herbe rouge*, *L'Arrache cœur* et *L'Écume des jours* ; l'emploi de néologismes dans *Troubles dans les andains* et *Vercoquin et le plancton* ; la syllepse dans *Vercoquin et le plancton*, *Troubles dans les andains* et *L'Arrache cœur* ; la personnification (ou plus globalement, l'animation) pour *L'Écume des jours*, *L'Automne à Pékin* et *L'Arrache cœur* ; les jeux langagiers dans *L'Herbe rouge*, *Vercoquin et le plancton* et *Troubles dans les andains*. Ces différents mécanismes feront l'objet d'études plus précises dans la suite de ce travail : la partie II, traitera des jeux langagiers dans le chapitre 1 et de la syllepse dans le second chapitre ; la partie III se penchera sur la comparaison en chapitre 2, et sur l'animation dans le chapitre 3.

Outre cette entrée dans la langue de Vian, nous avons pu relever une posture particulière du narrateur assez similaire dans chacun des romans de notre corpus. Malgré un principe de coopération plus ou moins respecté selon les œuvres, le narrateur se perçoit comme une entité facétieuse dont le lecteur doit parfois se méfier. Cette posture narrative est directement liée à l'esthétique de la distorsion que nous avons pu commencer à entrevoir.

La création de la fiction vianesque repose ainsi sur une tension chez le lecteur, tension qui est maintenue au fil de l'œuvre, à travers les jeux sur les attentes, et qui ne trouvera jamais de résolution. L'importance des jeux langagiers dans les incipits et les excipits, nous pousse à leur consacrer une étude plus précise, dans la partie suivante, pour comprendre leurs enjeux pragmatiques et leur rôle dans la création de la fiction.

**DEUXIÈME PARTIE**

**LES ENJEUX PRAGMATIQUES ET**

**FICITIONNELS DES JEUX**

**LANGAGIERS**



Les études consacrées à Boris Vian soulignent fréquemment le caractère ludique de l'œuvre de l'écrivain (Baudin 1973 ; Lapprand 1993 ; Lapprand 2007 ; Weiss 2014). Henri Baudin, dans son ouvrage intitulé *Boris Vian, humoriste* (1973), met en avant les jeux langagiers présents dans les œuvres de Vian et les lie à l'humour. Cette étude, recensant un nombre important de jeux verbaux, est complétée par celle de Weiss en 2014 qui en propose une classification. Ces deux ouvrages présentent l'intérêt d'apporter un relevé complet des jeux de mots dans toute l'œuvre de Vian. Il nous semble avec eux que la visée humoristique et ludique des romans de Vian n'est plus à prouver. L'auteur lui-même revendique ce goût du rire et du divertissement un brin provocateur et n'hésite pas à le justifier à différentes reprises :

Tout a été dit cent fois  
Et beaucoup mieux que par moi  
Aussi quand j'écris ces vers  
C'est que ça m'amuse  
C'est que ça m'amuse  
C'est que ça m'amuse et je vous chie au nez (JVPC : 57)

Comme je suis très vieux, je sais bien des histoires,  
Et j'en fais pas moins d'un petit cent.  
Oh, ça n'est certes ni très fin ni très puissant  
Ça m'a pas demandé des efforts méritoires

Mais c'est un peu loufoque, un peu blasphématoire  
Un peu gai quelquefois, un peu triste<sup>1</sup> en passant  
Ça garde un peu de forme, et va s'avachissant  
S'il le faut — mais c'était un motif péremptoire.

Ne me reproche pas de me moquer de tout.  
Je ne me moque pas. Je me complais surtout  
À tripoter dans les coins noirs ma pauvre muse...

Elle braille souvent. Dame, je n'y vois pas,  
Et je lui fais du mal à ses tendres appas...  
Mais je m'en fiche pourvu que ça t'amuse.

1. triste, en trois lettres. (CS : 25)

Ainsi, Vian ne revendique pas une originalité particulière, mais affirme un véritable plaisir dans l'écriture. Dans le second poème, l'auteur concède qu'il peut être incompris ou mal lu, mais répond à ces critiques en exposant sa manière d'écrire : « tripoter sa muse », c'est-à-dire, outre l'allusion sensuelle de ce terme familier, la manier sans relâche, mais sans le soin et l'ordre que

la création littéraire exigerait, afin de faire rire son lecteur. La subversion à laquelle on réduit souvent Boris Vian n'est pas son premier objectif comme on le voit dans ces lignes, mais découle des distorsions qu'il fait subir sans respect à l'Invention poétique (« faire du mal à ses tendres appas »)<sup>78</sup>.

Voir dans Boris Vian un écrivain « humoriste », pour reprendre le terme de Baudin, paraît cependant partiel et ne permet pas de juger de la portée pragmatique de cette surexploitation des jeux verbaux et des créations en tous genres. Comme nous avons pu le constater dans l'étude des incipits, ces derniers sont marqués par la présence de jeux verbaux, bien souvent dès la première phrase. Leur apparition au seuil même des romans les fait coïncider avec l'entrée en fiction. Mais ils sont partout dans l'œuvre vianesque, sans lieu d'apparition de prédilection. Parfois concentrés sur quelques lignes, parfois plus éparpillés, ils jalonnent les romans, aussi bien dans la narration que dans les paroles des personnages. Devant la variété des produits linguistiques de cette inventivité, nous nous sommes posé la question de leur fonctionnalité : servent-ils uniquement le jeu ? Sont-ils uniquement destinés à faire sourire, voire rire, l'auteur (« c'est que ça m'amuse ») et le lecteur (« pourvu que ça t'amuse ») ? L'attention toute particulière au langage chez Vian dépasse la seule catégorie des jeux de mots<sup>79</sup> et notre étude portera plus généralement sur les jeux langagiers, dans une perspective englobante.

En effet, jeu de mots, jeu avec les mots, jeu sur les mots, jeu verbal, jeu langagier... la dénomination reste souvent fluctuante. Henri Baudin (1973) parle, lui, de comique verbal ou de jeu verbal chez Boris Vian. Cette grande catégorie de « jeu verbal » englobe, selon Baudin, les jeux de mots qui sont entendus comme « jouant sur la pluralité de sens des termes » (*Ibid.* : 37), mais aussi les antiphrases, l'ironie, ou encore la fantaisie. Nous préférons pour notre part l'appellation moins englobante de jeu langagier à celle de jeu verbal, afin aussi d'éviter la polysémie de l'adjectif *verbal* (qui renvoie à la fois à l'oral et au mot). Guiraud (1979 : 6) fait une différence entre les jeux « qui joue[nt] sur les mots » et ceux qui « joue[nt] avec les mots ». Dans le premier cas, le jeu prend appui sur un mot et l'utilise comme matériau, dans le second cas le jeu s'appuie sur la mise en situation des mots, sur leurs relations, surprenantes, farfelues

---

<sup>78</sup> Il est d'ailleurs intéressant de signaler cette volonté de distorsion dans la forme très figée du sonnet. Ce recueil de sonnets (*Cents sonnets*) signale la proximité de Vian avec ce qui constituera l'OuLiPo : la contrainte de cette forme stricte est exploitée de différentes manières pour en explorer les potentialités.

<sup>79</sup> Auxquels la linguistique s'intéresse tout particulièrement actuellement : voir la collection *The Dynamics of wordplay* constituée de *Wordplay and Metalinguistic* (Winter-Froemel et Zirker 2015), *Enjeux du jeu de mots* (Winter-Froemel et Zirker 2015), *Crossing Languages to play with words* (Knospe, Onysko et Goth 2016), *Jeux de mots et créativité* (Full et Lecolle 2018), *Expanding the Lexicon* (Arndt-Lappe, Braun, Moulin et Winter-Froemel 2018), *Cultures and Traditions of Wordplay and Worplay Research* (Winter-Froemel et Thales 2018), *Jeux de mots, textes et contextes* (Winter-Froemel et Demeulenaere 2018), et *Sprach-Spiel-Kunst* (Winter-Froemel 2019).



ou incongrues, toujours inédites, en discours. Les mots sont donc pris comme objets du jeu. Nous nous intéresserons plus particulièrement à ce que Guiraud appelle les jeux « avec les mots » puisqu'ils sont porteurs d'une déformation et d'une réflexion de et sur la langue. Cette acception du jeu avec les mots est reprise par Alain Duchesne et Thierry Leguay en 1990 dans leur ouvrage intitulé *Lettres en folie*, sous-titré « Dictionnaire de jeux avec les mots ». La diversité des jeux de mots recensés dans ce dictionnaire (on peut citer, par exemple, le calembour, la contrainte d'écriture, ou encore la lettre imagée) souligne l'importance de dépasser le simple « jeu de mots », mais aussi simultanément de clarifier la définition des jeux langagiers et d'en délimiter les contours, pour les étudier dans un ensemble cohérent. Selon nous, les jeux langagiers correspondent à un acte de discours alors que les jeux de mots en constituent la forme.

Pierre Guiraud, dans son ouvrage sur *Les Jeux de mots*, envisage deux propriétés essentielles des jeux de mots : « une manipulation des mots et qui déclenche le rire » (1979 : 104). Plus récemment, Pierre J. L. Arnaud, François Maniez et Vincent Renner précisent la manipulation à l'œuvre dans les jeux de mots :

We therefore define wordplays as the clever manipulation of the form of a language string or the use of polysemy resulting in an amusing effect. The term *language string* covers manipulations on segments, words and phraseological units. (2015 : 136)<sup>80</sup>

L'apport de l'adjectif *clever* permet de souligner le caractère astucieux et non uniquement inconscient et gratuit du jeu de mots. Cela permet d'exclure tout phénomène qui pourrait être perçu comme ludique, mais qui serait involontaire<sup>81</sup>. Derrière l'ingéniosité qui préside au jeu de mots, il y a donc une intentionnalité, même embryonnaire. La dénomination de *jeu* permet d'ailleurs d'allier visée ludique et aisance à se mouvoir dans l'espace langagier. À la faveur de la richesse sémantique du lexème, elle renvoie aussi bien au caractère ludique du procédé, qu'à l'utilisation mouvante pouvant être faite des mots (puisque le mot « jeu » renvoie aussi à la marge d'action d'une pièce, à l'espace pouvant servir ou entraîner un déplacement de deux pièces).

---

<sup>80</sup> « Nous définissons alors les jeux de mots comme une manipulation ingénieuse de la forme d'une chaîne langagière ou comme l'usage de la polysémie entraînant un effet amusant. Le syntagme *chaîne langagière* comprend la manipulation de segments, de mots, ou d'unités phraséologiques » (notre traduction).

<sup>81</sup> Nous pensons en particulier aux lapsus, aux défigements des expressions par des locuteurs ne parlant pas parfaitement la langue, ... Ces cas ne relèvent pas de ce que nous envisagerons comme jeu langagier puisqu'ils ne sont pas le fruit d'une réflexion sur et autour de la langue.

Cet espace créatif du jeu langagier peut moins viser le ludique que le renforcement d'une connivence avec le récepteur. Ainsi, pour Esme Winter Froemel et Angelika Zirker (2015 : 7-8), les jeux de mots « peuvent remettre en question de manière ludique le fonctionnement du langage et explorer ses limites de manière créative. Mais le jeu de mots n'a pas nécessairement une finalité comique ; il peut également être subversif et avoir une fonction poétique ». Leur définition a comme avantage de montrer le double fonctionnement des jeux de mots, à la fois destructeur et créateur, et de dépasser le seul apport comique du jeu. Laélia Véron (2015 : 94) quant à elle, y voit la « manifestation d'une liberté créative ludique [...]. Faire un jeu de mots c'est proposer un énoncé nouveau, surprenant, qui peut s'appuyer sur des techniques linguistiques variées ». Ainsi les jeux de mots ne peuvent être réduits à une simple manipulation langagière, certes ils tirent parti du jeu (en tant que flexibilité) du langage, mais ils proposent souvent une réévaluation de l'objet évoqué en le montrant sous un autre jour, de manière inédite, où travaillent le sentiment et l'imaginaire linguistique du producteur. Michelle Lecolle (2015 : 217) « envisage [les jeux de mots] comme une pratique ludique ou poétique délibérée et consciente mettant en relation des mots, et comme une manifestation du sentiment linguistique — conception et perception, non explicitée, de la langue ».

À ces caractéristiques liées à la production du jeu de mots, s'ajoutent des impératifs du côté de leur réception. La déformation opérée par le jeu doit être repérée et partagée par un récepteur afin que le jeu « réussisse ». La manipulation strictement verbale entraîne simultanément une distorsion, du moins un retraitement du référent, auquel doit adhérer le récepteur. C'est l'enjeu d'une approche pragmatique que de lier l'étude des jeux langagiers à celle de leur réception, et de mettre au jour ce qui se joue dans l'interaction entre production et réception d'un jeu verbal.

Nous parlerons donc du jeu langagier – mettant en œuvre des jeux de mots – en tant qu'acte de discours qui, tout en visant le rire et la connivence, entraîne aussi une reconfiguration des frontières du langage et engage un renouvellement de la perception du monde.

Si nous préférons l'appellation *jeux langagiers* à celle de *jeux de mots* c'est donc parce qu'il nous semble que la première est plus englobante et permet de prendre en compte un plus grand nombre de faits linguistiques et leurs effets fonctionnels. On se propose de considérer le jeu de mots plutôt à l'échelle microstructurale (isolable sur un ou deux mots) et les jeux langagiers, qui mettent en jeu des segments plus étendus, à l'échelle macrostructurale, sans nécessairement être isolables sur un terme précis. Ces derniers peuvent également se construire à partir de différents jeux de mots (un macro-jeu de mots) et mettre en œuvre d'autres types de

manipulations langagières que ceux traditionnels des jeux de mots (nous pensons entre autres aux détournements ou aux blagues). Le jeu de mots, quant à lui, touche un segment bref, tel un mot ou une locution. Il correspond ainsi au calembour, à la contrepèterie, à la répétition ludique, ou au parallélisme. La liste des jeux de mots « traditionnels » s'élargit aux figures de construction, telles que la syllepse ou l'antanaclase.

En ce qui concerne l'étude des jeux langagiers chez Boris Vian, Henri Baudin (1973) présente indéniablement l'étude la plus complète. Sous la forme d'une analyse systématique de ce qui se rattache au comique, il propose ainsi une étude en deux temps : le premier est consacré à une analyse des traits du comique chez Vian, et le deuxième à ses effets. Ce travail considérable nous servira de point de départ pour l'étude des jeux langagiers chez Boris Vian. Nous reprendrons aussi certaines analyses : si l'ouvrage de Baudin est un outil indispensable pour notre étude, les acquis de la linguistique depuis quarante ans permettent de reconsidérer certaines de ses analyses et fournissent des outils propres à réévaluer les jeux langagiers dans ce corpus.

Dans cette partie, nous essaierons donc d'étudier la part des jeux langagiers aussi bien dans la création d'une relation avec le lecteur (approche pragmatique) que dans la création d'un univers fictionnel (approche fonctionnelle). Cette approche permettra ainsi de dépasser le caractère ludique des jeux langagiers pour s'intéresser à leur rendement discursif et leur impact sur la fiction.

Les jeux langagiers chez Vian sont pleinement créateurs, et font partie intégrante de la fiction. Ils entrent par exemple dans la construction de nouveaux référents, ou de nouvelles normes référentielles. Pour donner un premier exemple, prenons l'extrait suivant :

[22] Le Major donna un grand coup de pied dans la tôle, qui tomba en désuétude, et pénétra dans l'appartement d'Isaac.

Celui-ci lisait une traduction du Talmud en langue verte, car il voyait rouge et souffrait de daltonisme. (TA : 65)

Le jeu langagier qui nous intéresse apparaît dans la deuxième phrase<sup>82</sup>, selon une progression ternaire : il présente la spécificité de se construire dynamiquement grâce à l'interaction de plusieurs jeux de mots. Le lecteur repère un premier signal dans la locution « langue verte », qui désigne habituellement l'argot. L'inadéquation entre le Talmud et l'argot crée un effet de

---

<sup>82</sup> On peut aussi relever le jeu sur *tomber en désuétude* pris au sens concret, dans la première phrase.

surprise – effet propice à mettre les sens du lecteur en alerte. Apparaît dans la foulée l’adjectif *rouge*, légitimant la projection qu’avait suscitée la « langue verte ». La présence simultanée des deux adjectifs de couleur, couleurs traditionnellement opposées dans notre univers de référence<sup>83</sup>, s’interprète alors comme le déclencheur d’un jeu, pour l’instant assez gratuit. La troisième étape, en guise de point nodal du jeu langagier, apparaît à la fin de la phrase dans la condition du personnage souffrant de daltonisme<sup>84</sup>. La proposition justificatrice, « car il voyait rouge et souffrait de daltonisme », active la syllepse sise dans la locution verbale *voir rouge*, qui s’interprète alors dans un sens concret et non au figuré comme « être énervé » (ce qui était une explication loufoque). Le défigement de la locution par la syllepse active donc successivement le sens figuré et le sens propre. La cooccurrence du vert et du rouge se réinterprète de manière tout à fait rationnelle dans l’univers représenté, le personnage lisant en vert ce qu’il voit en fait en rouge. À la facétie de l’auteur se superpose la logique du monde décrit par le narrateur.

Ces jeux ponctuels s’enchaînent et acquièrent leur cohérence dans la dynamique phrastique : la « langue verte » est repérée comme une incohérence locale amenant un effet de surprise. Cette incohérence est résolue par la cooccurrence humoristique des adjectifs *rouge* et *vert*. La locution *voir rouge*, qui signifie « être énervé », justifie et pointe en même temps l’artifice de la présence de la « langue verte ». En dernier lieu, la syllepse active le sens concret de *voir rouge* et redonne un sens compositionnel à la locution *langue verte*. Le dernier jeu de mots permet de trancher entre l’énervement du personnage et sa perception des couleurs. Le Talmud est ainsi écrit en vert afin que le personnage puisse le lire.

La synergie des jeux présents dans cette phrase, au-delà du comique, traduit la perception du personnage et explique la « déformation » que la fiction fait subir au réel de référence. Les jeux langagiers non seulement jouent avec les limites du langage, mais ils offrent aussi une représentation d’une réalité originale.

Cet exemple montre comment le jeu langagier se déploie au fil de la lecture. Chaque micro-jeu s’enrichit du suivant afin de constituer un macro-jeu. Le macro-jeu langagier équivaut, dans ce type d’exemple, à un ensemble de plusieurs jeux de mots (correspondant à des micro-structures) qui engendrent un dépassement du ludique au profit de la représentation d’une réalité fictionnelle.

---

<sup>83</sup> Les feux de signalisation, les couleurs des corrections scolaires, etc.

<sup>84</sup> Les daltoniens souffrant de deutéranopie ne peuvent pas différencier le rouge du vert. Il s’agit du cas prototypique du daltonisme.

Au-delà du lien connivent créé entre narrateur et lecteur, les jeux langagiers entrent dans un mouvement subversif, jouant avec les rouages de la langue, ce qui fait d'eux un outil efficace de la fictionnalisation. Ils permettent en effet la création d'un univers autre, qui ressemble à notre univers de référence, mais qui ne se confond pas avec lui. Dans son ouvrage sur la défamiliarisation, Sandrine Sorlin (2010 : 16) expose le lien entre le renouveau linguistique et la naissance de la fiction : « ces langues fantastiques<sup>85</sup> “déplacent” le lecteur de sa position habituelle. Pour se familiariser avec cette langue étrange, ce dernier doit en effet suivre des chemins interprétatifs nouveaux ».

Cet exemple nous a permis d'esquisser la dynamique du jeu langagier mise au service de la représentation de l'univers fictionnel chez Vian. Notre objectif dans cette partie est de faire la lumière sur la part des jeux langagiers dans la création fictionnelle. Pour ce faire, nous commencerons par étudier la variété et la variation des jeux langagiers, ce qui permettra de prendre en compte pour les dépasser les études antérieures, et d'ébaucher une pragmatique des jeux langagiers vianesques, avant d'évaluer et de comprendre leur évolution dans l'œuvre de Vian. Nous consacrerons ensuite une étude spécifique à la syllepse, figure essentielle, et systématiquement (ou presque) impliquée dans la construction de jeux de mots.

---

<sup>85</sup> Le terme *fantastique* est employé pour désigner le langage des œuvres représentant « une mise à l'essai, une recontextualisation de la rationalisation du langage, une mise en scène de “l'inconscient” du langage » (Sorlin 2010 : 16). Elle considère dans son ouvrage des romans tels que *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess (1962) ou *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell (1949). Selon elle, ces œuvres sont représentatives d'une transformation telle de la langue qu'elles entraînent un sentiment d'inconnu.



# CHAPITRE 1 : VARIÉTÉ ET VARIATION DES JEUX LANGAGIERS

La diversité des jeux langagiers est remarquable dans l'œuvre de Vian, où ces derniers s'accumulent et s'affrontent dans une narration complexe. Les jeux langagiers s'appuient sur une distorsion des mots ou des concepts et font surgir un sens inattendu. Dans le jeu langagier, le lecteur doit reconstruire le lien entre ce nouveau sens et le contexte, comme lorsqu'on résout une énigme. Le décryptage fait partie intégrante du plaisir du jeu et crée une complicité/connivence entre lecteur et narrateur.

Le problème du jeu de mots est qu'on ne peut le définir que par l'intentionnalité du locuteur ou par sa réception. Il n'existe pas de formes fixes qui lui sont propres. Nous prendrons en compte donc toute manipulation langagière volontaire, quelle qu'elle soit, qui vise le ludique. Contrairement à Alain Duschene et Thierry Leguay (1990), les contraintes formelles utilisées par les membres de l'OuLiPo (telles que l'acronyme, l'abécédaire, le palindrome...) ne seront pas considérées comme des jeux de mots puisque, s'il s'agit bien de manipulations langagières, elles n'ont pas forcément de visée ludique.

Nous nous attacherons aux manipulations du langage porteuses de jeux langagiers : les jeux sur la sonorité (assonance, allitération, calembour) ; les jeux sur la structure (parallélisme, répétition, accumulation, néologisme) ; les jeux de logique (énumération, contresens) ; les jeux sur le signifié (syllepse, antanaclase, pataquès), sans viser à l'exhaustivité.

Ce chapitre se donne comme objectif de décrire les principaux jeux langagiers employés par Boris Vian et d'évaluer leur rôle dans la fictionnalisation.

Commençons à titre d'exemple par le passage suivant :

[23] Il faisait un temps superbe. La pluie tombait à Sceaux, mais pas à Bayonne qui jouit d'un climat plus clément. Les clématites s'acclimatent comme les clémentines sous cette latitude tropico-méditerranéenne balayée sans trêve par les effluves océaniques qui apportent des Canaries un chaud relent de nid douillet. Le soleil tapait dur sur les dalles du port qui s'enfonçaient peu à peu... C'était peut-être seulement la marée qui montait. (TA : 92)

Dans ce paragraphe, on relève un calembour qui s'accompagne d'un défigement (« la pluie tombait à Sceaux, mais pas à Bayonne ») ; on peut encore noter pêle-mêle la présence d'une paronomase sur « climat clément » qui se prolonge en allitérations (en [kl] [m] et [t]) dans la phrase suivante ; des antithèses entre « méditerranéenne » et « océanique » et entre « méditerranéenne » et « Bayonne » ; une antanaclase *in absentia*<sup>86</sup> autour de Canaries/canaris et enfin une syllepse sur le verbe *taper* qui donne au soleil un pouvoir agissant. Comme on peut le remarquer sur ce court extrait, les jeux langagiers ne sont pas un phénomène ponctuel chez Vian, ils apparaissent en réseaux et contribuent à structurer le texte. Ils servent aussi à forger l'ethos d'humour du narrateur qui, cependant, ne se contente pas de produire des jeux langagiers (au point presque d'arriver au non-sens) mais installe le lecteur dans une réception amusée, pour aussitôt la « décevoir ». En effet, le retour au sérieux du narrateur s'accompagne d'une réévaluation de ce qui a été dit précédemment, et même sa possible annulation (« peut-être »). On voit par cet exemple comment la manipulation se déplace des mots au lecteur lui-même.

Vital Gadbois (1977b : 444-45), citant Vian, souligne le lien au jeu de l'écriture vianesque :

L'auteur de *L'Écume des jours* reste maître aussi des effets qu'il recherche :

À mon avis pour décrire quelque chose de bizarre, il ne convient pas du tout de dire que c'est bizarre, ce qui rompt l'enchantement, mais au contraire de le décrire avec des mots simples et des phrases claires, de telle sorte qu'il s'en dégage quelque chose. Car quand on décrit de façon très précise une chose qui n'existe pas, ça lui donne une existence bien plus grande que quand on dit vaguement qu'elle est bizarre ou insolite<sup>87</sup>.

Toute l'expérience de Vian est là : le respect de la grammaire, surtout de la syntaxe, le respect aussi des mots-outils, mais une ouverture de la morphologie et surtout de la charge sémantique des mots par la création de néologismes formés

---

<sup>86</sup> Alain Rabatel (2015) définit l'antanaclase *in absentia* comme une antanaclase où l'homonyme n'est pas présent (il donne comme exemple « le chasseur a pâli quand le léopard a foncé » [Foucault 1988 : 84]). Il n'y a donc pas de répétition puisque le terme homonymique est implicite. Selon Rabatel, l'antanaclase se différencie de la syllepse par le fait que la première s'appuie sur des homonymes alors que la seconde trouve son point nodal dans des termes polysémiques.

<sup>87</sup> Boris Vian, cité par Noël Arnaud (1970 : 21).



d'ailleurs pour la plupart sur des procédés vivaces de renouvellement de la langue française, par un emploi rajeuni des archaïsmes, par une hausse de la fréquence et de la densité des mots rares, par un emploi littéraire du parler familier, par un renouvellement enfin des automatismes associatifs. Ces mots, ces expressions, trouvent leur sens dans leur agencement syntaxique ; cette raison suffit à rendre compte de la syntaxe correcte de Vian. Un robot-poète ne lui fait pas peur, car il « épuisera les combinaisons en deux temps et trois mouvements et nous délivrera des textes sans syntaxe dont il assumera seul la confection » écrit-il<sup>88</sup>. Il n'est pas question pour Vian de laisser l'initiative aux mots, de les laisser en faire à leur tête. Il faut au contraire les dompter, les dominer, jouer avec eux, les briser parfois pour que leur sens figé acquière une nouvelle vie, l'espace d'un univers romanesque.

Vital Gadbois avait déjà commencé à envisager la particularité vianesque : sous couvert d'un respect des formes, le sens des mots éclate afin de faire surgir le « bizarre » ou « l'insolite » que Vian évoque.

Différents types de jeux sont généralement relevés chez Vian : le jeu sur l'onomastique (Hernandez 1986), la prise au pied de la lettre (Bens 1976 ; Baudin 1973 ; Boyer 1968), les calembours (Weiss 2014 ; Baudin 1973)<sup>89</sup>, et les créations lexicales comme ressorts du jeu de mots (Pestureau 1978 ; Baudin 1973 ; Boyer 1968). Henri Baudin (1973), dans son étude sur l'humour chez Vian, articule son chapitre sur le jeu autour du jeu verbal et du jeu imaginaire, c'est-à-dire le jeu avec les mots (correspondant par exemple à la répétition, à la verve, au nom propre, à l'ironie ou encore à l'ellipse) et le jeu avec l'imagination (le paradoxe, la fantaisie, l'exagération ou encore l'irréalisme désinvolte).

Ce qui ressort de ces études pourtant extrêmement riches, c'est que le jeu langagier ne peut être étudié hors contexte, ce qui nous a conduit à privilégier une approche fonctionnelle et pragmatique. Nous nous intéresserons d'abord aux néologismes et à leur rôle dans la nomination fictionnelle, avant d'évaluer le rendement des détournements et des télescopes sémantiques. Ces études nous permettront ensuite de réévaluer « l'humour » vianesque et d'envisager une évolution possible dans notre corpus.

---

<sup>88</sup> Vian, JVPC : 101.

<sup>89</sup> Les calembours sont considérés au sens large dans ces ouvrages, et désignent tous jeux sur le sémantisme (avec déformation graphique ou non) des mots.

## 1. L'invention lexicale : les néologismes, pour quoi faire ?

Le néologisme se définit comme la création d'un mot nouveau, mais derrière cette simplicité définitoire, on se heurte à des difficultés de différenciation entre nouveau terme et néologisme. Selon Pruvost et Sablayrolles, « mis à part certains termes créés de manière délibérée, réfléchi et collective en commission spécialisée, les néologismes sont d'abord des créations individuelles de locuteurs donnés, qui surgissent dans des situations d'énonciation données à des moments donnés » (2016 : 56). Dans la création lexicale, la seule différence entre un terme et un néologisme serait liée au phénomène de production – entre production collective pour un terme et production individuelle pour un néologisme.

On distingue généralement le néologisme (invention lexicale visant un ancrage dans la langue, du fait de sa répétition) de l'hapax (invention lexicale à emploi unique). Pruvost et Sablayrolles soulignent les limites de cette distinction :

On a parfois nié à l'hapax [...] le statut de néologisme, faute de sanction sociale. Mais l'on s'expose alors à une aporie pour fixer des limites : à partir de combien de réemplois, de locuteurs différents, de cercle de transmission (A le dit de B, que le dit de C, qui, etc.) – si tant est que nous puissions le savoir – un mot serait-il un néologisme ? Le plus expédient est donc de considérer qu'il y a néologisme dès le surgissement d'une nouvelle unité lexicale, quel que soit son sort ultérieur, largement imprédictible au demeurant. (2016 : 57)

Nous considérerons donc toute création lexicale comme néologisme, en envisageant alors l'hapax comme une catégorie des néologismes.

Le néologisme peut être utilisé pour désigner une nouvelle réalité, que celle-ci corresponde à la nomination d'un objet novateur (dans le milieu technologique), ou à une adaptation d'un terme par un locuteur à sa perception de la réalité. En littérature, les néologismes ont un emploi bien particulier : Pruvost et Sablayrolles notent que

connotatif par essence, le néologisme littéraire participe pleinement du style de l'auteur, il relève de la production individuelle dans des circonstances données, et donc de l'énonciation choisie. Il est ainsi normal que le *pianoctail*, la *gondolance*, le *suppôt de satin* de Boris Vian ne soient pas entrés dans la langue, pas plus que les *brigailles mortifices* et *lancebregotz* de Rabelais inventant les cinquante mets servis aux dames lanternes en Lanternois, agapes rabelaisiennes s'il en est. (2016 : 18)

En littérature, le néologisme s'inscrit dans le processus de création d'une nouvelle « réalité ». C'est en cela qu'il n'est pas voué à s'ancrer dans la langue : « Le plus souvent, on ressent spontanément le besoin de dénommer la nouvelle réalité et on observe assez fréquemment alors l'existence de plusieurs formes concurrentes avant que l'une [...] n'évince les autres [...]. Parfois, le néologisme a pour objectif d'indiquer explicitement la nouveauté de ce dont il est question » (Pruvost et Sablayrolles 2016 : 52-53). Il sert ainsi à désigner des éléments fictionnels, c'est-à-dire des éléments existant dans l'univers de référence de la fiction mais pas dans celui du lecteur.

La mention de néologismes tirés de l'œuvre de Vian pour illustrer le propos de ces deux auteurs signale que le texte vianesque est un observatoire privilégié pour l'étude des créations lexicales. Ils sont, en effet, constitutifs du style de l'auteur. Les études consacrées aux néologismes chez Vian les mettent souvent en lien avec les jeux de mots. Ainsi, selon Régis Boyer (1968 : 23), « jouer, c'est d'abord inventer, créer, inventer à plein la liberté que confère l'imaginaire. Aimer les mots, c'est aussi vouloir en créer de nouveaux, que cela corresponde à un besoin (baptiser choses et idées nouvelles, cerner de plus près des réalités déjà existantes) ou à l'exercice d'une imagination agile ». Ces néologismes sont appelés « néologismes ludiques » par Jean-François Sablayrolles (2015 : 190) ; selon lui « Au sein de ces néologismes ludiques, on peut encore reconnaître des raisons autres que la simple recherche du plaisir du jeu de mots ou jeu avec les mots. Ils peuvent être mis à contribution pour convaincre, créer une connivence, séduire, se moquer de quelqu'un ou quelque chose, etc., et cela en lien avec la diversité des situations énonciatives » (*Id.*). Si une des visées de ces néologismes est le ludique, ce n'est donc pas leur seule portée et, comme nous le verrons, ils sont pleinement impliqués dans la création de l'univers fictionnel, et dans le rapport que noue le narrateur avec son lecteur.

Dans son article, Jean-François Sablayrolles distingue quatre types de néologismes : les mots-valises, les déformations paronymiques (ou les fausses coupes), le détournement d'expressions et la néologie flexionnelle. Régis Boyer a une vision plus large de la création lexicale dans les œuvres de Prévert, Queneau, Vian et Ionesco, et prend en compte les néologismes, les archaïsmes et le recours au parler populaire. Dans la catégorie des néologismes, il s'intéresse aux semi-crétions par analogie avec un mot existant (« députodrome » [EJ : 377]) ; aux semi-crétions par déformations légères d'un mot existant (« sacristoche » [EJ : 386]) ; aux semi-crétions par fabrication d'un mot sur une base connue, mais de nature grammaticale différente (« blocnotez » [EJ : 480]) ; aux semi-crétions par fabrication d'un mot sur une base connue, mais non grammaticale (« un cépédéiste » [EJ : 376]) ; aux semi-crétions par usage dans un sens nouveau d'un mot connu (« partie trois

semaines avec des relatifs dans le midi » [EJ : 380]) ; aux latinismes et grecismes (« l'antipode du Révérend Charles » [EJ : 378]) ; aux créations pures (« un frigiploque » [EJ : 446]) ; enfin, aux créations inquiétantes et louches (« des pourrrques » [AP : 638]).

Le néologisme peut permettre de désigner une nouvelle réalité, que celle-ci soit subjective (c'est-à-dire représentative du jugement de l'énonciateur sur cette réalité) ou plus ou moins objective (dans le sens où l'énonciateur tente de nommer quelque chose d'inconnu pour le locuteur). Jean-François Sablayrolles (2007 : 95) précise ainsi que « parfois, un locuteur, singulier ou collectif, a la volonté de faire émerger quelque chose en lui donnant un nom. L'opération est un peu magique : s'il y a un nom, il y a quelque chose qui existe derrière. La création du signifiant implique(ra)it l'existence du signifié, et de la réalité à laquelle il renvoie ». Il ajoute qu'un « deuxième objectif consiste à dicter la manière de recevoir la nouvelle réalité en même temps qu'on la nomme » (*Ibid.* : 96). C'est cette capacité des néologismes à désigner du nouveau qui explique leur grande présence chez Vian.

Selon Régis Boyer, la création lexicale chez Vian représente 40 % de celle d'un ensemble composé de quatre écrivains (Vian, Queneau, Rabelais, Ionesco). Ce chiffre permet de comprendre les nombreuses études portant sur les néologismes vianesques, ils sont un trait de son écriture. Mais la part des néologismes dans l'œuvre de Vian correspond aussi à un certain trait d'écriture des écrivains proches de l'auteur (aussi bien dans l'approche littéraire que dans la vie) tels que Rabelais, Queneau, Ionesco ou encore Jarry. À différentes époques, ces auteurs exploitent tous les néologismes<sup>90</sup>. Régis Boyer précise que les « semi-créations par déformations légères d'un mot existant [sont] la spécialité de Boris Vian » (*Ibid.* : 346). Il donne comme exemple « la sacristoche », « un Chuiche », « les peintureurs », « la béniction » ou encore « désincruster ».

Si cette profusion d'études sur les néologismes permet de les lister de manière assez exhaustive, il manque, selon nous, la réponse à une question fondamentale : quelle est la fonctionnalité du néologisme chez Vian ? Régis Boyer (*Ibid.* : 355) avait commencé à esquisser une réponse en évoquant le fait que les néologismes représentent des « *jeux dangereux*, ceux qui remettent en cause les structures de la langue, les catégories mentales et, tout bonnement, les aptitudes métaphysiques de l'esprit ». Il avait donc déjà pris en compte la dimension créatrice de la nouvelle nomination. C'est dans ce sens que nous essaierons maintenant d'envisager les visées de la création lexicale chez Vian.

---

<sup>90</sup> La proximité de Boris Vian avec certains de ces auteurs est souligné dans les actes du colloque *Vian, Queneau, Prévert*, qui a eu lieu à Victoria au Canada en 1992, intitulés *Trois fous du langage : Vian, Queneau, Prévert*, Marc Lapprand (dir), Presses Universitaires de Nancy, 1993.

## 1.1. Renommer les choses

Jean-François Sablayrolles pose la question du rapport entre nomination et néologisme. Selon lui, la nomination « relève d'un processus et renvoie à l'acte d'imposition d'un nom à quelque chose » (2007 : 89). Il précise que tous les néologismes ne visent pas forcément la nomination et que toute nomination n'est pas obligatoirement néologique<sup>91</sup>.

Vian déforme volontiers les mots existants pour renouveler du connu. Il renomme ainsi des objets en chargeant la nouvelle nomination d'un surplus interprétatif, comme dans les semi-crétations suivantes : « Chuiche », « Bedon », « Chevêche », « prioir » et « sa bouche en sphincter de galline »<sup>92</sup>.

Ces cinq néologismes apparaissent dans *L'Écume des jours*, et les quatre premiers dans un contexte religieux. Ils procèdent par déformation de la terminologie ecclésiastique et, au-delà du ludique apparent, engendrent une critique ironique des termes et des rites chrétiens. Le nom *Chuiche* est construit par déformation phonétique de *suisse*, qui renvoie à un employé laïc de l'Église<sup>93</sup>. On retrouve dans la prononciation du nom, le verbe *chuintier* qui évoque à la fois le cri de la chouette et le fait d'« émettre un bruit chuintant » proche du sifflement (TLFi). La formation de ce néologisme, par déformation phonétique remplaçant la sifflante par la chuintante, amène une vision caricaturale de ce personnage, par le rapprochement avec la chouette.

[24] Le Chuiche fit un long sifflement : *Fuuiiouou...* (EJ : 387)

La déformation du nom du personnage lui donne de nouvelles caractéristiques exprimées dans le texte, comme le montre l'exemple [24]. Cette caricature entraîne aussi une critique de l'Église en ridiculisant les noms de ses membres actifs.

L'exemple [25] montre également cette dévalorisation des ecclésiastiques :

---

<sup>91</sup> Il donne trois situations où la nomination se fait sans néologie : « l'extension d'emploi par analogie vague » ; la « spécialisation de sens en fonction des groupes sociaux » ; « l'extension d'emploi par évolution, étalée dans le temps, des référents » (2007 : 91).

<sup>92</sup> Pour plus de néologismes voir le « Glossaire des néologismes », p. 347-350 de *L'Écume des jours*, Paris, Pauvert, « LGF », 2008.

<sup>93</sup> Précisément, un suisse est un « laïc chargé dans une église du bon ordre des processions, des cérémonies, vêtu d'un uniforme chamarré avec baudrier, bicorne, canne et hallebarde » (TLFi). On trouve vingt-huit occurrences de ce néologisme dans *L'Écume des jours*.

[25] Le Religieux prit son souffle et commença de chanter le cérémonial, soutenu par un fond de onze trompettes bouchées jouant à l'unisson. Le Chevêche somnolait doucement, la main sur la crosse. Il savait qu'on le réveillerait au moment de chanter. (EJ : 395)

Le nom *Chevêche* est formé à partir du nom d'une chouette appelée *la chevêche*. Cette renomination est différente puisqu'il ne s'agit pas d'un néologisme à proprement parler (en tant que création lexicale), mais d'un transfert. Le nom *Chevêche*<sup>94</sup>, par sa proximité phonétique avec *archevêque*, prend en charge l'entremêlement de ces deux signifiés. Ainsi, le personnage est un homme d'Église reprenant certains traits du volatile. Il est montré en train de somnoler lors de la cérémonie du mariage de Colin et Chloé. Il est lui aussi tourné en ridicule par les caractéristiques de la chouette qui est souvent vue comme endormie puisque c'est un animal diurne. Le fait que sa main soit sur la crosse rappelle la posture des chouettes avec leurs serres entourant le perchoir. On a alors l'image d'un homme d'Église à la fois impotent et désinvesti. Par sa somnolence, il porte la critique en montrant la cérémonie comme assommante, même pour lui.

Le *Bedon*<sup>95</sup> est une déformation du nom *bedeau* :

[26] Le Religieux sortit de la sacristoche, suivi d'un Bedon et d'un Chuiche. Ils portaient de grandes boîtes de carton ondulé pleines d'éléments décoratifs. (EJ : 386)

Le bedeau est un employé laïc de l'Église. Par la transformation du nom, cet homme est désigné de manière synecdochique par son gros ventre, puisqu'un *bedon* est un ventre bien rebondi. Derrière cette désignation, est critiquée l'Église, qui compte des hommes bien portants, qui se laissent aller aux excès. Il est ainsi à l'opposé de l'image ascétique que l'on pourrait attendre d'un homme d'Église. La cupidité de l'Église est d'ailleurs dénoncée dans l'œuvre. Pour l'enterrement de Chloé par exemple, le Religieux demande à Colin de payer pour obtenir le soutien de l'Église, il lui demande même s'il peut monter « jusqu'à deux cents [afin d'avoir] le Chuiche et le Bedon de [son] côté, tandis qu'à cent cinquante ils sont dans le parti opposé » (EJ : 493). Le fait que deux des trois personnages représentant la religion dans le roman soient des employés laïcs alimente aussi la critique en assimilant l'Église à une entreprise, détachée de la foi. Il faut d'ailleurs souligner l'emploi de la majuscule pour ces trois

---

<sup>94</sup> On dénombre six occurrences de ce terme dans *L'Écume des jours*.

<sup>95</sup> Le terme est utilisé vingt et une fois dans le roman (en général accompagné du Chuiche).

noms : d'une part, ce qui était un nom de poste (ou de rang) dans l'église devient le nom d'un personnage et d'autre part, cette majuscule confère un aspect sacré à un employé laïc, ce qui renforce la critique.

Le terme « prioir » est dérivé du verbe *prier* sur lequel on a ajouté le suffixe *-oir*. Ce mot désigne un *prie-Dieu*. L'ajout du suffixe nominal *-oir* à une base verbale crée un substantif désignant un lieu ou un nom défini par l'action du verbe (tel que *mangeoire* ou *abattoir*), donne un caractère prosaïque à cette chaise et rompt l'image de la communication avec Dieu.

Le dernier néologisme que nous considérerons est « en sphincter de galline » :

[27] Les cartes obscènes de divers modèles, certaines en plusieurs couleurs, étaient classées dans des pochettes assorties. L'huissier connaissait plus ou moins les préférences des messieurs du Conseil. Il sourit du coin de l'œil en voyant, à l'écart, un petit paquet innocent dans lequel il avait rassemblé toutes celles qui lui plaisaient personnellement, et il esquissa le geste de déboutonner sa braguette, mais le contact de son engin désolé fit se rembrunir sa figure ridée. Il se rappela la date et se souvint qu'il n'y trouverait rien de sérieux avant deux jours. À son âge ce n'était pas si mal, mais il lui revenait à la mémoire un moment où il pouvait le faire jusqu'à deux fois par semaine. Cette réminiscence lui rendit un peu de gaieté et les coins sales de sa bouche en sphincter de galline dessinèrent l'amorce d'un sourire, tandis qu'une vilaine lumière clignotait dans ses yeux ternis. (EJ : 569-70)

Cette formulation appartient incontestablement à la catégorie des jeux langagiers. En effet, l'assimilation d'une bouche à un cul de poule est chose courante, mais ici cette désignation est détournée du fait du remplacement des termes *cul* et *poule* par leurs synonymes savants *sphincter* et *galline*. Ce détournement modifie considérablement le mot composé *cul-de-poule* et ajoute une touche d'humour. Le choix des mots savants re-sémantise l'expression et bloque son interprétation figurée. Ce changement de registre vers l'héroï-comique opacifie le référent. L'utilisation de synonymes pour reconstruire le mot composé met sous les yeux du lecteur un sphincter de galline en lieu et place de la bouche d'Isaac : l'appellation néologique substitue à l'opacification du mot composé *cul-de-poule* la transparence de la chose ainsi désignée.

La renomination n'est jamais innocente chez Vian ; souvent ludique dans l'œuvre, elle précise néanmoins le référent et modifie le signifiant afin qu'il corresponde plus exactement à ce qu'il désigne. Elle est alors un outil efficace de la critique et du détournement du familier, cher à l'auteur. La déformation des noms se répercute sur le comportement des personnages comme on a pu le voir avec le Chevêche, qui adopte le comportement de l'animal. Il semble ainsi que, dans la renomination, le fait de donner un nouveau nom à un objet existant modifie

ce dernier selon son nom, dans une vision cratylite du langage. Si les néologismes permettent de rebaptiser, ou de mieux baptiser, des entités ou des personnages, ils permettent également de nommer des éléments fictionnels, comme nous allons maintenant le voir.

## 1.2. Nommer les objets fictionnels

Vital Gadbois (1977 : 457) remarquait déjà cette particularité des néologismes chez Vian :

J'avais remarqué que 70 % des néologismes étaient des substantifs et des mots qui servent à décrire un univers et qui servent à décrire des objets dans cet univers. On a vraiment l'impression que ces mots nouveaux ou ces expressions nouvelles cherchent à définir des choses matérielles dans l'univers romanesque.

Boris Vian ne fait donc pas le même usage des néologismes que Raymond Queneau, par exemple, pour qui les néologismes fonctionnent plutôt de manière similaire à celle que nous avons étudiée ci-dessus. Les créations lexicales ne s'appuient pas seulement sur des détournements, mais créent en même temps qu'un signifiant nouveau et inconnu un référent lui aussi inconnu et nouveau.

Le « pianocktail » est sans doute le néologisme le plus connu de Vian. Ce mot-valise désigne un instrument donnant le goût de la musique, repris de l'orgue à bouche d'Huysmans dans *À Rebours* (1884). Il apparaît pour la première fois dans ce passage de *L'Écume des jours* où Colin détaille devant Chick interrogateur son fonctionnement complexe :

[28] « Prendras-tu un apéritif? demanda Colin. Mon pianocktail est achevé, tu pourrais l'essayer.

– Il marche? demanda Chick.

– Parfaitement. J'ai eu du mal à le mettre au point, mais le résultat dépasse mes espérances. J'ai obtenu à partir de *Black and Tan Fantasy* un mélange vraiment ahurissant.

– Quel est ton principe? demanda Chick.

– À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu et la pédale faible à la glace. Pour l'eau de Seltz, il faut un trille dans le registre aigu. Les quantités sont en raison directe de la durée : à la quadruple croche équivaut le seizième d'unité, à la noire l'unité, à la ronde la quadruple unité. Lorsque l'on joue un air lent, un système de registre est mis en action, de façon que la dose ne soit pas augmentée — ce qui donnerait un cocktail trop abondant —, mais la teneur en alcool. Et, suivant la durée de l'air, on peut, si l'on veut, faire varier la valeur de l'unité, la



réduisant par exemple au centième, pour pouvoir obtenir une boisson tenant compte de toutes les harmonies au moyen d'un réglage latéral.

– C'est compliqué, dit Chick.

– Le tout est commandé par des contacts électriques et des relais. Je ne te donne pas de détails, tu connais ça. Et d'ailleurs, en plus, le piano fonctionne réellement.

– C'est merveilleux ! dit Chick.

– Il n'y a qu'une chose gênante, dit Colin, c'est la pédale forte pour l'œuf battu. J'ai dû mettre un système d'enclenchement spécial, parce que lorsque l'on joue un morceau trop "hot", il tombe des morceaux d'omelette dans le cocktail, et c'est dur à avaler. Je modifierai ça. Actuellement, il suffit de faire attention. Pour la crème fraîche, c'est le *sol grave*.

– Je vais m'en faire un sur *Loveless Love*, dit Chick. Ça va être terrible.

– Il est encore dans le débarras dont je me suis fait un atelier, dit Colin, parce que les plaques de protection ne sont pas vissées. Viens, on va y aller. Je le réglerai pour deux cocktails de vingt centilitres environ, pour commencer. »

Chick se mit au piano. À la fin de l'air, une partie du panneau de devant se rabattit d'un coup sec et une rangée de verres apparut. Deux d'entre eux étaient pleins à ras bord d'une mixture appétissante.

« J'ai eu peur, dit Colin. Un moment tu as fait une fausse note. Heureusement c'était dans l'harmonie.

– Ça tient compte de l'harmonie ? dit Chick.

– Pas pour tout, dit Colin. Ce serait trop compliqué. Il y a quelques servitudes seulement. Bois et viens à table. » (EJ : 352-353)

Le néologisme sert ici à nommer un instrument inexistant dans notre monde, mais aussi novateur dans le monde de la fiction. Dans cet extrait, tout un discours accompagne d'ailleurs le néologisme pour présenter ce nouvel objet à Chick (et au lecteur en même temps). Le texte donne ainsi un mode d'emploi de cet objet fictionnel, ce qui contribue à lui procurer une certaine réalité. Ce qui est tout à fait remarquable avec le pianocktail, c'est que si le néologisme permet de nommer quelque chose et donc de lui donner une réalité, ce néologisme (associé à cet objet merveilleux) a réellement fait passer cet objet dans notre réalité. Le pianocktail, objet si attractif, a poussé certaines personnes à le créer. Cet instrument existe aujourd'hui et fonctionne, tel que Boris Vian l'avait imaginé<sup>96</sup>. Ce passage de la fiction à la réalité n'est pas un cas isolé, il signale le pouvoir de la nomination, lorsqu'elle s'accompagne d'une invention technique.

Régis Boyer (1968) donne des exemples de créations pures de Vian : *biglemoi*, *brouzillon*, *costumitude*, *doublezons*, *frigiploque*, *pinpinaquangouse*, *chêne syracusé*, *velours enkysté*, *un manteau de léopard benzolé*, *les grenouilles à tuyères*, *l'arrache-cœur*, *le tue-flique*,

---

<sup>96</sup> Pour une vidéo du pianocktail en action : <http://www.chercheursdesons.com/tag/pianocktail>

*le coucou à gaufres*. Ces créations pures sont de deux sortes : les premières sont complètement étrangères au lecteur qui ne saurait en expliquer la formation (par exemple *brouzillon* ou *pinpinaquangouse*), les secondes sont plus proches des mots-valises et mêlent deux signifiants connus dans un ensemble incohérent (*grenouilles à tuyères* ou *coucou à gaufres*). Il nous semble que ces catégories n'offrent pas la même valeur référentielle.

Ainsi dans :

[29] Ils [Colin et Chick] regardaient les murs. Sur de longues étagères de cuivre patiné s'alignaient des bocaux renfermant des espèces simples et des topiques souverains. Une fluorescence compacte émanait du dernier bocal de chaque rangée. Dans un récipient conique de verre épais et corrodé, des têtards enflés tournaient en spirale descendante et atteignaient le fond, puis repartaient en flèche vers la surface et reprenaient leur giration excentrée, laissant derrière eux un sillage blanchâtre d'eau épaissie. À côté, au fond d'un aquarium de plusieurs mètres de long, le marchand avait établi un banc d'essai de grenouilles à tuyères, et çà et là, gisaient quelques grenouilles inutilisables dont les quatre cœurs battaient encore faiblement. (EJ : 427)

le mot composé néologique « grenouilles à tuyères » est constitué du nom d'un reptilien *grenouille* et d'un complément ne faisant pas partie du même domaine : *tuyères*. Les tuyères sont des conduits situés sur une fusée dans lesquels sont produits des gaz de combustion. Régis Boyer (*Ibid.* : 348) voit dans ce genre d'occurrence de « surprenantes inventions dont les éléments ne nous sont pas inconnus, mais, qui, globalement, désignent des êtres ou des objets non identifiables. » Effectivement, si l'on peut éventuellement trouver un lien entre les tuyères et les grenouilles (dans l'idée que les deux ont un mouvement d'extension vers le haut), le signifiant ne renvoie à rien de connu. On comprend plus loin que cet entremêlement de la mécanique et de l'animal n'est pas un cas isolé dans la boutique du marchand. Chick et Colin croisent ainsi un « lapin modifié » :

[30] La bête avait une mâchoire allongée qui se déplaçait par rapides mouvements latéraux. Sous une peau transparente, on distinguait des côtes tubulaires d'acier mince et un conduit digestif qui s'agitait paresseusement.

« C'est un lapin modifié, dit Chick.

– Tu crois ?

– Ça se fait couramment, dit Chick. On conserve la fonction qu'on veut. Là, il a gardé les mouvements du tube digestif, sans la partie chimique de la digestion. C'est bien plus simple que de faire des pilules avec un pisteur normal. (EJ : 428).

Le marchand opère des transformations sur les animaux pour les rendre plus fonctionnels, mais alors que le « lapin modifié » est une nouveauté même dans le monde fictionnel<sup>97</sup>, les « grenouilles à tuyères » sont insérées dans un passage narratif décrivant les étagères du marchand de remèdes. Elles ne sont donc pas présentées comme des nouveautés, mais comme une des excentricités du marchand. Ce néologisme désigne donc un référent qui nous est inconnu, mais qui est notoire dans le monde fictionnel de *L'Écume des jours*.

L'exemple que nous allons maintenant étudier est différent du premier puisqu'il ne traite pas d'avancée scientifique/technologique (engendrant forcément de nouvelles nominations) :

[31] Et puis au pied de l'escalier, ils [Anne, Angel et Rochelle] perçurent le vague brouhaha de pieds remués, de torses pelotés, de rires confidentiels et d'autres moins discrets, de graves éructations et de conversations nerveuses parmi des clapotis de verres et d'eau gazéifiée qui composent l'atmosphère adéquate d'un bar de demi-luxe. Anne chercha des yeux une table libre et la désigna à Rochelle qui l'atteignit la première. Ils commandèrent des portos frisés. (AP : 541)

Les « portos frisés » troublent la lecture par l'emploi de l'adjectif *frisé* accolé au nom du vin portugais. Deux interprétations sont possibles : soit le narrateur s'amuse à créer une sorte de porto inconnu et inédit, soit les « portos frisés » désignent un référent totalement inconnu du lecteur. Quelle que soit l'interprétation que l'on choisisse, il n'en reste pas moins que la création lexicale perturbe la lecture en introduisant un nouveau référent ou en déformant un référent connu en créant une énigme. Cette incertitude est caractéristique de ce type de néologismes chez Vian. Ils mêlent le connu et l'inconnu et de ce fait, brouillent la bonne compréhension du référent désigné de cette manière. Cette incertitude correspond à une volonté de l'auteur de garder son lecteur dans un flou : le monde vianesque représente-t-il notre réalité ou un monde parallèle, autre ? Le texte joue sur cette ambiguïté sans jamais la résoudre, seule reste la non élucidation.

Les créations pures, si elles peuvent rejoindre le fonctionnement des mots-valises déroutants, offrent une rencontre de différentes réalités :

---

<sup>97</sup> Comme on le remarque par l'étonnement de Colin lorsqu'il le découvre : « C'est très curieux !... dit Colin » (EJ : 428).

[32] [Colin] ne savait pas quoi faire avec Chloé. Peut-être l’emmener dans un salon de thé, mais l’atmosphère y est, d’ordinaire, plutôt déprimante, et les dames goinfres de quarante ans qui mangent sept gâteaux à la crème en détachant le petit doigt, il n’aimait pas ça. Il ne concevait la goinfrerie que pour les hommes, chez qui elle prend tout son sens sans leur enlever leur dignité naturelle. Pas au cinéma, elle n’acceptera pas. Pas au députodrome, elle n’aimera pas ça. Pas aux courses de veaux, elle aura peur. Pas à l’hôpital Saint-Louis, c’est défendu. Pas au musée du Louvre, il y a des satyres derrière les chérubins assyriens. Pas à la gare Saint-Lazare, il n’y a plus que des brouettes et pas un seul train. (EJ : 377)

En [32], le néologisme « députodrome » est construit en référence à un néologisme de Raymond Queneau (1972 : 66), « ratodrome » (lui-même construit sur *lapinodrome*), apparaissant dans *Pierrot mon ami*. Le *Glossaire des néologismes de Vian* (Vian 2008 : 348-49), précise que « députodrome » est « un mot valise comique et satirique » construit sur la base nominale « député » à laquelle on a ajouté le suffixe *-drome*, donnant l’idée d’une course. Ce nom inédit, se rapprochant d’*hippodrome* ou de *vélodrome*, semble faire référence à un lieu où l’on peut voir les députés se livrer à une compétition. Cette approche caricaturale du monde politique transforme les députés en une masse d’êtres se battant, pour le plaisir des spectateurs, pour arriver le premier. Cette idée est d’ailleurs soutenue par le radical *déput-* mettant l’accent sur la seconde syllabe « -put- », ce qui renforce le manque d’intégrité des députés (que l’on peut facilement acheter). La critique ironique sous-jacente à cette création lexicale oblige à voir plus loin que la nomination d’un référent inédit. Le mot apparaît dans un passage au discours direct libre, qui fait émerger, à la faveur de la rupture temporelle imparfait/futur, la voix de Colin<sup>98</sup>. Ce mot est peut-être alors son mot à lui pour désigner le Parlement. Ce néologisme peut donc relever de deux interprétations possibles : il peut renvoyer à un lieu n’existant pas dans notre réalité, lieu où les députés jouent leur ascension politique à la course ; il peut aussi être une désignation critique du Parlement, attribuable alors au personnage, qui se contente de relayer une nomination partagée ou inédite. Dans tous les cas, le néologisme propose ici une reconfiguration de la réalité soit en en proposant une nouvelle soit en choisissant de dépeindre le monde à travers le prisme de la caricature.

L’exemple [33] est cité par Henri Baudin (1973 : 30) pour signaler que l’invention lexicale « enrichit l’expressivité » :

---

<sup>98</sup> En l’absence de déictique personnel, on peut aussi analyser ce passage comme un discours indirect libre au futur.

[33] Le jardin s'accrochait partiellement à la falaise et des essences variées croissaient sur ses parties abruptes, accessibles à la rigueur, mais laissées le plus souvent à l'état de nature. Il y avait des calaïos, dont le feuillage, bleu-violet par-dessous, est vert tendre et nervuré de blanc à l'extérieur ; des ormandes sauvages, aux tiges filiformes, bossuées de nodosités monstrueuses, qui s'épanouissaient en fleurs sèches comme des meringues de sang, des touffes de rêviole lustrée gris perle, de longues grappes de garillias crémeux accrochés aux basses branches des araucarias, des sirtes, des mayanges bleues, diverses espèces de bécabunga, dont l'épais tapis vert abritait des petites grenouilles vives, des haies de cormarin, de cannaïs, de sensiaires, mille fleurs pétulantes ou modestes terrées dans des angles de roc, épandues en rideaux le long des murs du jardin, rampant au sol comme autant d'algues, jaillissant de partout, ou se glissant discrètes autour de barres métalliques de la grille. (AC : 513)

Ce type de création illustre parfaitement un commentaire de Boris Vian sur son écriture que nous avons déjà évoqué (p. 68) :

Quand vous me dites que j'invente des mots, vous noterez que ce sont toujours des mots que personne ne connaîtrait non plus si je mettais les vrais mots, car au fond personne ne sait le nom des fleurs qu'il y a dans le jardin le plus simple. (Cité par Arnaud 2002 : 82)

Ce qu'il y a de remarquable dans cet extrait (et ce qui est mis en lumière par la remarque de Vian sur ce choix de la création lexicale), c'est que l'auteur fait volontairement le choix de remplacer « les vrais mots » que personne ne connaît par des « faux » qu'il est donc difficile de considérer comme tels. On peut alors se poser la question de l'intérêt d'inventer un nouveau mot si le lecteur ne connaît pas le terme exact pour désigner une plante, puisque dans tous les cas, le lecteur aura une impression d'inconnu et d'étrangeté.

L'intérêt tient selon nous à l'innovation dont les termes sont le lieu : ils ne proviennent plus d'un stock lexical préexistant, mais de l'imaginaire de l'auteur. On rencontre dans l'exemple [33] « calaïos », « ormandes », « rêvioles », « garillias », « sirtes », « mayanges », « bécabunga », « cormarin », « cannaïs », et « sensiaires ». On peut remarquer trois types différents dans ces noms imaginaires de plantes : le premier regroupe les noms construits autour de formants reconnaissables : *rêvioles* (*rêve* + *-iole* [de *bestiole* par exemple]), *sensiaires* (*sens* + *-(i)aire* [de *glaciaire*]) ; le deuxième regroupe des noms déformés de noms de plantes existants : *cormarin* (*romarin*), *cannaïs* (*cannabis*), *sirtes* (*myrte*) ; le troisième groupe est constitué par les termes dont la construction n'est pas reconnaissable : *mayanges*, *bécabunga*, *ormandes*, *garillias*, *calaïos*. Ces différents néologismes et leur nombre plongent le lecteur dans un univers qu'il ne connaît pas et dont la végétation lui est inconnue. Ces termes ne donnent

pas d'indication sur le climat puisqu'aucun d'entre eux n'est familier au lecteur. Substituer à des termes rares par des néologismes prolonge le sentiment d'inconnu du lecteur en bloquant la possible interprétation étymologique.

Ces exemples montrent l'importance des créations lexicales chez Vian. Ils sont aussi représentatifs de la manière dont l'auteur permet au lecteur d'aborder l'univers fictionnel. L'ambiguïté référentielle participe du manque de repères du lecteur qui se situe toujours entre deux mondes : son monde de référence et un monde qui lui est étrange(r). Les néologismes participent de la création d'un nouvel univers de référence ni trop proche ni trop éloigné de celui du lecteur. Comme le disait Boris Vian dans un poème intitulé « À force de les voir », « À force de les voir / Il y a des mots qui vous rendraient malades / Des mots connus, mais très dangereux à manier / sauf si on les entoure de musique » (CG : 93). Les mots sont ainsi renouvelés, soit pour désigner un référent connu de manière inédite, soit pour nommer un nouvel objet. Ils permettent alors de créer des référents propres à l'univers fictionnel vianesque. Les néologismes, dans l'œuvre romanesque de Boris Vian, entraînent un remaniement référentiel propre à la création fictionnelle. La déformation lexicale apporte un surplus de sens à un terme déjà existant pour qu'il soit au plus proche de la réalité à désigner. D'une manière plus générale, les néologismes sont une forme de liberté revendiquée par l'auteur pour être au plus près de la réalité du monde fictionnel. Ce foisonnement de néologismes va dans le même sens que ceux de Queneau (bien que ce dernier fasse une utilisation plus massive de la création lexicale) : Alber Doppagne (1973 : 106), au sujet de Queneau, disait que « le langage fait partie du sujet traité, il n'est pas seulement moyen de communication ; il est à la fois code et objet ». Ainsi la création lexicale, en tant que jeu langagier engendre une réflexion sur la langue et la place en véritable sujet du roman, ce que l'étude des détournements confirme.

## **2. Les détournements**

Dans l'ouvrage collectif qu'ils ont dirigé, Nathalie Dupont et Éric Trudel décrivent ainsi le fonctionnement du détournement dans le discours littéraire :

tout se passe comme si valeur et sens étaient à cet instant précis tous deux mis en déroute : une idée s'affaïsse, se vide jusqu'à disparaître, des significations nouvelles et inattendues se libèrent d'une image, une nouvelle évidence s'impose. Ainsi en est-il des pouvoirs du *détournement*. Ce geste d'appropriation, entre citation, plagiat et pastiche, peut être irrévérencieux, outrancier, vorace ou subversif ; le résultat, lui, sera tour à tour comique ou inquiétant, mais – à condition d'être remarqué – toujours désorientant. (2012 : 1)

Maxime Morel précise quant à lui la notion de jeu dans le détournement :

détourner est un jeu à tous les points de vue : jeu pour les auteurs, jeu sur le langage, mais également jeu de lecture. Mais précisons tout de même que cette dimension ludique est capitale, puisqu'elle force la redéfinition de la fonction de l'écrivain désormais conçu comme joueur, et que ses enjeux sont tout à fait sérieux : en effet, au cœur de ce ludisme naissent une langue neuve et un propos libre. (2012 : 20)

Isabelle Garnier-Mathez souligne de son côté que les détournements « supposent l'assimilation d'un modèle culturel commun, et la construction concertée d'une nouvelle manière de l'envisager, en rupture avec la pensée ou la pratique établie » (2006 : 786). En effet, le détournement, comme le défigement, se sert d'un savoir commun pour en faire émerger un sens inédit, collant au contexte.

L'exemple suivant, tiré de *L'Écume des jours* nous permet d'élargir le détournement du mot au texte :

[34] [...] – Je resterai, une fois de plus, dans la tradition de Gouffé en élaborant, cette fois, un andouillon des îles au porto musqué.

– Et ceci s'exécute ?

– De la façon suivante : «Prenez un andouillon que vous écorcherez, malgré ses cris. Gardez soigneusement la peau. Lardez l'andouillon de pattes de homards émincées et revenues à toute bride dans du beurre assez chaud. Faites tomber sur glace dans une cocotte légère. Poussez le feu, et, sur l'espace ainsi gagné, disposez avec goût des rondelles de ris mitonné. Lorsque l'andouillon émet un son grave, retirez prestement du feu et nappez de porto de qualité. Touillez avec une spatule de platine. Graissez un moule et rangez-le pour qu'il ne rouille pas. Au moment de servir, faites un coulis avec un sachet de lithinés et un quart de lait frais. Garnissez avec les ris, servez et allez-vous-en.»

– Je reste sec, dit Colin. Gouffé fut vraiment un grand homme. (EJ : 362)

Le détournement respecte la forme textuelle de la recette de cuisine : phrases brèves, à l'impératif, vocabulaire culinaire, mais en subvertit le contenu : l'andouillon est vivant, certaines expressions ne conviennent pas au contexte *à toute bride, sur glace* ; des inférences

et des implications incongrues ; des ingrédients inappropriés ... Ce passage se construit en parallèle avec celui du chapitre I, détaillant la recette du pâté d'anguille selon Jules Gouffé :

[35] – Il en est question à la page 638 de son *Livre de cuisine*. Je vais lire à Monsieur le passage en question [...] :

« Faites une croûte de pâté assez chaud comme pour une entrée. Préparez une grosse anguille que vous couperez en tronçons de trois centimètres. Mettez les tronçons d'anguille dans une casserole, avec vin blanc, sel et poivre, oignons en lames, persil en branches, thym et laurier et une petite pointe d'ail [...].

Faites cuire. Retirez l'anguille de la casserole et remettez-la dans un plat à sauter. Passez la cuisson au tamis de soie, ajoutez de l'espagnole et faites réduire jusqu'à ce que la sauce masque la cuiller. Passez à l'étamine, couvrez l'anguille de sauce et faites bouillir pendant deux minutes. Dressez l'anguille dans le pâté. Formez un cordon de champignons tournés sur le bord de la croûte, mettez un bouquet de laitances de carpes au milieu. Saucez avec la partie de la sauce que vous aurez réservée » (EJ : 350)<sup>99</sup>.

Cette utilisation de la recette réelle de Jules Gouffé insère dans le roman un texte de référence passablement « hors-norme », bien que réel. Le narrateur brouille alors la frontière entre fiction et réalité. Le contexte loufoque entourant cette recette la fait passer pour une création fictionnelle<sup>100</sup>. Ainsi le détournement se fait en deux temps. Le lecteur perçoit tout d'abord ces deux recettes comme des détournements s'appuyant sur la forme. Mais lorsque la recette de Jules Gouffé est reconnue comme réelle, le lecteur perçoit alors la recette fictionnelle comme détournement de la recette réelle. La fictionnalisation du pâté d'anguille de Gouffé se fait de manière contextuelle (par la pêche dans le lavabo) ainsi que dans la production en parallèle d'une recette complètement loufoque. Le détournement ici, au-delà de créer du fictionnel sur du réel, fait passer le réel dans l'univers fictionnel.

Le détournement joue donc à plusieurs niveaux, du mot à la séquence textuelle, et se veut créatif et créateur :

[Il] se joue d'abord et avant tout du sens, et déjoue les mots : en effet, la structure de l'objet détourné reste souvent la même, ce qui aboutit à un véritable décalage dans la lecture du proverbe ou de l'extrait de journal détourné. Enfin, si le détournement interroge la place du poète dans la société, il contribue surtout à une recreation merveilleuse du monde, à travers une transmutation de la langue et du réel. (Morel 2012 : 15)

<sup>99</sup> Cette recette se trouve à l'identique dans le *Livre de cuisine* de Jules Gouffé, aux pages données dans le texte.

<sup>100</sup> Nicolas, le cuisinier, explique qu'il s'est procuré les anguilles en pêchant ces dernières dans son lavabo grâce à du dentifrice à l'ananas en tant qu'appât.



Cette « récréation » se fait souvent reconfiguration chez Vian, comme nous allons maintenant le voir.

## 2.1. Les types de détournements : détournement de mots, détournement d'énoncés

Les études sur le détournement concernent majoritairement les proverbes. Dans un article intitulé « Polyphonie, proverbe et détournement » (1984 : 114), Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau notent que le détournement « consiste à produire un énoncé possédant les marques linguistiques de l'énonciation proverbiale, mais qui n'appartient pas au stock des proverbes reconnus ». Plus récemment, Péter Barta (2005, 2006) consacre deux articles à l'étude du détournement des proverbes. Chez cet auteur, le défigement constitue le résultat du détournement. Selon lui, « le détournement est un jeu, mais un jeu plus “ludique” que les autres en ce que la déformation qu'il implique ébranle le fondement même du proverbe : il le défige » (2006 : 62). Nous élargirons l'étude des détournements aux expressions idiomatiques ainsi qu'aux énoncés figés non proverbiaux.

[36] - Et vous en jureriez ?

– Peste bouffre ! Certes ! dit Amadis. Foutre d'âne ! Oui que j'en jurerais.

Et, merde, maintenant !

– Jurez voir ? dit le monsieur.

– Je jure ! dit Amadis, et il cracha dans la main du monsieur qui venait de l'avancer vers ses lèvres.

– Cochon ! lui dit le monsieur. Vous avez dit du mal du conducteur du 975.

Je vous dresse une contravention.

– Ah, oui ? » dit Amadis.

La moutarde ne faisait pas de vieux os sous ses pieds.

« Je suis assermenté », dit l'homme, et il ramena en avant la visière de sa casquette retournée jusqu'ici. C'était un inspecteur du 975.

Amadis jeta un vif regard à droite puis à gauche, et, entendant le bruit caractéristique, s'élança pour sauter dans un nouveau 975 qui rampait à côté de lui. (AP : 519)

Nous avons souligné ce qui se rapproche, selon Péter Barta, des « proverbes-valises », qui correspondent à « des détournements de proverbes composés de plusieurs unités phraséologiques (dont l'une est nécessairement un proverbe ou un schéma proverbial) »

(2006 : 64). Grésillon et Maingueneau (1984 : 116) évoquent les procédés les plus usités dans le détournement, dont la substitution de phonème, l'adjonction d'éléments, et la refonte de deux proverbes. Cette phrase contient tous ces éléments. Elle est constituée de deux expressions modifiées (*la moutarde monte au nez* et *ne pas faire de vieux os*) auxquelles vient s'ajouter une locution (*sous ses pieds*). La première expression est touchée par le phénomène de substitution : « au nez » est remplacé par « sous ses pieds ». La déformation a une réelle portée ludique allant dans le sens de Péter Barta (2006 : 62) : l'amalgame des expressions engendre de l'humour puisqu'il offre une reconfiguration artificielle et difforme des expressions originelles. Pourtant, ce phénomène n'est pas purement gratuit puisque le cumul sémantique est justifié par le contexte. L'énervement d'Amadis et son impatience grandissante renvoient à la première expression : *la moutarde monte au nez*. Son désir d'échapper au contrôleur du bus active la deuxième expression *ne pas faire de vieux os* et justifie le complément « sous ses pieds » (puisque les pieds renvoient au mouvement). De ce fait, l'entremêlement de ces deux expressions est aussi motivé par la volonté du texte de représenter le plus précisément possible les différents sentiments du personnage, tout en recyclant des expressions figées et opaques.

Le dernier exemple que nous allons étudier correspond au détournement complexe d'une comptine :

[37] « C'est moi, dit [l'abbé]. Une, deux, trois, nous irons au bois...  
 – Quatre, cinq, six, cueillir des saucisses », compléta Cuivre.  
 Elle se rappelait son catéchisme. (AP : 607)

Le détournement est double : au premier niveau, le plus apparent, « saucisses » est mis en lieu et place de « cerises » détournant ainsi la célèbre comptine enfantine. La substitution de « saucisses » à « cerises », si elle permet certes de corriger l'erreur de rime, laisse entrevoir un clin d'œil paillard dans le terme « saucisse ». Mais le détournement apparaît à un autre niveau plus grinçant : c'est le changement de contexte énonciatif de la comptine qui entraîne le détournement le plus fort. Le détournement opère sur l'énonciateur : l'abbé entonne la comptine – rebaptisée « catéchisme » – que Cuivre complète à sa manière, sans pour autant être reprise par l'abbé. Le commentaire du narrateur, quasi antiphastique, fait naître l'ironie et la critique non seulement du caractère phraséologique des énoncés du catéchisme mais aussi de la mauvaise compréhension que peuvent en avoir les simples fidèles, réduits au psittacisme. Les énoncés religieux sont détournés, vidés de leur sens, et réduits à des manipulations langagières, répétés à l'infini sans signification.

Ainsi, les détournements ne sont pas limités aux proverbes chez Vian, mais peuvent toucher des syntagmes ([40]), des phrases ([36]), des énoncés ([37]), voire des séquences textuelles ([35]). Ils participent des jeux langagiers en se focalisant sur la caricature d'un modèle. On retrouve dans ce fonctionnement le jeu de Vian autour de la forme du sonnet (*Cent sonnets*) et sa conception de l'écriture que nous avons pu souligner dans l'introduction. Voyons maintenant la fonction des détournements dans les romans de Boris Vian.

## 2.2. La fonction des détournements

Les détournements offrent une représentation inédite, créent du nouveau avec de l'ancien, et la déformation du connu, souvent au service de la critique, peut construire de nouveaux référents.

Les énoncés religieux, en particulier, sont systématiquement détournés de manière irrévérencieuse. Le roman le plus représentatif de ce point de vue est *L'Automne à Pékin* dans lequel le monde de la religion entre en collision avec celui de l'enfance et permet ainsi un regard naïf sur les pratiques religieuses catholiques, à la manière du persan de Montesquieu.

Les exemples que nous allons étudier sont donc exclusivement tirés de *L'Automne à Pékin*. Dans l'exemple [37], l'abbé est interrompu par Cuivre qui veut montrer qu'elle sait ses formules catéchétiques. On peut aussi voir dans l'interruption du discours de l'abbé une pause volontaire et obligée. C'est le cas de certains rites catholiques où la parole est partagée entre plusieurs locuteurs, chacun prenant en charge une partie du discours dans un mécanisme de question/réponse<sup>101</sup>. Les deux segments prononcés par Cuivre et l'abbé construisent, à deux voix, un tout cohérent quoique fautif (mais le lecteur ne sait pas si Cuivre complète convenablement pas ou pas). Si la forme est celle du rite catholique, le fond rompt brutalement avec celui-ci, le rite catholique étant rempli par une ritournelle enfantine détournée. Ce type de détournement force à comparer les énoncés religieux à ceux des enfants et c'est cette analogie qui entraîne la critique. En effet, les deux mondes présentent de nombreuses similitudes : ils possèdent des chants qu'ils répètent souvent ; ils ont des pratiques qui peuvent paraître étranges

---

<sup>101</sup> Nous pensons entre autres à des prières à deux voix ou à la participation des paroissiens lors d'une messe, pendant laquelle il est d'usage de répondre « Amen » ou « nous rendons grâce à Dieu » selon un usage consacré.

à un non-initié ; la parole est performative (chez les enfants elle fait advenir un état ; dans les cantiques elle renforce la foi, permet la prière et envoie le message à Dieu). Dans les deux cas, les chants s'appuient sur une tradition ancienne et ont un objectif : l'apprentissage, chez l'enfant, la prière à travers les cantiques pour les chrétiens. Dans les deux cas, il existe des énoncés ritualisés permettant de renforcer le sentiment collectif. Un des personnages de Vian souligne d'ailleurs cette analogie. Wolf, dans *L'Herbe rouge*, répond à l'abbé qui l'interroge, que l'Église a « une religion de petit garçon » (2010 : 357).

L'exemple [38], sous la forme d'un cantique, détourne à son tour les énoncés liturgiques et les comptines enfantines :

[38] À grands pas, l'abbé Petitjean arpentait la piste. Il portait un bissac lourdement chargé et balançait négligemment son bréviaire au bout d'une ficelle, comme font les bachoteurs leur encrier. Pour se charmer l'ouïe, de plus, il chantait (et pour se sanctifier aussi) un vieux cantique :

*Une souris ver-teu  
Qui courait dans l'her-beu  
Je l'attrapeu par la queu  
Je la montre à ses messieurs  
Ces messieurs me di-seu  
Trempez-la dans l'hui-leu  
Trempez-la dans l'eau  
Ça fera un escargueau  
Tout cheau  
Dans la cuiller à peau  
Rue Lazare-Carneau  
Numéro Zéreau (AP : 657)*

Le détournement touche d'abord l'orthographe : les –e finaux muets sont accentués et orthographiés *eu*, rendant sensible graphiquement la prononciation souvent outrée des e finaux (normalement non prononcés). C'est ensuite la graphie du phonème [o] qui est homogénéisée par l'orthographe unique *eau*. L'accentuation du son [ə], enfin, et la dysorthographe renforcent le caractère enfantin de la chanson, tout en imitant le chant. La comptine *Une souris verte* est détournée par deux fois. Cette comptine a de nombreuses variantes ; le choix de la variante la moins populaire, datant de 1936 – la cuiller à pot, dans la rue Boichot, numéro zéro – crée un sentiment de détournement chez le lecteur qui a l'impression d'un changement dans la chanson qu'il connaît. Le deuxième détournement vient de la substitution de « Boichot » en « Lazare-

Carneau ». Cette substitution renvoie au mathématicien Lazare Carnot et rend pertinent le « numéro zéro ».

Finalement, le même processus est à l'œuvre que dans l'exemple [37] : la confrontation des deux univers souligne la similitude des rites et permet ainsi de désacraliser la religion. Même si les phrases types de la religion catholique et les cantiques sont remplacés par des comptines, le rite reste le même. Le détournement souligne alors le manque de profondeur des rites et énoncés religieux.

L'exemple [39] est différent des deux précédents puisqu'il ne prend pas le monde de l'enfance comme référence du détournement.

- [39] « Que ces verres sont petits !... s'écria l'abbé. C'est regrettable d'avoir gâché une feuille de mon carnet pour ça. *Tanquam adeo fluctuat nec mergitur*.  
– *Et cum spiritu tuo*, répondit Cuivre.  
– Tire la ficelle et gobe les troncs, conclurent en chœur Athanagor et l'abbé.  
– Foi de Petitjean ! s'exclama celui-ci presque aussitôt, c'est plaisir que de rencontrer des gens aussi religieux que vous. (AP : 609)

Dans cet extrait, le détournement des énoncés religieux est opéré de manière plus subtile, dans le sens où la forme est complètement respectée pour les deux citations latines. La deuxième, en particulier, est une reprise à l'identique de la formule latine qui signifie « et avec ton esprit » utilisé pour répondre à *Pax Domini sit semper vobiscum* signifiant « que la paix du Seigneur soit toujours avec vous ». Cependant, la première citation n'est pas une formule chrétienne, il s'agit de la devise de la ville de Paris : *fluctuat nec mergitur*<sup>102</sup>. L'usage de la devise de Paris, par l'ajout initial de *tanquam adeo* (« autant »), est un signal fort de la volonté de signaler le détournement. La devise latine et son énonciateur (ainsi que sa remarque finale) normalisent le détournement et intègrent ces nouveaux rites catholiques dans la réalité de *L'Automne à Pékin*. La reprise en chœur d'un énoncé à la forme proverbiale (« Tire la ficelle et gobe les troncs ») rappelle une phrase célèbre du *Petit chaperon rouge* : « Tire la chevillette et la bobinette cherra » (Perrault 1691). On voit donc que le détournement s'attaque à la religion en prenant comme appui les différentes formes du monde de l'enfance (les comptines et les contes). Il faut souligner que le personnage de l'abbé est porteur du détournement par la critique qu'il porte en lui-même. Nous nous expliquons : l'abbé Petitjean est construit comme pendant fictionnel de

---

<sup>102</sup> La devise peut se traduire par « il est battu par les flots mais ne sombre pas ».

Jean Grosjean. Ce dernier a remporté le prix de la Pléiade en 1946 à la place de Boris Vian qui était pressenti pour le prix. La dernière phrase de l'extrait souligne le caractère grossier de l'abbé et aussi, peut-être, son ignorance, et donc celle de Grosjean. Au-delà de la critique, le détournement peut entrer dans la création d'un nouveau référent.

Le dernier exemple que nous allons étudier est justement représentatif de la création référentielle engendrée par le détournement :

[40] Les quatre autres parlaient, genre conversation-type-de-table, passe-moi le pain, j'ai pas de couteau, prête-moi ta plume, où sont les billes, j'ai une bougie qui ne donne pas, qui a gagné Waterloo, honni soit qui mal y pense et les vaches seront ourlées au mètre. (HR : 297)

Cet extrait mêle plusieurs éléments, à commencer par la création du mot composé « conversation-type-de-table »<sup>103</sup>. En proposant un développement autour du contenu d'une conversation prototypique, l'emploi du néologisme est ainsi justifié pour désigner la nouvelle catégorie devant être définie. À partir du néologisme, le narrateur dévoile alors, sous la forme d'expressions, des exemples de cette « conversation-type-de-table ». Les deux premiers sont en adéquation avec le contexte, et paraissent répondre aux attentes du lecteur quant au contenu de ce type de conversation. La suite de l'énumération change de direction et de domaine. Les deux exemples suivants gardent une forme attendue dans le sens où il s'agit de passer quelque chose à quelqu'un (action assez fréquente dans un repas) ou de trouver quelque chose. Ils instaurent une norme en élargissant le champ des objets pouvant être trouvés à un repas. Mais l'expression « prête moi ta plume » entraîne une rupture forte puisque ce syntagme renvoie directement au premier couplet de la chanson *Au clair de la lune*<sup>104</sup>. Les derniers exemples donnés ne présentent plus de similitudes avec des propos de table. Magdalena Mitura (2008 : 205) voit dans cet échange incongru « une conversation à table qui consiste en un échange loufoque de répliques incohérentes imitant des messages radiophoniques codés de la Deuxième Guerre mondiale ». Il nous semble que la relation établie par Magdalena Mitura entre les messages radio de la guerre et cet extrait vient du fait que les deux ont recours à des expressions courantes,

---

<sup>103</sup> La création de néologisme à rallonge se trouve aussi chez Queneau, Céline ou Ionesco (Boyer 1968).

<sup>104</sup> Il est difficile de donner une date exacte pour cette chanson populaire. Les paroles auxquelles nous renvoyons ont été popularisées en 1820 :

« Au clair de la lune,  
Mon ami Pierrot,  
Prête-moi ta plume  
Pour écrire un mot. »

des segments connus, mais décontextualisés. L'expression « j'ai une bougie qui ne donne pas » renvoie en mécanique à la bougie d'allumage. Le dernier ensemble constitue en lui-même un détournement de proverbe. Il est constitué de deux locutions figées : *honne soit qui mal y pense* et *chacun son métier et les vaches seront bien gardées*. Ces deux expressions sont détournées dans un proverbe-valise. Le deuxième proverbe est lui-même détourné puisque « bien gardées » est remplacé par « ourlées au mètre », jeu phonique renvoyant à *ourlet au mètre*, et donc à la couture.

Dans cet extrait, le proverbe valise n'apporte pas de sens supplémentaire, il ajoute au jeu et à l'absurde de la « conversation-type-de-table ». Cette énumération de phrases sans cohérence (entre elles ou avec le contexte) met néanmoins en avant une critique : elle signale la vacuité des conversations obligées et conventionnelles. L'usage de proverbes (même détournés) renforce cette critique en soulignant l'automatisme de ce type de conversation. L'énumération elle-même met avant le caractère automatique du discours.

Cette énumération loufoque, contradictoire avec ce qu'on attendrait derrière le néologisme (puisque cette conversation n'a rien de typique) détourne ainsi ce mot composé de sa « cible » attendue. Elle est pourtant justifiée dans le texte, mais après coup. En effet, elle est reprise dans le scénario d'une conversation de table un peu plus loin dans le roman :

[41] « Passe-moi le pain », dit Wolf.

Saphir, qui lui faisait face, allongea le bras droit, prit la corbeille et la lui tendit du bras gauche – pourquoi pas.

« J'ai pas de couteau, dit Folavril.

– Prête moi ta plume, répondit Lil.

– Où sont les billes ? » demanda Saphir.

Puis ils s'arrêtèrent quelques instants, car cela suffisait à entretenir la conversation pour le rôti. En outre, on ne mangeait point de rôti ce soir-là, soir de gala ; un gros poulet doré à la feuille gloussait en sourdine au centre du plat de porcelaine d'Australie.

« Où sont les billes ? répéta Saphir.

– Qui a gagné Waterloo ? » interjeta, sans prévenir, le Sénateur Dupont, coupant la parole à Lil.

Ce qui créa un second silence, car ce n'était pas prévu au programme. En manière de parade, les voix conjuguées de Lil et de Folavril s'élevèrent.

« Honni soit qui mal y pense... » affirmèrent-elles avec un grand calme.

« Et les vaches seront ourlées au mètre, deux fois », répondirent, en canon perfectionné, Saphir et Wolf.

Pourtant, ils pensaient visiblement à autre chose, car leurs deux paires d'yeux avaient cessé d'être assorties.

Le dîner se termina donc à la satisfaction générale. (HR : 298-299)

Le dialogue joue le programme d'une conversation de table typique. Le néologisme « conversation-type-de-table » trouve ainsi sa pleine justification, son référent est intégré dans l'univers fictionnel du roman. Ce passage dialogué témoigne de la normalité fictionnelle et valide la création lexicale. Ce nouveau nom sert à désigner une sorte de « mode d'emploi » conversationnel, respecté dans l'univers fictionnel. Le jeu langagier qui consiste à créer du loufoque sert ainsi de point de départ à un épisode dont la présence semble d'abord motivée par la justification *a posteriori* de la fantaisie verbale de l'énumération : la fantaisie passe ainsi du verbe à la réalité fictionnelle.

Le jeu langagier peut ainsi dépasser le ludique pour le sérieux ou, en tout cas, pour un nouveau sérieux. Le détournement a ceci de particulier qu'il s'appuie sur une forme ou un genre existant afin de le modifier, de le dépasser. De ce fait, la forme initiale reste fortement présente et permet de mesurer l'écart entre l'objet et sa forme détournée. Il y a donc une réelle valeur critique du détournement qui n'est pas forcément présente dans le défigement. Les jeux langagiers fonctionnant grâce au détournement déforment l'objet devant être moqué afin de pointer, comme une caricature, ses défauts. Ils sont alors porteurs d'une critique amusée.

L'étude des détournements permet aussi de remarquer que le détournement vianesque est plus proche de celui des surréalistes (Morel et Risterucci-Lajarige 2012) que de celui des oulipiens qui, selon Alison James (2012), s'inscrivent dans un détournement littéraire, propre à créer des liens hypertextuels. La conclusion de Maxime Morel et d'Édith Risterucci-Lajarige, quant à elle, s'applique à Vian :

ainsi la pensée surréaliste procède-t-elle en grande partie de l'idée de détournement : la réalité, souvent la plus triviale, est détournée au profit du merveilleux vécu et la poésie apparaît comme le moteur de ce bouleversement. Mais le bouleversement n'est pas vain, il révèle, à la manière photographique, l'envers du réel. Le poète devient alchimiste : il s'empare du quotidien et celui-ci, manipulé, parvient à rendre toute sa place au merveilleux du langage, et par là même, du réel. Que le détournement soit envisagé comme jeu est, dans ce sens, essentiel : il ne faut plus prendre la réalité au mot, mais en jouer pour la démasquer. (2012 : 25)

Si Vian ne peut pas être rangé dans les surréalistes, il n'est pas complètement étranger au groupe, il se situe alors dans un entre-deux : dans un après surréalistes et dans un avant oulipien. Un avant oulipien parce que Boris Vian est mort avant la naissance du groupe. Cependant, son goût des jeux langagiers, son appartenance à la 'Pataphysique ainsi que sa proximité avec



Raymond Queneau, laissent penser que Vian, s'il avait vécu plus longtemps, aurait sûrement été un des précurseurs de l'OuLiPo<sup>105</sup>.

Les détournements, relevés chez Vian, permettent ainsi de proposer une critique de l'ordre établi en montrant le ridicule. C'est aussi en ce sens, c'est-à-dire dans un mouvement de lutte contre la norme, que fonctionnent les télescopes sémantiques.

### **3. Les télescopes sémantiques**

Les télescopes sémantiques sont des jeux langagiers qui reposent sur la confusion de sens. Ils entrechoquent en les liant des éléments apparemment contradictoires ou incompatibles. Ce type de jeux langagiers nous intéresse particulièrement pour son apport à la fictionnalisation puisqu'il permet une rencontre inattendue de deux éléments opposés, laquelle est propice à l'humour. Il instaure également une nouvelle vision : du chaos de l'opposition naît une réalité englobante résolvant l'impasse de la contradiction.

#### **3.1. Les oppositions binaires**

Les jeux langagiers s'appuyant sur une opposition binaire, chez Vian, se rapprochent de la figure de l'antithèse sans pour autant s'y réduire. Paola Païssa, dans son article sur l'antithèse et la contextualisation (2015) met en avant plusieurs traits de l'antithèse. Elle précise que l'antithèse peut se trouver sur un seul segment (comme l'oxymore) ou sur deux segments opposés. La figure fonctionne à plusieurs niveaux : « au niveau lexical, la figure comporte la présence d'antonymes [...] ; au niveau morphosyntaxique, la configuration pivote sur des formes grammaticales inverses [...]. Au niveau discursif, une tension dichotomique peut s'établir sous la pression du contexte » (*Ibid.* : 3). Chez Vian, les oppositions binaires dépassent largement le schéma de formes symétriques. Elles opposent néanmoins deux termes antonymiques et mettent ainsi en tension les représentations traditionnelles. Nous retiendrons néanmoins cette remarque de Paola Païssa autour du rendement énonciatif de la figure : « au

---

<sup>105</sup> Marc Lapprand, dans un article intitulé « De Rabelais à l'Oulipo : la langue pour jouer » crée une relation directe entre Rabelais, Jarry, Vian et l'OuLiPo (2012).

binarisme de la configuration correspond, au niveau énonciatif, la mise en scène d'un conflit de point de vue » (*Id.*). L'opposition binaire fait cohabiter deux éléments ou deux points de vue contradictoires, elle en propose ainsi une reconfiguration afin de gérer l'incohérence apparente :

[42] « C'est moi », dit l'homme en se soulevant gracieusement pour accueillir le visiteur. Il se cogna affreusement la rotule sur le bord inférieur du tiroir central de son bureau. (TA : 73)

[43] Ils escaladèrent le mur, haut de onze centimètres à cet endroit, en s'aidant du cadavre de Jules, et se trouvèrent sur la pile de matériaux édifiés dans les circonstances que l'on sait. (TA : 99)

Les exemples [42] et [43] sont relativement similaires, ils utilisent tous les deux l'opposition binaire à des fins humoristiques. En [42], l'opposition porte sur la différence entre l'attitude que l'homme souhaite avoir (« gracieusement »), et la réalité des faits (« se cogna affreusement la rotule ») mais cette différence entre intention et réalité est lissée en contexte. La scène semble retranscrire le rire « mécanique » développé par Bergson. Selon lui, ce type d'accident<sup>106</sup> est source de rire parce que « l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme, une certaine raideur du corps, de l'esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possible. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment » ([1940] 2002 : 16). Dans l'extrait ci-dessus, l'homme voulant donner une impression de supériorité avec une aisance apparente est trahi par son corps qui anéantit ses désirs. Il est, en quelque sorte, puni de sa vanité en étant rabaissé par sa maladresse.

En [43], l'opposition ne met pas en avant le ridicule de l'homme, mais une contradiction entre l'action et les caractéristiques de son objet. Le verbe *escalader* fait attendre dans le complément d'objet direct les sèmes /hauteur/ et /difficulté/, ce que le substantif *mur* ne dément pas. La rupture sémantique apparaît dans le syntagme adjectival apposé qui commence par expliciter la caractéristique attendue par l'adjectif « haut », contredit *in fine* par le complément « onze centimètres ». Cette opposition binaire contextuelle entre le très haut et le très petit se caractérise principalement par une rencontre de deux hyperboles normalement non compatibles : celle, grossissante, contenue dans le verbe *escalader* et celle, diminuante, touchant la taille du mur. Il en résulte une impression d'incongruité forte entraînant l'humour d'autant qu'elle a été retardée par la syntaxe, rejetée dans la prédication seconde, qui implique un dédoublement énonciatif, et révèle un narrateur facétieux. L'opposition à l'œuvre dans les

---

<sup>106</sup> Henri Bergson donne l'exemple d'un homme trébuchant et tombant dans la rue.

deux exemples a une visée ludique, tandis que les deux extraits suivants mettent en avant un autre fonctionnement possible de l'opposition :

[44] Colin resta debout jusqu'à ce qu'une sonnerie ordonnât à l'huissier de l'introduire dans le bureau du directeur [...].

Avant de se rendre compte de ce qui lui arrivait, il se trouva devant le directeur. Il s'assit, obéissant, dans un fauteuil rétif qui se cabra sous son poids et ne s'arrêta que sur un geste impératif de son maître. (EJ : 450)

[45] « Je voudrais bien savoir, dit le Major, quel est le salaud qui s'est permis de truquer ma maison comme ça, et de flanquer un rhizostomus à côté de ma cave. »

Car c'était une des nombreuses retraites du Major, habituellement arrangées par quelques mystérieux curateurs.

« Il m'a bousillé ma cave, il m'a fait foutre le feu à mon jaconas, il nous a fait choir par une trappe. C'est un salaud. Antioche qu'as-tu à dire pour sa défense ?

– Il est sûrement de ma famille, dit Antioche. Lisons le manuscrit.

– Mais le feu ? rappela Serafinio.

– Il va s'éteindre ! dit le Major. Le jaconas est strictement incombustible, et tous les morceaux de bois ne sont que du plâtre peint. »

Rassurés, ses amis s'installèrent commodément sur des chaises boiteuses et inconfortables et se préparèrent à écouter la lecture du manuscrit. (TA : 72)

La première différence remarquable entre ces deux extraits et les extraits [42] et [43] tient au fait que l'opposition binaire met en jeu des antonymes appliqués à des référents différents. Elle ne propose donc pas la représentation contradictoire d'un même référent, mais une divergence de point de vue sur une relation entre deux référents. En ce sens, dans les exemples [44] et [45], elle se rapproche du paradoxe. En [44], l'adjectif *obéissant* s'oppose à *rétif*. Ce jeu langagier entraîne une animalisation de la chaise du fait de l'emploi de *rétif* (adjectif employé pour qualifier le comportement animal). Ainsi, le jeu prend vie et s'incarne dans l'univers fictionnel. Dans cette opposition, le premier adjectif (*obéissant*) caractérise Colin alors que le second (*rétif*) qualifie le fauteuil. Dans cet extrait, le lecteur assiste au premier entretien de Colin. Ce dernier ne veut pas travailler, mais, pour payer les soins de Chloé, sa femme, il est obligé de chercher un emploi. Les deux adjectifs pourraient très bien s'appliquer au personnage seul qui est à la fois *obéissant* puisqu'il va de lui-même chercher du travail et *rétif* à l'idée de travailler<sup>107</sup>. La qualité de *rétif* du fauteuil est donc aussi celle de Colin qui ne voit que le caractère violent et incompréhensible du travail (on pourrait d'ailleurs analyser cette double

---

<sup>107</sup> Comme il le dit lui-même, le travail « est horrible [...]. Ça rabaisse l'homme au rang de la machine » (EJ : 453).

caractérisation comme un hypallage). Dans la suite de l'extrait, Colin, pourtant volontaire, se heurte à un monde incohérent refusant sa bonne volonté, de même que le fauteuil s'était rebellé :

- [46] « Est-ce, demanda timidement Colin, pour réparer les chaises que vous demandiez quelqu'un ?
- Sûrement ! dit le directeur.
  - Je ne me rappelle plus bien, dit le sous-directeur. Mais vous ne *pouvez* pas réparer une chaise.
  - Pourquoi ? dit Colin.
  - Simplement parce que vous ne pouvez pas, dit le sous-directeur.
  - Je me demande à quoi vous l'avez vu ? dit le directeur.
  - En particulier, dit le sous-directeur, parce que ces chaises sont irréparables, et, en général, parce qu'il ne me donne pas l'impression de pouvoir réparer une chaise.
  - Mais, qu'est-ce qu'une chaise a à faire avec un emploi de bureau ? dit Colin.
  - Vous vous asseyez par terre, peut-être, pour travailler ? ricana le directeur.
  - Mais vous ne devez pas travailler souvent, alors, renchérit le sous-directeur.
  - Je vais vous dire, dit le directeur, vous êtes un fainéant !...
  - Voilà... un fainéant... approuva le sous-directeur.
  - Nous, conclut le directeur, ne pouvons, en aucun cas, engager un fainéant !...
  - Surtout quand nous n'avons pas de travail à lui donner... dit le sous-directeur.
  - C'est absolument illogique », dit Colin abasourdi par leurs voix de bureau. (EJ : 452)

Le jeu langagier s'appuyant sur l'opposition sémantique est représentatif à la fois du sentiment ambivalent du personnage et de la contradiction entre sa volonté et le refus du monde du travail de s'ouvrir à lui.

L'exemple [45] reprend le même motif que le précédent : le mélange du confort attendu et de l'inconfort vécu. L'opposition fonctionne autour des antonymes *commodément* et *inconfortable*. L'incompatibilité des antonymes se résout dans la prise en compte d'un entremêlement des points de vue de deux actants différents. On aurait alors, d'un côté, « boíteuses » et « inconfortables », correspondant au point de vue du narrateur, percevant le monde tel qu'il est ; et de l'autre côté, « commodément » qui est lié à la manière de s'asseoir des personnages, incapables de voir le monde tel qu'il est. De manière globale, il n'est pas impossible d'avoir l'air confortablement installé sur une chaise inconfortable (surtout si on ne la perçoit pas comme telle). Le narrateur joue de cette double caractérisation pour troubler les

habitudes du lecteur, il représente la réalité de manière duelle et crée ainsi un monde prenant en compte les incohérences de la vie.

Les oppositions sémantiques jouent avec les normes et entrent dans la représentation de la complexité du monde. La prise en compte des différents points de vue permet d'organiser la contradiction en fonction du point de vue et de résoudre ce qui semble être une impossibilité. En ce sens, le contre-pied permet de transposer la résolution du conflit interprétatif vers un autre niveau, laquelle ne se fait qu'en acceptant la dualité des choses, et en acceptant la « cohérence fictionnelle » d'une « incohérence expérientielle ».

### 3.2. Les contre-pieds

Les contre-pieds consistent à prendre à rebours un développement logique, la doxa ou une vérité générale ; c'est prendre à contresens les attentes logiques du lecteur. Leur fonctionnement est comparable à celui des paradoxes. Marc Bonhomme les voit comme « contradiction d'une vérité apparente » (2005 : 56). Agathe Mezzadri (2015 : 2) précise l'adjectif *apparente* : « que la doxa soit rationnelle (logique commune) ou sociale (opinion commune), elle peut toujours se définir comme une vérité apparente : apparente parce qu'évidente dans un cas, parce que circulant sans preuve dans l'autre ». Si le contre-pied joue sur la contradiction, il ne s'y réduit pas : il est aussi porteur d'une reconfiguration référentielle propre à prendre en compte les contradictions du monde.

L'exemple [47]

[47] Antioche appuya sur le champignon, comme on dit dans la basse pègre, et la voiture ralentit, car les pédales étaient interverties pour dérouter les voleurs dont on doit toujours se méfier. (TA : 66)

fait cohabiter deux sens apparemment contradictoires : le premier est amené par l'expression *appuyer sur le champignon* qui signifie, dans le langage populaire, *accélérer*. Ce premier sens est bloqué par la conséquence de cette action qui est le ralentissement de la voiture. Il se crée alors une opposition forte entre l'attente liée à l'emploi de l'expression *appuyer sur le champignon* et le résultat. Dans cet exemple, la contradiction est résolue contextuellement par le narrateur qui justifie la méprise : « car les pédales étaient interverties ». Celui-ci a une

interprétation restreinte d'*appuyer sur le champignon* : il s'agit selon lui d'appuyer non pas sur l'accélérateur (quelle que soit sa place), mais sur la pédale située à droite (correspondant normalement à l'accélérateur).

L'extrait [48] met en scène deux énoncés dont le deuxième semble paradoxal :

[48] [Angel] traversa le jardin, dépassant des groupes d'enfants qui jouaient à tuer des fourmis à coup de marteau, à la marelle, à accoupler des punaises de bois, et à d'autres amusements de leur âge. Des femmes cousaient des musettes en toile cirée qu'on passe au cou des bébés pour leur faire avaler leur bouillie, ou s'occupaient de leur progéniture.

Certaines tricotaient ; d'autres faisaient semblant, pour se donner une contenance, mais on voyait vite qu'elles n'avaient pas de laine. (AP : 539)

La logique laisserait attendre que des femmes faisant semblant de tricoter aient le matériel mais ne produisent aucun tricot. Penser qu'elles miment le geste sans le matériel va contre la « vérité apparente » évoquée par Marc Bonhomme. La contradiction entre les deux énoncés n'est pas absolue ; il s'agirait plutôt de deux conceptions différentes d'un même énoncé. Il ressort de ce contre-pied une forte attente trompée, mêlée à la facétie du narrateur.

Si l'on prend le contre-pied comme allant contre une logique commune, l'intégralité de l'œuvre de Vian est à considérer comme tel : elle présente un monde en contradiction avec notre logique commune. Ici réside la difficulté d'étudier, chez Boris Vian, le contre-pied : il est fuyant. L'œuvre de Vian crée une nouvelle logique entraînant une nouvelle représentation de la réalité, le contre-pied fait cohabiter la logique du lecteur avec la logique intra-fictionnelle. Il se fond ainsi dans la fiction et, la surprise passée, donne de nouvelles clés d'interprétation fictionnelle.

En [49], le dialogue ne peut que faire sourire par le renversement des valeurs qu'il propose :

[49] – Nicolas doit pouvoir en faire quelque chose ! assura Colin. Vous avez, poursuivit-il en s'adressant plus particulièrement à Alise, un oncle extraordinairement doué.

– C'est l'orgueil de la famille, dit Alise. Ma mère ne se console pas de n'avoir épousé qu'un agrégé de mathématiques, alors que son frère a réussi si brillamment dans la vie.

– Votre père est agrégé de mathématiques ?

– Oui, il est professeur au Collège de France et membre de l'Institut ou quelque chose comme ça... dit Alise, c'est lamentable... à trente-huit ans. Il aurait pu faire un effort. Heureusement, il y a oncle Nicolas. (EJ : 358)

Nicolas, le cuisinier de Colin, représente la réussite de la famille alors qu'un professeur au Collège de France à moins de quarante ans, tout en étant membre de l'Institut, est considéré comme une honte pour sa carrière « lamentable ». Cette inversion des valeurs communes est typiquement carnavalesque puisque ce que l'on considère comme étant normalement une très haute distinction est ici un motif de honte, et le fait d'être cuisinier devient un motif de glorification pour le cuisinier et toute sa famille. Il y a une inversion des niveaux sociaux, à l'image du fou, roi du carnaval. Ce retournement est proprement paradoxal : il va contre l'idée commune selon laquelle la réussite sociale est liée au prestige du poste que l'on occupe.

Le contre-pied pousse la logique jusqu'à l'absurde (les femmes qui font semblant de tricoter n'ont pas le matériel pour tricoter). Les exemples que nous avons étudiés font cohabiter absurde et logique extrême. Ils créent ainsi une nouvelle logique, celle de l'univers fictionnel.

Les télescopages sémantiques permettent de créer un univers décalé en contradiction avec les valeurs traditionnelles du lecteur. Ils participent de la création d'une nouvelle logique et de nouvelles règles. Ils entrent aussi dans un jeu d'attente trompée avec le lecteur en prenant constamment à contre-pied sa logique.

Les jeux langagiers s'appuyant sur le télescopage sémantique sont à la fois destructeurs et créateurs. Ils font table rase des préconçus et des raccourcis langagiers afin d'en faire ressurgir la motivation. Ils engendrent alors un monde décalé et inconnu du lecteur. Ils sont une aide à l'immersion fictionnelle du lecteur et deviennent de ce fait un procédé important de la fictionnalisation.

#### **4. La pragmatique humoristique du jeu langagier**

La caractéristique première des jeux langagiers est sans aucun doute leur part dans la construction de l'humour. En effet, et comme leur nom l'indique, le ludique qui les caractérise entre dans cette catégorie hétérogène qu'est l'humour. Selon Patrick Charaudeau (2011 : 14), l'humour correspond à « un jeu : non point déni de la réalité, non point illusion de celle-ci, non point disparition des inhibitions, mais stratégie ludique d'un je vis-à-vis d'un autre, de façon à produire un effet pragmatique de connivence entre son auteur et celui à qui il s'adresse, afin de suspendre, l'instant du jeu, l'incontrôlé des pulsions ». Jeu de mots et visées ludiques vont ainsi de pair avec un renforcement relationnel entre locuteur et interlocuteur. Charaudeau ajoute que

durant un instant, celui de l'acte humoristique, le sujet occupe la place du Diable : il se libère des contraintes de la pensée sociale en la niant ou en la relativisant, il se délivre du poids du réel, des croyances et par la même occasion de ses « terreurs » (Jankélévitch, 1964) : un acte de lucidité qui l'affranchirait de la bêtise humaine. Mais cet acte ne peut s'accomplir pleinement que s'il y inclut un complice. Le dédoublement de vision que l'acte humoristique opère sur le monde social n'a de raison d'être que si celle-ci est donnée en partage à un autre dans la communion d'une même mise en cause du monde ou des personnes (2006 : 40).

Cette remise en cause d'un monde passe par la création d'un monde nouveau, à dimension critique, et c'est en cela que les jeux langagiers permettent la fictionnalisation de la réalité, tout en se donnant comme faiseurs d'humour.

Après avoir étudié les modalités humoristiques du jeu langagier à l'œuvre dans le calembour et la blague, nous pourrions mieux comprendre les types de connivence d'humour mis en place par Boris Vian.

#### **4.1. Les modalités humoristiques du jeu langagier : calembour et blague**

Lorsque Pierre Guiraud évoque l'essence du jeu de mots comme « une manipulation des mots et qui déclenche le rire » (1979 : 105), on comprend l'importance de l'humour dans le jeu de mots<sup>108</sup>. Le sentiment humoristique doit être partagé avec le récepteur afin que l'acte humoristique soit une réussite. Ainsi le jeu langagier se doit d'être étudié dans une perspective à la fois énonciative et pragmatique pour en vérifier l'efficacité.

Henri Baudin (1973 : 38) cite les deux exemples suivants dont nous élargissons le contexte :

[50] Le montage de cette tente, excellemment réalisé par les soins de Martin Lardier, le factotum d'Athanagore, procurait au visiteur, toujours éventuel, un ensemble de sensations en rapport avec la qualité et l'acuité de ses facultés intrinsèques, mais réservait l'avenir. Il ne couvrait, en effet, qu'une surface de six mètres carrés (et des fractions, car la tente venait d'Amérique, et les Anglo-Saxons expriment en pouces et en pieds ce que les autres mesurent en mètres ; ce qui faisait dire à Athanagore : dans ce pays où le pied règne en maître, il serait bon que le mètre prît pied) et il y avait encore plein de place à côté. (AP : 562)

---

<sup>108</sup> Nous préférons parler d'humour plutôt que de rire dans la mesure où le rire n'est ni mesurable, ni prédictible, alors que l'on peut percevoir une intentionnalité humoristique dans la forme du discours du locuteur.



[51] La petite bonne (elle s'appelait Maria) offrit au chat une tasse de camomille, qu'il accepta avec reconnaissance, et descendit rejoindre son amant, qui l'accepta avec reconnaissance. (TA : 68)

En [50], le jeu langagier se situe dans la parenthèse finale et fait émerger le discours d'Athanagor. Cette parenthèse offre un lieu propice à la complicité entre narrateur et lecteur par le décrochage énonciatif qu'elle instaure et son caractère de digression. Le jeu langagier s'appuie sur un chiasme : « dans ce pays où le pied règne en maître, il serait bon que le mètre prît pied », accompagné d'un jeu sur l'homophonie entre « maître » et « mètre » et d'un jeu sur la polysémie de « pied » renvoyant à l'unité de mesure et à l'expression *prendre pied* signifiant « commencer à s'ancrer ». Ce jeu de mots est le fait d'Athanagore dont les propos sont rapportés de manière directe par le narrateur, quoiqu'ils ne soient pas marqués par des guillemets.

Selon Baudin (1973), le chiasme permet de mettre en valeur le jeu langagier, or il nous semble que la figure est à l'origine du jeu de mots, sans elle il n'existerait pas. En effet, le parallélisme structurel participe pleinement du jeu et lui donne sa forme. Il renforce à la fois la différence de système et le besoin d'unification. Le chiasme permet de représenter stylistiquement la pensée du personnage et de rendre ainsi le jeu de mots cohérent et pertinent.

Baudin (*Id.*) voit en [51] un jeu de mots souligné grâce à un parallélisme par homonymie. La structure parallèle se perçoit dans la répétition de la relative détachée « qu'il/qui l'accepta avec reconnaissance ». L'homonymie qu'évoque Guiraud touche le pronom relatif et le pronom personnel. La première occurrence est constituée du pronom relatif *que*, sous sa forme ellidée, ainsi que du pronom personnel sujet *il*. La deuxième occurrence se compose du pronom relatif sujet *qui* et du pronom personnel objet *l'*. Ainsi ces deux ensembles sont semblables phonétiquement, mais différents par leur fonction. Cette similarité entraîne une opacité interprétative induite par la complexité syntaxique. Ce jeu met en place une allusion autour de l'acte sexuel. L'humour de cet extrait tient à plusieurs choses : l'offre loufoque d'une boisson chaude à un chat, et la mise sur le même plan de la gratitude du chat envers la gentillesse de la bonne et de la gratitude de l'homme envers l'offre de sa maîtresse. À cela il faut ajouter le décrochage énonciatif des relatives, et la charge humoristique de la seconde. Derrière cette construction, le goût du jeu de l'auteur se fait sentir.

D'autres jeux langagiers présentent un caractère bien plus ludique, lorsqu'ils se rapprochent de la blague :

[52] Dunœud poussa la porte et introduisit l'étrangère.

L'Étrangère se nommait Amélie Serre-Feuille. Son père étant menuisier, elle avait coutume de répondre, spirituellement, à la question :

« Que fait votre père, mademoiselle Serre-Feuille ?

- Mon père scie ! » Et chacun de s'extasier devant une si charmante répartie.

C'est alors que sortant de sa cachette, le Major constata qu'il était en présence d'une étrangère. (TA : 59)

[53] Il tendit au baron une liasse de billets qui représentait au bas mot vingt millions de roupies. (C'était la monnaie légale depuis que, par peur du Gandhi Raton, tout le monde s'était converti au bouddhisme.) (TA : 81)

Ces deux extraits sont tirés de *Troubles dans les andains*, ils présentent tous deux un fort potentiel comique et relèvent tous les deux du calembour. Selon Anna Jaubert (2011 : 40), « *figure de mots à la vocation d'une figure de pensée*, le calembour se manifeste par un énoncé bref, mais qui pointe une langue de complicité : il laisse entendre une connivence avec son récepteur, en le renvoyant à un réseau sous-jacent de savoirs et d'opinions partagés »<sup>109</sup>. Le calembour, à l'origine de nombreux jeux de mots, s'appuie sur un à-peu-près formel. Alain Rabatel (2011 : 23) différencie cependant le calembour de l'à-peu-près en faisant « reposer l'à-peu-près sur la paronymie, exclusivement et sans contrepartie : “exclusivement”, pour le distinguer du calembour reposant sur l'homophonie ou des permutations anagrammatiques ». Il précise néanmoins que « si la variation paronymique est faible, l'à-peu-près se rapproche du calembour » (*Ibid* : 24)<sup>110</sup>.

Le jeu de mots présent en [52] repose sur l'homophonie entre *persil* et « père scie », il tient donc plutôt du calembour. Comme le remarquait Anna Jaubert (*Ibid* : 36), « le calembour est un jeu de mots qui, à la faveur d'une similitude des signifiants, complète ou approximative, fait émerger un deuxième sens de l'énoncé. Ce deuxième sens se superpose au premier sans l'effacer. » Ce qui est marquant dans cet exemple est justement l'ancrage textuel des deux sens amenés par le calembour. Le calembour qui touche le nom de famille d'Amélie Serre-feuille s'appuie sur l'homophonie entre *serre-feuille* et *cerfeuil* (plante aromatique). C'est par ce premier jeu que le *persil* est justifié en contexte. Sans le repérage du premier calembour, le second ne marche pas, ou mal, puisque l'activation du *persil* (préparé par l'adverbe « spirituellement ») ne serait pas faite par le lecteur. Le premier sens du calembour renvoyant

---

<sup>109</sup> En italique dans le texte.

<sup>110</sup> On pourrait alors considérer l'extrait suivant comme un exemple d'à-peu-près : « dans une guérite, à droite, se tenait au gardien-vous, un vieux gardien » (HR : 353).

au verbe *scier* est cohérent en contexte du fait que le père d'Amélie est menuisier. C'est en cela que le calembour est élaboré : il ne s'agit pas d'un simple jeu de mots gratuit, ce calembour est parfaitement pertinent en contexte puisque ses deux sens ont un ancrage contextuel. Ces jeux de mots sont insérés dans le discours des personnages, au sein d'un énoncé bref sous forme de blague.

La blague a un format particulier, elle construit une situation d'énonciation généralement non ancrée dans le temps. Elle crée un espace discursif clos et détaché de la situation d'énonciation d'origine. L'extrait [52] correspond à ce que Patrick Dendale appelle les blagues récits qui « sont de courtes histoires, en principes fictionnelles, construites sur un schéma narratif, racontées en général au présent de narration » (2008 : 73). Ici la blague commence avec la reprise du substantif *l'étrangère*. Les personnages qui accompagnent Amélie ne sont désignés que par le pronom indéfini *chacun* puisque leur identité n'est pas nécessaire au déroulement de la blague. Ce passage correspond à une blague puisque l'on peut remarquer la mise en place d'un dialogue imaginaire<sup>111</sup> et une contextualisation de la situation d'énonciation propre au récit de la blague. Cette nouvelle situation d'énonciation est présentée de manière minimaliste en ne donnant que les éléments nécessaires à la compréhension de la chute. De plus, la chute de la blague est soulignée par un infinitif de narration (« et chacun de s'extasier ») soulignant le caractère construit de l'anecdote. La blague crée un espace fictionnel autre, qui lui est propre. On peut remarquer, pour finir, qu'elle n'a aucun impact sur la fiction, elle constitue simplement un moment de pause dans la narration.

Le calembour en [53] est différent puisqu'il offre un apport fictionnel. Il s'appuie sur la similitude phonétique entre « qu'en-dira-t-on » et « Gandhi Raton », et l'ajout irrévérencieux du nom *Raton* à « Gandhi » ajoute à l'humour. Le calembour détourne l'image de Gandhi en le présentant comme un gourou tout-puissant de la religion bouddhiste. Le calembour entraîne aussi une critique, par la représentation presque allégorique, de cette peur du « qu'en-dira-t-on » des individus, les poussant à un conformisme extrême.

Contrairement à l'extrait [52], le calembour apparaît dans une parenthèse, prise en charge par le narrateur, pouvant s'analyser en termes de dialogisme interlocutif anticipatif (Bres et Nowakowska 2008). En effet, le narrateur anticipe l'incompréhension possible du lecteur, il lui prête alors une remarque qui pourrait être *pourquoi la somme d'argent est-elle exprimée en roupies ?* La parenthèse permet de répondre, par avance, à ce type de questionnement.

---

<sup>111</sup> Si tout dialogue de fiction est imaginaire, celui-ci n'est visiblement construit que pour les fins de la blague. Il n'a aucun ancrage référentiel.

Par l'abondance des jeux langagiers dans l'œuvre, et même avec des exemples comme [53] qui tirent parti du jeu de mots dans la fiction, le premier objectif semble être un humour généralisé. On peut ainsi expliquer une certaine impression de gratuité dans l'écriture vianesque, que les critiques ont relevée. Cependant, l'humour n'est pas toujours gratuit : il fait naître une relation particulière entre narrateur et lecteur, que nous allons maintenant plus particulièrement étudier.

#### **4.2. Humour et incohérence insolite**

Patrick Charaudeau (2006, 2011), étudie l'humour en proposant à la fois des catégories et des types de connivence que l'humour peut mettre en place avec le destinataire. Il précise que l'humour fonctionne selon un schéma tripartite : un locuteur transmet un message à un destinataire, lequel message vise une cible (une « victime »). Patrick Charaudeau définit l'humour comme une stratégie discursive qui consiste à « s'affronter au langage », à « construire une vision décalée, transformée, métamorphosée d'un monde qui s'impose toujours à l'être vivant en société de façon normée, résultat d'un consensus social et culturel quant aux croyances auxquelles il adhère », à « demander à certain interlocuteur (individu ou auditoire) de partager ce jeu sur le langage et le monde, d'entrer dans cette connivence de "jouer ensemble" » (2011 : 23). Lorsque l'humour ne vise pas le destinataire, mais qu'il le prend comme complice, celui-ci peut « co-énoncer (phénomène d'appropriation) l'acte humoristique » (Charaudeau 2006 : 14). L'humour repose sur plusieurs types de connivence : Charaudeau distingue la connivence ludique, critique, cynique, et la dérision. Il présente aussi les types d'incohérence mis en place par l'humour : loufoque, insolite, ou paradoxale. Cette grille d'analyse nous permettra de mieux cerner la charge humoristique des jeux langagiers chez Boris Vian.

Nous commencerons par étudier les types d'incohérence. À l'origine de l'humour, on peut trouver l'incohérence loufoque qui relie deux univers n'ayant aucun lien entre eux. Charaudeau explique que

la rencontre entre ces univers ne peut se produire que par accident ou raté. Se trouvant en opposition, chacun appartenant à un paradigme de l'expérience humaine différent, leur conjonction ne peut donc produire que quelque chose qui est hors sens, quelque chose qui ne permet ni de discuter, ni de raisonner, ni d'explicitier ce qui justifierait leur relation (Charaudeau 2006 : 33).

Ces deux extraits illustrent l'incohérence loufoque :

[9''] Son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans la confiture d'abricot. (EJ : 347)

[54] Armstrong, il peut [...] scier la colonne Vendôme avec une fourchette bleue et manger des huîtres tout nu en courant le long des Tuileries, il aura quand même gravé trois cents faces (au moins) inoubliables<sup>112</sup>. (Vian, lettre ouverte, octobre 1953, cité par Baudin 2002)

En [9''], les images sont superposées : le monde de l'hygiène quotidienne, de l'agriculture et de l'alimentation sont réunis sans réel lien entre eux (même si les images sont efficaces). Il en est de même pour l'exemple [54] où les actions loufoques n'ont pas de rapport avec les talents de musicien de Louis Armstrong.

L'incohérence insolite, elle, est plus familière puisque si « les deux univers ne sont pas naturellement liés l'un à l'autre, c'est le récit et/ou la situation dans lequel/laquelle/lesquels ils apparaissent qui, en faisant un coup de force, justifie leur rencontre » (*Id.*). Il s'agit alors, selon Patrick Charaudeau, d'un « trans-sens ». On pense à ce type d'exemples :

[55] Un coup de pinceau par cil, un coup de brosse par là, de l'élixir pour les joues, du topotifs pour les tifs, des étuis à zongles et c'était fait. (HR : 311)

[56] Le Major marchait à la tête de ses troupes. À ses côtés, Zizanie. Derrière lui, son état-major (Hi ! Hi !). (VP : 217)

Ici l'incohérence insolite met en présence deux éléments, dont l'un paraît incohérent, mais contrairement à l'incohérence loufoque, on trouve des raisons à cette mise en commun dans le contexte. En [55] la justification des jeux langagiers se trouve dans la sonorité (« des étuis à zongles »), des effets de répétitions (« du topotifs pour les tifs »), un amalgame de *cil* et *ci* (« un coup de pinceau par cil »). En [56], le nom du Major est re-sémantisé par le substantif *état-major*, et le jeu est pointé par la parenthèse d'autosatisfaction du narrateur. La justification du narrateur est présente dans ce genre d'incohérence.

---

<sup>112</sup> Cet exemple est donné par Charaudeau pour illustrer l'incohérence loufoque.

L'incohérence paradoxale enfin relève du contresens : « Elle est un fait de discours qui va à l'encontre de la logique. Non point une logique universelle, mais celle qui est garantie par la norme sociale » (*Ibid.* : 35). Les deux exemples suivants illustrent ce type d'incohérence :

[57] « Il faut que nous soyons à Bayonne ce soir ! dit Le Major. Il est 11 heures du matin. Vas-y.

– Nous y serons ! » fut la brève réponse d'Antioche.

Six heures plus tard, ils entraient à Chartres, à peine en retard sur l'horaire prévu, car ils s'étaient arrêtés cinq heures quarante-deux, exactement, pour se restaurer un peu ». (TA : 66)

[58] « À vendre ta barque ? dit le Major.

– *Carajo !... grogna le Belge. Hasta la vista de mujer con corazon ! Muy bien, señor, dos pesetas !* »

Le Major, qui parlait belge, comprit parfaitement que l'homme avait vécu longtemps aux États-Unis et lui répondit rapidement dans la même langue ». (TA : 93)

Ces deux exemples sont caractérisés par une forte impression de non-sens. En [57], l'humour paradoxal est caractérisé par un jeu sur la contre attente entre ce qui est confirmé par le narrateur et sa justification. En [58], l'extrait est marqué par des contradictions entre la langue des personnages, leur désignation dans le discours narratorial et les pays.

Nous essaierons donc de voir, à partir de ces catégories, le type d'incohérence créé par les jeux langagiers dans les romans de Boris Vian.

[59] Le sol des carreaux usés, d'un rouge terne, jonché de petits morceaux de fil, de tissu, et de grains de mil pour les poules, des grains de sang pour les coqs et de grains de dix pour les amateurs. (AC : 580)

[60] Au physique, c'était un beau type de crétin, le front bas, le poil hirsute, l'œil torve et l'autre en verre, un rictus satanique déformant ses lèvres minces. Il s'habillait long, portait toutes ses dents et professait un amour immodéré du gros rouge. (TA : 57)

L'exemple [59] s'appuie sur un jeu que l'on pourrait qualifier d'enchaînement par écho : le texte construit une suite de différents termes où chaque terme est motivé par celui qui le précède. Ici la suite est justifiée par un inventaire des grains pouvant se trouver au sol, mais

aussi par la suite numérique décroissante : mille, cent, dix<sup>113</sup>. Ce procédé est accompagné d'un jeu sur l'homophonie, permettant de masquer la structure arithmétique, et de donner de la cohérence à l'ensemble. Ainsi, le nombre *mille* est remplacé par *mil*, terme qui désigne une céréale, mais on pourrait aussi y voir une antanaclase *in absentia* (Rabatel 2015), dans la mesure où *mil* est une variante orthographique du nombre *mille*. Il renverrait alors aussi bien à la céréale qu'au nombre. Le syntagme « les grains de sang », outre l'homophonie entre « sang » et « cent », met en place un rapprochement entre la nourriture et la crête rouge du coq. Enfin, le dernier élément de la suite : « grains de dix pour les amateurs » permet l'élucidation du jeu langagier tout en soulignant la gratuité du jeu. Il sauve *in extremis* le jeu langagier de la possible obscurité et constitue l'indice final qui lève le voile. Le narrateur fait ici un clin d'œil direct au lecteur ; il s'agit de renforcer la complicité avec le lecteur, si celui-ci avait repéré le jeu langagier, ou de dévoiler la présence du jeu au lecteur qui ne l'aurait pas perçu.

Comme nous avons pu le remarquer dans cet extrait, le jeu de mots se présente avec une certaine gratuité et se place ainsi comme dans un « à côté » de la narration. Pourtant, il est cohérent en contexte. Il s'agit donc ici d'humour insolite puisque le développement, s'il est étonnant, ne remet pas fondamentalement en cause la cohérence textuelle.

En [60], le jeu langagier prend appui sur le détournement de l'emploi de l'adjectif *torve* : « l'œil torve et l'autre en verre ». On emploie normalement cet adjectif dans la locution *un œil torve* (signifiant par désignation métonymique le regard et donc l'ensemble des deux yeux). L'emploi du singulier sert à désigner un tout et non une prise en compte de la singularité. Il est ainsi étonnant de caractériser un seul œil de « torve » et de donner une autre caractéristique au second.

Alors que « torve » renvoie à un état d'esprit traduit par le regard, « en verre » décrit la matière de la prothèse oculaire du personnage. Le narrateur précise la nature des deux yeux du personnage (ce qui se perçoit d'ailleurs dans la reprise partielle d'*œil* par le pronom indéfini *l'autre*). En se limitant à cette analyse, on pourrait voir un humour loufoque. Or, le personnage est borgne, le jeu langagier sert ainsi à représenter la réalité fictionnelle. La fixité de l'œil de verre ne permettant pas de transmettre d'expression, cela justifie la double caractérisation des yeux du Major. On pourrait donc plutôt qualifier ici l'humour d'insolite.

---

<sup>113</sup> C'est dans ce type de jeux langagiers que l'on retrouve le mieux, dans le style de Boris Vian, l'influence de Raymond Queneau, et de ce qui sera plus tard l'OuLiPo. La structure mathématique de ce jeu renvoie clairement à certains travaux du groupe.

Si une lecture superficielle de l'œuvre de Vian peut mener à conclure à un monde plutôt loufoque, une étude approfondie montre que, bien que tous les types d'humour soient représentés dans l'œuvre de Vian, c'est bien l'insolite qui domine. Cette caractéristique de l'univers vianesque est très importante : elle permet de comprendre que les romans de Boris Vian ne sont pas complètement coupés de la réalité – ils ne sont pas merveilleux – ils présentent une réalité parfois onirique, décalée, mais toujours en lien avec la réalité du lecteur. L'étude des types d'incohérence dans l'humour se double, chez Charaudeau, de la description des différentes connivences qui peuvent s'établir entre le narrateur et le lecteur.

Les jeux langagiers créent un lien avec le récepteur dans le sens où ils proposent une nouvelle représentation du monde que le récepteur doit partager afin de participer à la création du sens. Prendre en compte le type de lien créé par le locuteur avec le récepteur permet alors de comprendre la relation qu'instaure le jeu verbal entre les interlocuteurs.

Soient ces exemples choisis par Henri Baudin pour étudier le jeu langagier par répétition :

[61] « Tu te ressaisis, hein ? dit Wolf. Parce que tu viens de faire ça avec une amoureuse du quartier ? Alors, tu crois que ça va remarcher avec Folavril ? Ben, tu peux dormir tranquille. Sitôt que tu seras de nouveau avec elle, tu auras ton type qui reviendra t'embêter.

– Non, dit lazuli. Pas après ce que j'ai fait.

– Et tout à l'heure, à la saignette, tu ne l'as pas vu le type ? dit Wolf.

– Non, dit Lazuli qui mentait avec aplomb.

– Tu mens », dit Wolf.

Et il ajouta :

« Avec aplomb. » (EJ : 350)

[62] [Jacquemort] se rendit compte qu'il n'était pas revenu dans ce lieu depuis le baptême des trois salopiots, et pensa comme le temps passe, et le temps passait en vérité, car, déjà, l'ombre calmait la dureté du vitrail bleu, et les voix des enfants se faisaient plus douces ; ainsi va-t-il de la musique et de l'obscurité dont l'association est onctueuse et vous met un pansement sur l'âme. (AC : 559)

En [61] Henri Baudin (1973 : 25) explique que « la répétition glisse d'un plan à un autre, [...] des commentaires du narrateur à ceux d'un ou plusieurs personnages ». En effet, le discours du personnage reprend l'expression utilisée par le narrateur, *mentir avec aplomb*. Ce dernier met en scène son propre discours dans celui des personnages. Ce procédé donne un caractère mécanique au dialogue des personnages, sensation redoublée par la pause dans le discours de Wolf. Ce type d'occurrence signale la suprématie du narrateur, qui mène le dialogue à sa guise.



L'instance narratrice se veut dès lors à la fois visible et maître du jeu, et la porosité de son discours et de ses personnages manifeste son omnipotence.

L'extrait [62] se caractérise par un mouvement inverse. Selon Henri Baudin (*Id.*), dans cet extrait la répétition passe « d'un personnage à la narration même ». Cette transition dans la focalisation est marquée par une compréhension différente du syntagme « le temps passe ». La première occurrence se situe dans une pensée rapportée au discours direct. Le discours du personnage se mêle à la fiction par le biais d'une phrase à valeur de maxime « le temps passe » avec un verbe au présent. La deuxième occurrence, à l'imparfait, signe le retour à la narration. Ce changement de temps marque la perte de la valeur aphoristique de l'énoncé qui n'exprime plus une considération générale sur la temporalité, mais une remarque plus spécifique de la réalité intrafictionnelle. La compréhension du *temps* par le narrateur est double puisqu'il le considère à la fois en tant que durée et en tant que situation météorologique. Le narrateur, facétieux, joue du discours de ces personnages en les prenant au mot. Au dédoublement de l'expression s'ajoute un surplus de sens augmentant la pertinence du jeu langagier.

L'humour vianesque se caractérise donc majoritairement par un humour insolite. En effet, le lien entre les différents univers mis en œuvre dans les jeux langagiers n'est pas forcé puisque ce dernier est approprié à la situation d'énonciation. Il n'est pas ajout gratuit, mais participe pleinement de la construction référentielle. C'est ce qui fait que l'humour ne peut être qu'insolite : il est en parfaite cohérence avec le contexte. Ce constat est en accord avec notre hypothèse : le monde de Boris Vian n'est pas coupé de notre réalité, il la présente par le biais d'un point de vue décalé. Il est alors normal que les deux univers mis en œuvre dans le jeu langagier ne soient pas reliés artificiellement : ils sont chacun représentatifs d'une voix différente. C'est d'ailleurs dans la mise en scène des voix que l'on comprend le mieux la position du narrateur par rapport à son texte et par rapport au lecteur.

### **4.3. Intégrer la voix du lecteur**

Un grand nombre de jeux langagiers se trouvent généralement séparés du reste de la narration par une parenthèse, des virgules, ou placés dans un ajout hyperbatique. Ce lieu « clos » du jeu langagier en fait un lieu favorable au dialogisme interlocutif.

Selon Jacques Bres et Aleksandra Nowakowska (2008 : 9), « le dialogisme interlocutif apparaît dans toute sa spécificité lorsque l'énoncé [e] est ultérieur, à savoir lorsque l'énonciateur E1 répond par avance à la question qu'il prête à son allocutaire [...]. Nous parlerons de dialogisme *interlocutif anticipatif* ». Ils définissent alors l'énoncé dialogique comme constitué « d'un élément marquant le “dialogue” de E1 avec Cet énoncé [e] » (*Ibid.* : 20). Le narrateur prend en compte la réaction du lecteur, lui prête une question à laquelle il répond. Il peut aussi, dans des cas plus rares, donner un aperçu de ce que Boris Vian considère comme un lecteur idéal puisque, par le biais de ce type de dialogisme, il lui prête des connaissances et une logique de pensée.

[63] Il planta là Amadis interloqué dont les pieds se mirent à prendre racine, car, sous la couche superficielle de sable, ça poussait bien. (AP : 593)

[64] « Allons-y ! » dit Wolf.

Ils partirent, marquant le pas au moyen d'un crayon gras. Ça distrait. (HR : 340)

La proposition « car, sous la couche superficielle de sable, ça poussait bien », dans l'extrait [63], marque la reprise dialogique anticipée de la question du lecteur. En effet, ce dernier peut voir dans la proposition principale un jeu de mots s'appuyant sur la syllepse de sens autour de l'expression *planter quelqu'un*. L'isotopie botanique est relayée dans l'expression *prendre racine* et entérine le jeu de mots. Or, la présence du dialogisme interlocutif anticipatif responsif permet de répondre à une question que le lecteur ne s'était pas posée ou plutôt s'était peut-être posée, mais pas dans ce sens-là : *pourquoi ses pieds prennent-ils racine ?* Le narrateur répond à ce questionnement en expliquant la fertilité du terrain comme la cause la plus probable pour cet enracinement du personnage. Dans cet extrait, le sens métaphorique (ou abstrait) est évacué au profit d'une lecture littéralisante. Le narrateur donne un avant-goût de la logique nécessaire pour l'immersion dans l'univers fictionnel.

En [64], le jeu tient de la syllepse autour de l'expression *marquer le pas*. L'expression signifie dans le domaine militaire « marcher sur place en gardant la cadence » et par figure « cesser de progresser ». La syllepse fait cohabiter deux emplois de *marquer*, le sens sonore de la marche cadencée et le sens visuel de « laisser une marque ». Ce jeu est souligné par la remarque « Ça distrait » dans la phrase suivante, imputable au narrateur qui explique au lecteur la raison d'un tel geste. Cet énoncé peut contribuer alors à la réponse à une question prêtée au lecteur, du type « pourquoi font-ils cela ? ».

Ce type de jeu de mots, avec intervention subséquente du narrateur, apparaît le plus souvent dans les premières œuvres de Vian. *Troubles dans les andains* et *Vercoquin et le plancton* se caractérisent par une présence forte d'un narrateur non-sérieux, revenant sur son propre propos pour le détourner ou le préciser. Le dialogisme interlocutif à l'œuvre dans ces gloses est un outil efficace de « l'éducation » du lecteur : le narrateur, lorsqu'il se montre, donne des clés interprétatives de l'univers romanesque, lève le voile sur la « logique du sens » du monde fictionnel. Ainsi le narrateur chez Vian n'est jamais tout à fait complaisant : s'il prétend aider à pallier un manque de compréhension, il en profite pour, au contraire, donner une explication allant à l'encontre de la logique du lecteur. Il prend à contre-pied la logique attendue et en substitue une autre.

Les jeux langagiers présentent toutes les caractéristiques de l'humour en créant un nouvel univers insolite et une connivence forte avec le lecteur. Le monde insolite créé n'est pourtant pas sans lien avec le « monde réel ». Le lien entre ces deux mondes justifie que Vian n'appartienne pas au courant surréaliste : il ne force pas la rencontre artificielle de deux objets, il propose d'explorer la force des mots et d'en découvrir leur potentialité référentielle. La sur-présence du narrateur dans les romans crée du relief et permet de percevoir le texte selon différentes interprétations. L'auteur narrateur joue ainsi de sa position pour déstabiliser le lecteur et, tout à la fois, lui cacher et lui révéler la logique sous-jacente de l'œuvre. De ce fait, les jeux langagiers participent de la représentation dans l'univers vianesque.

## **5. Conclusion : les jeux langagiers évoluent-ils dans l'œuvre de Vian ?**

Les jeux langagiers sont donc « représentationnels », ils participent à la création de l'univers fictionnel vianesque, mais on peut se poser la question de leur évolution dans l'œuvre, afin de mieux comprendre leur implication dans la fictionnalisation.

Nous avons effectué un relevé des jeux langagiers dans les vingt premières et les vingt dernières pages des romans de Vian<sup>114</sup>. Ce relevé met en avant une répartition significative des jeux langagiers dans les œuvres de Vian. Alors que les premières pages en sont chargées, la

---

<sup>114</sup> Nous excluons de cette étude *Troubles dans les andains* pour deux raisons : la première tient de la place particulière de ce roman dans la production vianesque. Non destiné à la publication, il ne suit pas les mêmes règles que les autres. La seconde est liée à la sur-abondance d'attentes trompées rentrant dans la création de jeux langagiers. Il est ainsi délicat de comptabiliser des jeux ponctuels.

fréquence des jeux langagiers diminue au fil de chaque roman : on en trouve entre un et trois par page dans les débuts de romans (VP = 56 ; EJ = 30 ; AP = 31 ; HR = 28 ; AC = 18), le nombre descend à un toutes les deux pages en moyenne à la fin (VP = 37 ; EJ = 9 ; AP = 4 ; HR = 1 ; AC = 2).

Cette forte diminution peut s'expliquer de deux façons. La première est le thème et le déroulement des œuvres de Boris Vian en général. Comme le remarque Jacques Bens (1976 : 145), « il n'y a pas de livre de Boris Vian qui ne s'achève pas par une catastrophe [...]. Romans et pièces de théâtre nous racontent toujours l'histoire d'une destruction, rapide ou lente, brutale ou sournoise, des lieux (immeubles, jardins, machines, paysages) et des personnalités ». Dans ce contexte destructeur, il semblerait contre-productif d'employer des jeux langagiers. On peut aussi remarquer, dans certains romans, un changement énonciatif rendant plus improbable la présence de ces jeux. Si l'on prend l'exemple de *L'Arrache cœur* (dernier roman de Boris Vian), le narrateur prend en charge le point de vue de Jacquemort – personnage étranger au village présentant un regard neuf et choqué sur les mœurs des habitants – jusqu'au dernier quart du livre, où Jacquemort disparaît. Le point de vue se déplace ainsi sur Clémentine la mère des trumeaux. La fin du roman se focalise sur l'emprisonnement graduel des enfants par la mère. Là où on s'attendrait à un regard critique sur cette maltraitance, le choix du point de vue pris en charge par le narrateur empêche cette critique et explique son peu de distance vis à vis de l'attitude de la mère<sup>115</sup>.

La deuxième cause de diminution tient au potentiel fictionnalisant des jeux langagiers. Comme nous avons pu le voir, ils sont responsables d'une certaine déformation de la réalité. Chez Vian, cette remise en cause du réel engendre un nouveau monde dans lequel la déformation se normalise. Reprenons l'exemple de la recette de l'andouillon :

[34] « Prenez un andouillon que vous égorgerez, malgré ses cris. Gardez soigneusement la peau. Lardez l'andouillon de pattes de homards émincées et revenues à toutes brides dans du beurre assez chaud. Faites tomber sur glace dans une cocotte légère. Poussez le feu, et, sur l'espace ainsi gagné, disposez avec goût des rondelles de ris mitonné. Lorsque l'andouillon émet un son grave, retirez prestement du feu et nappez de porto de qualité. Touillez avec une spatule de platine. Graissez un moule et rangez-le pour qu'il ne rouille pas. Au moment de servir, faites un coulis avec un sachet de lithinés et un quart de lait frais. Garnissez avec les ris, servez et allez-vous-en.

– Je reste sec, dit Colin. Gouffé fut un grand homme. Dites-moi, Nicolas, aurai-je, sur le nez, demain, un bouton ? » (EJ : 362)

---

<sup>115</sup> Le fait de faire un jeu de mots nécessite un recul sur la cible, recul nécessaire pour arriver à en proposer une déformation ludique (entraînant une caricature) ou sérieuse (dans le cadre de la critique pure).

Nous avons vu que cette recette est construite sur un détournement des recettes de cuisine. Le détournement passe par de nombreux jeux langagiers : des ajouts à des expressions figées (« revenues à toutes brides ») ; des non-sens (« graissez un moule et rangez-le pour qu'il ne rouille pas ») ; des syllepses de sens (« poussez le feu et sur l'espace ainsi gagné »). Mais ce détournement « tombe à plat » dans la fiction : Colin ne réagit à cette recette improbable que par un compliment pour le cuisinier, ce qui à la fois met en valeur le détournement et le ratifie dans la fiction.

Dans cet exemple :

- [65] « Alors, dit l'antiquaire, on parle affaires, maintenant ?  
– Voui ! dit Colin.  
– Votre pianocktail est un truc fantastique, dit l'antiquaire, je vous en offre trois milles doublezons.  
– Non, dit Colin, c'est trop.  
– J'insiste, dit l'antiquaire.  
– Mais c'est idiot, dit Colin. Je ne veux pas. Deux mille, si vous voulez.  
– Non, dit l'antiquaire. Rempportez-le, je refuse.  
– Je ne peux pas vous le vendre trois mille, dit Colin, c'est un vol !...  
– Mais non... insista l'antiquaire. Je peux le revendre quatre milles à la minute d'après...  
– Vous savez bien que vous le garderez, dit Colin.  
– Évidemment, dit l'antiquaire. Écoutez, coupons la poire en deux : deux mille cinq cents doublezons.  
– Allons, dit Colin, d'accord. Mais qu'est-ce qu'on va faire des deux moitiés de cette sacré poire ?  
– Voilà... » dit l'antiquaire. (EJ : 455-56)

il est difficile de savoir si Colin fait consciemment un trait d'humour ou s'il évoque simplement le problème que posent ces deux demi-poires, auquel cas l'extrait propose deux interprétations différentes selon la situation d'énonciation dans laquelle on se place, celle de l'interlocuteur de Colin et celle du lecteur qui remarque l'humour même sans intention.

On ne peut donc pas savoir si le défigement de l'expression *couper la poire en deux* fait advenir une poire dans l'univers fictionnel, mais les jeux langagiers participent de cette ambiance de tous les possibles présente dans les œuvres de Vian. Ainsi, il est normal de remarquer leur diminution au fil des œuvres : une fois que le lecteur est accoutumé à cet univers fictionnel et qu'il en a compris les rouages, les jeux langagiers deviennent de moins en moins utiles ou de moins en moins visibles.

La même diminution s'observe maintenant si l'on considère les romans ensemble. *Troubles dans les andains* et *Vercoquin et le plancton* sont très largement marqués par une écriture ludique, les jeux langagiers se rencontrent tout au long de l'œuvre et de manière fréquente. Ils sont assez gratuits<sup>116</sup>, mais participent néanmoins d'une certaine cohérence textuelle. *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin* présentent un nombre moins élevé de jeux langagiers, ils sont plus pertinents et aident à garder un ton ludique. Il est normal que les deux dernières œuvres (*Herbe Rouge* et *L'Arrache cœur*) soient celles qui présentent le moins de jeux langagiers. Deux explications sont possibles là encore : ces deux œuvres sont les plus sérieuses et les plus sombres de Boris Vian. *L'Herbe rouge* se rapproche par bien des aspects du fantastique et *L'Arrache cœur* de l'obscène. La seconde explication pourrait être liée à une maturité de l'auteur. Vian est mort jeune, et sa carrière littéraire a pris fin presque neuf ans avant sa mort. Il se peut que ses deux dernières œuvres présentent un environnement moins comique du fait d'une affirmation dans le style de l'auteur cherchant moins le bon mot que le mot juste.

Cependant, même dans les œuvres les plus sérieuses de Vian, les jeux langagiers sont présents. Ils semblent donc essentiels à la création de l'univers fictionnel. Par le ludique, ils attirent le lecteur. La nouvelle représentation qu'ils proposent de la réalité est facilitée par l'humour. De plus, la connivence avec le lecteur impliquée dans les jeux langagiers, permet un rapport privilégié entre le lecteur et le narrateur. Cette connivence est nécessaire dans l'humour, si le lecteur n'est pas en accord avec la déformation, il ne percevra pas l'humour. Ce phénomène explique l'échec potentiel de l'immersion fictionnelle chez Vian : le lecteur doit trouver cette connivence ludique avec le narrateur afin d'entrer dans la fiction et d'en comprendre le fonctionnement.

C'est pourquoi le style de Boris Vian est indissociable des jeux langagiers, et c'est ce qui explique la concentration des études sur l'humour dans l'œuvre de Vian. Il est cependant nécessaire de ne pas s'arrêter au ludique pour remarquer la potentialité fictionnalisante du rire. Parmi les jeux langagiers, la syllepse occupe une telle place que nous allons lui consacrer le chapitre suivant.

---

<sup>116</sup> On pense à des occurrences telles que « bois d'arbose de vache » (VP : 109) ; « ombres animées que d'aucuns prennent pour réalité quand la réalité se trouve en réalité derrière eux » (TA : 44).

## CHAPITRE 2 : UNE MODALITÉ TYPIQUEMENT VIANESQUE DU JEU LANGAGIER : LA SYLLEPSE

La syllepse<sup>117</sup>, figure du double sens, entre souvent dans la construction des jeux langagiers. Guiraud, dans son ouvrage *Les Jeux de mots*, emploie le terme *polysémie* pour regrouper les occurrences relevant de la syllepse. Selon lui, « les mots peuvent avoir plusieurs sens : sens propre et sens figuré, sens concret et sens abstrait, sens général et sens particulier, etc. C'est la source des meilleurs calembours ; dans la mesure où les meilleurs seraient les plus cohérents et les plus adéquats » ([1976] 1979 : 10). Le caractère dit « facile » de la figure (dû à sa forte utilisation comique) l'a souvent discréditée et a ainsi empêché de voir sa force figurale<sup>118</sup>.

L'opposition sens propre/sens figuré est reprise par Catherine Fromilhague (2010 : 46) qui voit dans la syllepse « un lieu de rencontre entre le sens propre et le sens figuré ». Nous préférons, pour notre part, ne pas la réduire au couple propre/figuré. Michel Le Guern (1973 : 109) précise d'ailleurs que « la simultanéité de deux significations distinctes du même mot [dans la syllepse] n'implique pas nécessairement l'opposition entre sens propre et sens figuré ». L'exemple suivant montre bien les limites de cette distinction :

---

<sup>117</sup> Nous employons le terme *syllapse* afin de renvoyer à la syllepse de sens ou à la syllepse oratoire, et non à la syllepse grammaticale. Celle-ci correspond à une « rupture apparente de la cohésion syntaxique, dans l'utilisation des marques du nombre, du genre, etc. ; il y a conflit entre l'ordre sémantico-logique, et c'est ce dernier qui l'emporte : on parle d'« accord par le sens » » (Fromilhague 2010 : 45). Selon les auteurs, syllepse de sens (Chevalier et Wahl, 2006) et syllepse oratoire (Dumarsais [1730] 1988 ; Bonhomme, 2005) sont employées pour désigner le même phénomène.

<sup>118</sup> Voir Dumarsais (*Ibid.* : 146) : « Au reste, cette figure joue trop sur les mots pour ne pas demander bien de la circonspection, il faut éviter les jeux de mots trop affectés et tirés de loin ».

[34'] Lardez l'andouillon de pattes de homard émincées et revenues à toute bride dans du beurre assez chaud. Faites tomber sur glace dans une cocotte légère. Poussez le feu, et sur l'espace ainsi gagné, disposé avec goût des rondelles de ris mitonnés. (EJ : 362)

La syllepse de sens a comme point nodal le verbe « pousser » qui peut renvoyer à « exercer une pression physique pour provoquer un déplacement » ou à « rendre plus intense » (*TLFi*). Le deuxième sens du verbe renverrait alors au sens figuré puisque le syntagme « pousser le feu » est employé afin de désigner, par le biais d'une métonymie, le fait d'augmenter l'arrivée de gaz pour rendre le feu plus vif. Mais un problème se pose ici : aucune des deux acceptions du verbe n'est signalée comme étant figurée par le *TLFi*. La syllepse n'opère donc pas nécessairement l'actualisation du sens propre et du sens figuré, mais de deux sens différents d'un même terme.

De plus, dans cet exemple, le sens « propre » de « pousser le feu » ne résulte pas du sens concret de « pousser », et c'est bien le sens littéral qui est ici produit par la syllepse sur « pousser ». Aussi nous parlerons de sens concret et de sens abstrait, plutôt que de sens propre et de sens figuré, pour envisager les syllepses dans notre corpus.

La syllepse est pour Fontanier « une espèce d'*Antanaclase* assez noble » ([1821] 1968 : 349). En effet, l'antanaclase a ceci de commun avec la syllepse qu'elle présente différents sens d'un mot dans la même phrase. En cela, elle fait partie des figures reposant sur la polysémie. Cependant, alors que l'antanaclase est avant tout une figure de répétition, la syllepse de sens fait advenir plusieurs sens dans un seul terme. Georges Molinié précise d'ailleurs dans son *Dictionnaire de rhétorique* que

la syllepse est un **trope**, qu'il est aisé de décrire rigoureusement. Elle consiste en ce qu'un terme, dans un discours, apparaissant dans le segment une fois, est pris en plusieurs sens, deux au moins, l'un tropique et l'autre pas, ou les deux tropiques, mais différemment [...]. La syllepse diffère donc de l'**antanaclase** en ceci que le terme figuré n'est pas répété, et de l'**allusion** en ceci que l'on peut suivre en chaque cas les circuits sémantiques concrètement empruntés entre les mots du texte [...]. La syllepse est le trope le plus puissant dans la mise en œuvre poétique des **images**<sup>119</sup> (1992 : 311-312).

Les études traitant conjointement de la syllepse et de l'antanaclase sont nombreuses (Rabatel 2015 ; Ballabriga 2006 ; Romeborn 2013) et signalent la proximité de ces deux figures. Dans son article sur la syllepse et l'antanaclase, Rabatel (2015) renouvelle leur approche. En remettant en cause le critère de répétition (ou de non-répétition pour la syllepse),

---

<sup>119</sup> En gras dans le texte.



il fait reposer l'étude de ces figures sur de nouvelles bases. Alain Rabatel part du constat que certains cas de syllepse reposent en fait sur une répétition anaphorique du point nodal<sup>120</sup>. En réorientant son étude, il pose la question non plus de la répétition, mais du sens des termes dédoublés. La syllepse se caractérise alors, selon lui, par un point nodal polysémique alors que l'antanaclase s'appuie sur des termes homonymiques. Il préfère à la répétition cette différence homonymie/polysémie comme critère distinctif des deux figures. L'homonymie correspond à l'antanaclase qui actualise deux termes différents malgré leur forme identique (« L'abus de vin amène à la bière »), et la polysémie à la syllepse qui actualise deux sens d'un même terme (« Le cœur a ses raisons que la raison ignore »)<sup>121</sup>. L'exemple suivant de Vian interroge justement les limites des définitions traditionnelles de la syllepse et de l'antanaclase :

[66] Les souliers jaunes frémirent nerveusement sur les pédales de commande, et avec le bruit d'un coucou qui s'envole, la voiture démarra. On croyait même entendre le choc des poids du coucou sur les murs. (TA : 43)

Selon les différentes traditions, la répétition du nom *coucou* permettrait de classer cet exemple parmi les antanaclases. En effet, la première occurrence du terme *coucou* semble renvoyer à un avion (contexte mécanique) et la deuxième occurrence à une pendule. Pourtant, le verbe *s'envoler* perturbe l'interprétation du premier « coucou ». Un avion ne s'envole pas, il décolle. Dans le contexte, le premier emploi de *coucou* renvoie donc plutôt à l'oiseau et moins à l'avion. Ce premier terme peut donc être le siège d'une syllepse. Le deuxième emploi de *coucou* désigne une pendule à coucou qui est souvent désignée, de manière métonymique, uniquement par le substantif *coucou*. Ce deuxième emploi relève du polysème puisque cette pendule tient son nom de l'oiseau en question. Autrement dit, si l'on suit l'approche de Rabatel, dans ces énoncés, on a une syllepse complexe : à la fois, sur la première occurrence de *coucou* et sur l'ensemble formé par les deux occurrences de *coucou*.

Nous adopterons donc cette nouvelle approche d'Alain Rabatel reposant sur le critère sémantique, mais nous ne distinguerons pas, dans notre travail, les syllepses *in praesentia* (dont le point nodal est dédoublé) des syllepses *in absentia* (ou un terme actualise les deux sens). Nous considérerons la syllepse de manière globale, comme une figure mettant en présence les sens d'un terme polysémique, actualisé sur une ou plusieurs occurrences.

---

<sup>120</sup> Il reprend l'exemple prototypique de syllepse, selon Dumarsais (1977 : 107) : « Brulé de plus de feux que je n'en allumai ». Il argumente ainsi : la reprise du substantif « feux » par le pronom « en » va contre le principe de non-répétition de la figure puisqu'il constitue une reprise anaphorique du substantif « feux ».

<sup>121</sup> Les exemples sont empruntés à Alain Rabatel (2015).

Par ailleurs, l'ouvrage consacré à la syllepse, dirigé par Yannick Chevalier et Philippe Walh (2006), offre une réflexion riche autour de la fonctionnalité et de la potentialité stylistique de la figure. Michel Le Guern (2006 : 102) explique le fonctionnement de la figure par le fait qu'elle « met en œuvre conjointement la logique intensionnelle de la langue et la logique extensionnelle de la parole. Elle réunit deux univers de discours, portés chacun par une partie du contexte, pour construire un nouvel univers de discours, original, parfois surprenant, souvent un univers poétique ». Cette vision de la figure permet de dépasser la seule dimension sémantique. Michel Le Guern présente le fonctionnement de la figure comme une rencontre du sens d'un terme « en langue » et de son emploi « en discours ». C'est en cela qu'il évoque une mise en commun de deux univers, le premier, celui de l'intensionnalité est celui du non actualisé – monde idéal et figé – alors que le deuxième, l'extensionnalité, correspond à des emplois actualisés – monde du discours, de l'usage contextuel. Le continuum de la langue au discours est ici pleinement pertinent puisqu'il permet de comprendre le phénomène de rapprochement des différents sens d'un terme. La syllepse se pose donc comme figure permettant de faire le pont entre ces deux univers, et de les réunir temporairement. Ce positionnement est particulièrement fonctionnel dans notre étude puisqu'il permettra de vérifier le phénomène de revivification de la langue à l'œuvre chez Boris Vian.

Catherine Rouayrenc, quant à elle, analyse plus particulièrement le fonctionnement contextuel et cotextuel de la figure. Ses nombreux renvois à Boris Vian soulignent le caractère particulier de la figure dans l'œuvre vianesque. La figure entre pleinement dans la construction des jeux langagiers, mais aussi dans la construction référentielle de l'univers romanesque de Vian. Nous nous appuyons sur son étude pour la catégorisation qu'elle propose des syllepse selon leur type d'activation en contexte. Elle distingue : la syllepse à cotexte unilatéral gauche, la syllepse à cotexte bilatéral, la syllepse boiteuse, la syllepse à cotexte droit, la syllepse contextuelle, la syllepse phonique, et pour finir, la fausse syllepse. Nous ne nous intéresserons qu'à certaines de ces catégories puisque la syllepse phonique ou la fausse syllepse ne sont pas actualisées dans l'œuvre romanesque de Boris Vian. De plus, la syllepse phonique ne nous semble pas tout à fait caractéristique de la figure. Catherine Rouayrenc donne l'exemple suivant : « Un jour un éditeur affable / Comme il y en a depuis Ésope »<sup>122</sup> (2006 : 169). Le jeu sur *affable/à fable* ne nous paraît pas relever de la syllepse. En effet, malgré l'actualisation en

---

<sup>122</sup> Extrait de la chanson *La Fleur bleue contondante* de Bobby Lapointe, tiré de Jacques Donzel (1983 : 1998).

contexte des deux signifiés, cet extrait relève plus, selon nous, du calembour que de la syllepse<sup>123</sup>.

La syllepse à cotexte unilatéral gauche « est en quelque sorte obligée, dans la mesure où elle est la résultante de deux “interprétants” qui la précèdent. Elle ne fait que confirmer ou créer une isotopie annoncée » (Rouayrenc 2006 : 160) Catherine Rouayrenc donne un exemple tiré de *L'Automne à Pékin* :

[67] – Vous croyez ? dit Amadis anxieux.

– Broutt ! dit le professeur, en soufflant brusquement au nez d'Amadis, qui eut très peur et se sauva en courant.

Amadis revenait l'air empoisonné.

– Est-ce que je peux vous aider, professeur ? proposa-t-il. (AP : 595)

Elle explique que, dans ce cas, les deux isotopies présentes dans la syllepse sont actualisées uniquement dans le cotexte gauche.

Dans le cas de la syllepse à cotexte bilatéral, « les deux isotopies actualisées dans le point nodal que constitue la syllepse sont définies, l'une par le cotexte gauche, l'autre par le cotexte droit » (*Id.*), c'est le cas dans l'exemple suivant qu'elle cite également :

[68] « Messieurs, que puis-je pour vous ?

– Exécuter cette ordonnance... » suggéra Colin.

Le pharmacien saisit le papier, le plia en deux, en fit une bande longue et serrée et l'introduisit dans une petite guillotine de bureau.

« Voilà qui est fait », dit-il en pressant un bouton rouge.

Le couperet s'abattit et l'ordonnance se détendit et s'affaissa. (EJ : 427)

La syllepse bilatérale crée une rupture puisque le cotexte droit actualise une autre isotopie que celle construite par le cotexte gauche : dans l'exemple, le cotexte gauche relève du sens médical du verbe *exécuter* alors que le cotexte droit actualise le sens de « mettre à mort » du verbe (tout en maintenant l'isotopie médicale). Selon Catherine Rouayrenc, la syllepse entraîne ainsi « un retour au point nodal par un mouvement rétroactif imposé par le cotexte droit » (*Id.*). Cette catégorie est celle qui nous semble la plus intéressante pour le rapport entre syllepse et fictionnalisation, justement par le parcours interprétatif rétroactif qu'elle implique.

---

<sup>123</sup> Le calembour, comme nous avons pu le voir dans le chapitre 1 de cette partie, joue sur l'homonymie. Dans l'extrait de Bobby Lapointe le jeu ne repose pas sur la polysémie (ce qui devrait être le cas dans la syllepse) mais sur l'homonymie.

La syllepse boiteuse est un cas particulier de syllepse unilatérale où le cotexte droit ne prend en compte qu'une des deux isotopies développées par le cotexte gauche. Catherine Rouayrenc prend un exemple dans une chanson de Bobby Lapointe :

[69] J'enrage / J'veus rapportais d'Montélimar / Devinez quoi ? / Oui, des nougats d'Montélimar / Seul'ment voilà / J'les ai posés / Sur la banquette dans l'train / Un importun est v'nu m'causer / Il s'est assis et m'a cassé / Les nougats / Petit dégât / Mais c'qui est le plus triste / C'est qu'mon beau-frère qui est un artiste / Les a r'collés puis revendus / Au prix d'la colle on y a perdu.<sup>124</sup>

Les sens activés par syllepse, dans le cotexte gauche ne perdurent pas dans le cotexte droit qui ne sélectionne qu'un des deux sens.

La syllepse à cotexte droit (ou « rétroflexe »), a le fonctionnement symétrique et inverse de la syllepse à cotexte unilatéral gauche :

[70] Vous avez déjà vu un petit poussin ? / C'est mignon à croquer ! / C'est une petite boule jaune... / Ça fait : cui-cui... [...] / Et je n'en ai fait qu'une bouchée / dans mon gros ventre.<sup>125</sup>

Catherine Rouayrenc souligne que « dans ce cas, les isotopies, à la différence de ce que l'on a pu observer quand la syllepse était déterminée par le cotexte gauche, ne peuvent se présenter dans n'importe quel ordre. Sauf structure syntaxique particulière, la première isotopie correspond au signifié le plus habituel de la lexie ; la seconde, qui correspond à son signifié le moins habituel, interrompt le parcours interprétatif et détermine la syllepse » (*Ibid.* : 166). Enfin, la syllepse contextuelle joue sur un savoir supposé :

[71] Marylin : tous voulaient sa peau.<sup>126</sup>

Catherine Rouayrenc explique que l'on comprend immédiatement le sens de « désirer tuer quelqu'un » dans l'expression *vouloir sa peau* mais, le journaliste fait aussi le pari d'un savoir partagé avec l'interlocuteur : ceux qui connaissent Marylin Monroe pourront y voir une allusion sexuelle avec une désignation métonymique du corps par la « peau ». Ce type de syllepse représente un risque : celui de ne pas être repérée par le récepteur.

<sup>124</sup> « Le beau voyage », Jacques Donzel, *Bobby Lapointe*, Paris, Seghers, 1983, p. 89.

<sup>125</sup> Raymond Devos, *À Plus d'un titre*, Oliver Orban, p. 64.

<sup>126</sup> Titre de *Télérama*, 16-20 novembre 2002 (page de couverture).

Ces catégories fondent une approche contextuelle, essentielle dans l'étude de la syllepse. En effet, selon la construction de la syllepse dans et par le cotexte, celle-ci présente un parcours interprétatif différent. Cette étude permet aussi de comprendre l'impact de la syllepse sur son environnement et d'étudier la répartition textuelle des deux isotopies mises en jeu par la figure.

Ce que nous retenons alors des différentes définitions de la syllepse, que nous avons pu évoquer dans cette introduction, est que cette figure rassemble différents sens d'un même terme (celui-ci pouvant être répété ou non) ; ces sens sont textuellement activés en contexte et créent ainsi un croisement isotopique au niveau du point nodal. Nous suivons donc l'analyse d'Alain Rabatel pour le repérage de la syllepse, et nous fixons comme critère de reconnaissance la présence d'un point nodal polysémique. Elle est souvent mixte dans le sens où une autre figure (telle que la métaphore, la métonymie, la synecdoque, l'hyperbole...) peut entrer dans sa construction. Le caractère contextuel de la syllepse est un critère primordial puisqu'il permet de vérifier la pertinence du trope et de le différencier de l'allusion<sup>127</sup>. Comme nous avons pu l'esquisser aussi, le rapport au cotexte de la figure développe ou non un effet de surprise et une opacité interprétative. Cet élément, ainsi que le chemin interprétatif à parcourir pour le lecteur selon les cas de figure, signale la figure comme créatrice au sens fort. Avec Michel Le Guern nous penserons enfin la syllepse comme une figure engageant la langue et le discours et donc engageant un questionnement du langage.

Nous pourrions ainsi étudier le rendement de la syllepse chez Boris Vian afin de comprendre sa fonctionnalité dans la création de jeu langagier d'une part, mais aussi son potentiel fictionnalisant d'autre part. Nous commencerons par analyser la part de la syllepse dans le défigement. En effet, la syllepse, chez Boris Vian, a une forte affinité avec les formes figées, et entre souvent dans un jeu de distorsion des formes figées. Nous verrons ensuite le lien entre la figure et l'humour. Nous prolongerons enfin ces travaux par une analyse du pouvoir fictionnalisant de la syllepse.

---

<sup>127</sup> Pour la différence entre allusion et syllepse, nous renvoyons à Anna Jaubert (2011 : 38) et à Georges Molinié (1992 : 44-45 et 311). L'allusion développe deux sens dont un seulement est pertinent en contexte.

## 1. Le figement en tension dans la syllepse

Sophie Milcent-Lawson décrit le figement comme un processus qui « se fait selon des opérations complexes de conceptualisation et de globalisation, qui vont de la littéralité des syntagmes libres de départ aux unités polylexicales, dont le fonctionnement formel et sémantique concerne la globalité de l'unité » (2013 : 91). Elle ajoute que « les locutions figées sont aussi des unités dont l'association est à ce point consacrée par l'usage que la séquence n'admet pratiquement plus de variations » (*Ibid* : 131). La syllepse, quand elle joue sur des unités polylexicales, entraîne un défigement de la séquence figée<sup>128</sup>. Selon Pierre Fiala et Benoît Habert, « les défigements consistent à explorer les limites des variations sur les expressions toutes faites, et supposent une conscience précise des règles de langue » (1989 : 86), ils relèvent donc d'un jeu, soumis à la sagacité du destinataire.

Jean René Klein et Béatrice Lamiroy considèrent « une séquence figée comme une séquence polylexicale préfabriquée qui, ne procédant pas d'une combinatoire sémantico-syntaxique libre, fait partie de la compétence lexicale d'un locuteur natif » (2016 : 15). Ils prennent en compte quatre types de formes figées dans le langage que nous reprendrons dans nos analyses : les collocations (*courir un risque*), les expressions figées (*mener à la baguette*), les phrases situationnelles (*bas les pattes*) et les proverbes (*Pierre qui roule n'amasse pas mousse*)<sup>129</sup>. Comme nous avons pu le voir, la syllepse est une figure courante dans la formation des jeux langagiers, chez Boris Vian. Les études portant sur les jeux de mots dans l'œuvre de Vian ne la mentionnent cependant pas. Les occurrences s'y rapportant sont classées dans les cas de polysémie ou dans les cas de prise au pied de la lettre (Weiss, 2014 ; Baudin, 1973). Dans le cadre des jeux langagiers, la syllepse entre dans un processus de revivification des formes figées du langage. Le défigement qu'elle opère participe alors de la remise en cause du langage et implique souvent une déstabilisation des normes langagières, ce que nous allons montrer sur les deux premiers types de figement distingués par Klein et Lamiroy.

---

<sup>128</sup> Alain Rabatel (2018) se penche sur la question du défigement dans les syllepses et les antanaclases. Il invite à continuer à se poser la question de l'homonymie ou de la polysémie lors du défigement du sens compositionnel d'une expression.

<sup>129</sup> Nous ne traiterons pas des proverbes, dans cette partie, puisque, chez Vian, s'ils sont détournés, ils ne font jamais l'objet d'un défigement par syllepse.

## 1.1. Syllepse et collocations opaques

Selon Jean René Klein et Béatrice Lamiroy, les collocations « correspondent à un phénomène d'attraction lexicale essentiellement statistique, dû à la présence récurrente dans le discours de deux mots (au minimum) apparaissant conjointement » (2016 : 16). Agnès Tutin et François Grossman (2002) présentaient déjà les collocations dans le continuum du phénomène de figement. Ainsi, selon eux, « il est usuel, dans une échelle de figement, de considérer les collocations comme un cas intermédiaire entre des combinaisons libres du type *argument judicieux* et des expressions opaques, mémorisées comme telles du type *nid d'ange*, *prendre le taureau par les cornes* » (2002 : 20). Klein et Lamiroy décrivent trois catégories de collocations : les collocations compositionnelles (elles sont transparentes) comme *rouge de honte*, les collocations non-compositionnelles (le collocatif apporte un sens supplémentaire à la base) comme *café noir*, et les collocations opaques (le collocatif se charge d'un sens opaque ou métaphorique alors que la base est référentiellement correcte)<sup>130</sup>, comme *larmes de crocodile*. Nous nous intéresserons surtout aux collocations opaques qui sont, de loin, privilégiées par la syllepse dans l'œuvre romanesque de Boris Vian, et nous pourrions nous demander pourquoi.

La syllepse permet de désolidariser deux éléments usuellement conjoints :

[72] La fanfare s'était tue. Une épaisse poussière montait dans l'air bleui par la fumée des cigarettes de drogue dominicale et cela sentait la foule, avec tous les pieds que le terme implique [...].

Le Maire toussota dans son cornet acoustique et prit la parole par le cou pour l'étrangler, mais elle tint bon.

« Messieurs, dit-il, et chers coadjupiles. Je reviendrai pas sur la solennité de ce jour, pas plus pur que le fond de mon cœur ». (HR : 322)

L'exemple [72] est composé d'un jeu gratuit autour de la collocation opaque « prendre la parole ». La syllepse trouve son point nodal dans le collocatif « prendre » ayant un sens abstrait dans le cadre de la collocation opaque. La syllepse ne met alors pas seulement en commun les différents sens du verbe, elle fait cohabiter le sens de la collocation avec le sens concret du collocatif. De ce fait, la figure, activant le deuxième sens par le cotexte droit, entraîne une double lecture de la collocation.

---

<sup>130</sup> Agnès Tutin et Francis Grossman (2002 : 25) proposaient une autre terminologie pour ce classement : collocations opaques, transparentes et régulières. La typologie qu'ils proposent est, selon nous, moins efficace pour l'analyse que celle de Klein et Lamiroy.

Cette collocation est construite autour d'un verbe support, dont la spécificité est de ne pas exercer la fonction de prédicat. Gaston Gross souligne que « la fonction d'un verbe support est d'actualiser un prédicat nominal, il ne peut donc pas être prédicatif lui-même, en raison du principe qu'il ne peut pas y avoir deux prédicats dans une phrase élémentaire » (1993 : 16). Ainsi la syllepse, et le défigement qu'elle entraîne, déplacent le prédicat d'origine vers le verbe. La syllepse fait ainsi intervenir le sens concret du verbe, tout en sélectionnant un sens complètement inattendu en contexte. Le verbe *prendre* combine un sens abstrait lié à la collocation et un sens concret (« saisir avec les mains »). Dans la collocation, *prendre* est employé pour *s'approprier*. Comme Alain Rey et Sophie Chantreau le montrent, cette collocation « est remarquable. La parole, le pouvoir d'exprimer et de communiquer, est donc sujet à une prise de possession : c'est l'importance sociale extrême du droit au discours qui est ici reconnue » (2015 : 587).

Ce premier exemple permet de remarquer la structure du jeu de mots dans une collocation lorsqu'il est porté par une syllepse. En désolidarisant deux éléments formant un tout, le texte oblige une réflexion du lecteur sur le sens de cette collocation opaque. Par la syllepse, le narrateur joue des sens activés : au lieu d'activer le sens concret du verbe (caractéristique souvent mise en avant dans la définition de la figure), la syllepse fait advenir un sens complètement inattendu dans le cotexte droit. Ce type de jeu de mots est assez facile, il pourrait être assimilé à une prise au pied de la lettre (si le sens concret du verbe, activé par la syllepse, n'était pas développé textuellement), il permet néanmoins d'apporter de l'humour et de l'étrangeté dans l'œuvre.

Cette gratuité de la syllepse n'est pas majoritaire dans l'œuvre de Boris Vian, elle participe en général à la cohérence de l'univers vianesque :

[73] – Vous me rassurez, dit Petitjean. Je commençais à me sentir en état de péché volatil. Mais c'est passé. Voyons si ce Cointreau pique dès qu'on sert. »

Athanagore déboucha la bouteille, et remplit les verres. L'abbé se leva et en prit un. Il regarda, sentit et avala.

« Hum », dit-il.

Il tendit à nouveau son verre.

« Comment le trouvez-vous ? » demanda Athanagore en le remplissant.

L'abbé but le second verre et réfléchit.

« Ignoble, déclara-t-il. Il sent le pétrole.

– Alors, c'est que je me suis trompé de bouteille, dit l'archéologue. Les deux étaient pareilles.

– Ne vous excusez pas, dit l'abbé, c'est tout de même supportable.



- C’est du bon pétrole, assura l’archéologue.
- Vous permettez que j’aie dégueuler dehors ? dit Petitjean.
- [...]
- Ah ! s’écria l’abbé. Voyons si ce cointreau m’adhère.
- Celui-là [de jeu de mots] est très mauvais, jugea Cuivre.
- Excusez-moi, dit l’abbé. On ne peut pas être spirituel à jet continu, surtout si on rend son goujon entre-temps. (AP : 609-610)

Si l’exemple [73] relève aussi d’une syllepse trouvant son point nodal dans une collocation opaque, la portée pragmatique du jeu de mots n’est pas la même. La figure se situe dans le discours du personnage, et non pas dans la narration, elle implique ainsi une visée différente. De fait, l’extrait est marqué par les jeux langagiers. On remarque deux calembours : « Voyons si ce Cointreau pique dès qu’on sert » et « Voyons si ce Cointreau m’adhère ». Ils sont tous les deux formés à partir d’un jeu sur la paronymie. Comme on l’a déjà vu, le calembour est « une figure d’élocution qui exploite les phénomènes d’homophonie, naturelle ou forcée par une déformation, sans exclure les à-peu-près syntaxiques, pourvu que tous ces à-peu-près soient intentionnels » (Jaubert 2011 : 39). Le premier calembour fait référence au roman d’Henri Miller, *Tropique du cancer*, publié en France en 1934<sup>131</sup>. Le deuxième s’appuie sur un jeu d’homophonie entre le verbe *adhérer* et le nom *madère* désignant un vin doux portugais produit sur l’île de Madère. Le calembour, dans le discours du curé, participe à la construction de l’éthos sympathique et décalé de l’ecclésiastique. Ce deuxième jeu de mots, plus évident que le premier, ainsi que la remarque de Cuivre sur la qualité de l’humour de l’ecclésiastique, permet au lecteur de partir à la recherche du premier jeu de mots, plus obscur. Une syllepse touche la collocation *à jet continu* et entraîne ainsi un jeu soulignant l’humour de l’abbé et amenant une nouvelle conception de la collocation. *À jet continu* signifie « de manière ininterrompue » ; or, comme dans les exemples étudiés ci-dessus, la syllepse va permettre de désolidariser les éléments de la collocation afin de faire surgir un nouveau sens. La figure trouve son point nodal dans la base « jet » et fait alors intervenir le sens concret de « jaillissement ». Ce deuxième sens est attesté dans le cotexte droit puisque le personnage précise : « surtout si on rend son goujon entre-temps » signifiant ainsi que le jet de spiritualité est interrompu par une autre sorte de jet : celui, liquide, issu du vomissement.

Cet extrait est chargé humoristiquement. Le registre familier, directement lié au discours direct, y participe en intégrant l’expression imagée et inventée *rendre son goujon*. Si le contexte

---

<sup>131</sup> Henri Miller et Boris Vian ont ceci de commun qu’ils ont tous les deux subi les actions du « Cartel d’action sociale et morale », et de son dirigeant Daniel Parker, l’un pour *Tropique du cancer* et l’autre pour *J’irai cracher sur vos tombes* (1946).

permet d'associer *rendre son goujon* à *vomir*, *goujon* est normalement le nom d'un poisson ou une pièce de mécanique, mais si son emploi dans une telle expression n'est pas attesté, on peut trouver ce substantif dans l'expression argotique *avalier son goujon* signifiant « mourir »<sup>132</sup>. Ce qui est remarquable ici est le manque de visibilité du jeu langagier qui s'intègre parfaitement au contexte : la syllepse sur « jet » ancre textuellement les deux sens, qu'elle met par ailleurs en place. Le sens le plus inattendu de « jet » est ancré contextuellement dans une expression inédite. Dans *L'Automne à Pékin*, le personnage du curé donne lieu à de nombreux jeux langagiers. Il porte une grande part de l'humour de l'œuvre, aussi bien par son comportement que par son discours. Ce sentiment de gratuité de ces différents jeux est alors représentatif des nombreuses blagues faciles faites par le personnage.

Le comique de situation, amené par la consommation de pétrole (au lieu du Cointreau) par l'abbé et par son calme apparent malgré les circonstances, crée un climat propice au jeu langagier, et plus largement à l'humour. La syllepse ici s'intègre à cet ensemble afin d'apporter sa part au jeu. De manière générale, les jeux langagiers dans le discours des personnages ont une valeur pragmatique moindre. En effet, lorsque la syllepse se situe dans le discours d'un personnage, celle-ci n'a généralement pas d'impact sur l'univers fictionnel, ce qui n'est pas le cas lorsqu'elle se situe dans la narration. Elle est ainsi plus gratuite et vise souvent le seul comique.

L'exemple suivant signale à l'inverse l'apport interprétatif de la syllepse dans la narration :

[74] Fromental voulut payer sa part, mais le Major le foudroya du regard.  
Une étincelle jaillit entre sa main gauche et le carrelage, et il s'essuya avec un mouchoir de soie. (VP : 203)

Ici, la syllepse a comme point nodal la collocation opaque *foudroyer du regard* signifiant « manifester par son regard de la haine ou de la colère envers quelqu'un ». Dans cet exemple, la collocation est constituée de la base « regard » et du collocatif « foudroyer » dans son sens figuré. La figure joue ici sur la non-compositionnalité de l'expression en redonnant au verbe *foudroyer* son sens concret, et donne ainsi au regard la force de l'éclair. La foudre est évoquée de manière allusive, dans le cotexte droit, par le terme *étincelle*. Il s'agit ici d'une syllepse à

<sup>132</sup> Une occurrence à l'identique de l'expression *rendre son goujon* est présente dans *L'Écume des jours* : « Le libraire fumait le calumet de paix, assis sur les œuvres complètes de Jules Romain qui les as conçues pour cet usage. Il avait un très joli calumet de paix en terre de bruyère, qu'il bourrait de feuilles d'olivier. Il y avait aussi à côté de lui une cuvette pour rendre son goujon, et une serviette humide pour se rafraîchir les tempes, et un flacon d'alcool de menthe de Ricqlès pour corser l'effet du calumet ». (p. 444)

cotexte bilatéral : le cotexte gauche présente l'isotopie la plus attendue et le cotexte droit ajoute une isotopie plus surprenante demandant à réinterpréter l'ensemble du passage. Ce type de syllepse rompt la logique mise en place par la collocation et opacifie ainsi le référent. Mais cette rupture doit être surmontée afin de comprendre l'apport du sens du cotexte gauche au cotexte droit.

On pourrait en effet relever un autre sens possible de ce passage. Le substantif *étincelle* et l'évocation de « la main gauche » ne semblent pas satisfaire l'idée d'un éclair provenant des yeux du personnage<sup>133</sup>. En fait, par la présence du verbe *foudroyer* le lecteur assimile « l'étincelle » à une désignation synecdochique de l'éclair. Or, un autre jeu surgit de cette « étincelle » : ce substantif désigne une particule incandescente (qui renverrait alors à la foudre) mais peut aussi évoquer une dispute par le biais de l'expression « faire des étincelles » (Rey et Chantreau [1993] 2015). Avec ce deuxième emploi, on comprend qu'il ne s'agit donc pas seulement d'un éclair, mais aussi d'un coup de poing. Cette interprétation est le résultat d'un parcours interprétatif né du contexte et de la mention de la « main gauche » du Major. Cet extrait contient donc un double jeu : le premier se fait sur la collocation opaque *foudroyer du regard* et le deuxième sur le substantif *étincelle*. Il se crée un parcours interprétatif complexe, du fait de la résistance de l'évidence du sens, qui amène le lecteur à construire des scénarios ou à restituer des explications.

De fait, si la syllepse a une préférence pour les collocations opaques, c'est par la présence de traits métaphoriques dans la collocation. Le sens métaphorique du collocatif permet alors un jeu renversant le sens commun. Ainsi, un double mouvement de contre attente est opéré. La désolidarisation du collocatif et de sa base permet de repenser la formation de ces collocations les plus figées, à la limite du figement. La présence d'un collocatif abstrait, rendant impossible la compositionnalité de la collocation (à moins d'une perte ou d'un changement de sens), souligne la part de figement dans ces collocations opaques. La syllepse s'appuie sur le mélange du sens de la collocation et celui du collocatif seul.

Ces types de jeu de mots par syllepse sont les plus faciles. Ils reposent majoritairement sur le jeu avec le figement et donc avec l'idiomaticité du langage. Le jeu est clair : il s'agit de déstabiliser les connaissances du lecteur en interrogeant les formes normées et intégrées au

---

<sup>133</sup> Il faut souligner qu'il est inhabituel, voire impossible, chez Vian, que les personnages aient ce type de pouvoir, même dans le cadre d'un jeu langagier (nous excluons les trumeaux de *L'Arrache cœur* puisque l'enfance et l'âge adulte ne sont pas traités de la même manière par l'auteur : le monde de l'enfance s'accompagne du merveilleux, soulignant ainsi l'inventivité et l'imagination des enfants).

langage. Ainsi, les attentes du lecteur (liées à ses connaissances linguistiques) sont constamment prises à rebours par la création d'images inédites. Ces exemples sont ceux qui se rapprochent le plus d'un jeu au pied de la lettre. En effet, en redonnant un sens compositionnel à une collocation, la syllepse fabrique des images en contradiction avec l'imaginaire linguistique du lecteur et entraîne une déformation ludique. Ces jeux langagiers permettent de jouer sur les pré-construits du langage, amènent de l'incongruité dans le texte et de créent ainsi une connivence avec le lecteur. Certaines de ces incongruités (voir ci-dessous) sont résolues par le contexte qui donne alors des indices permettant de revoir le caractère surnaturel ou extraordinaire de la figure.

## 1.2. Syllepse et expressions figées

Les expressions figées se différencient des collocations opaques par le fait qu'elles franchissent un pas supplémentaire dans l'opacité référentielle. Béatrice Lamiroy avance que « le figement semble être inhérent au langage naturel. À force d'être répétée, toute séquence peut finir par fonctionner de manière automatique et monolithique : la routinisation entraînerait la perte du sens des mots individuels qui au départ constituent la séquence, cette dernière étant traitée à la longue comme une seule unité sémantique » (2008 : 89). La motivation première est ainsi perdue avec la routinisation de l'expression ou de la séquence qui forme, par le figement, un tout indissociable.

Dans leur article déjà cité, Jean René Klein et Béatrice Lamiroy mettent en avant trois propriétés essentielles des expressions figées : « la non-compositionnalité sémantique », « la limitation paradigmatique », et « les restrictions morphosyntaxiques »<sup>134</sup> (2016 : 16). À partir de ces critères, les auteurs dégagent, selon le degré de figement, trois types d'expressions figées : les expressions figées prototypiques entièrement opaques (*tête brulée* ; ou *passer à tabac* [EJ : 480]), les expressions figées non opaques qui « permettent à l'utilisateur d'établir une relation avec le sens référentiel moyennant une lecture métaphorique de la séquence » (*Id.*) (*mener à la baguette* ; ou *couper la poire en deux* [EJ : 456]), et les expressions figées compositionnelles dont le figement ne touche que la forme (*prendre ses désirs pour des réalités* ; *pousser la porte* [EJ : 444]).

---

<sup>134</sup> Ces critères sont assez consensuels dans les études sur le figement et les expressions figées. Il faut signaler que ces propriétés ne sont pas absolues : l'expression figée *avoir la pêche*, par exemple, accepte des modifications (*avoir la patate*). La limitation paradigmatique peut donc être transgressée.

Dans l'extrait suivant, la syllepse touche une expression figée entièrement opaque :

[75] *Recouvrement d'impôts chez le sieur Chick, avec saisie préalable. Passage à tabac de contrebande et blâme sévère. Saisie totale ou même partielle compliquée de violation de domicile.*<sup>135</sup>

« Mais... je paierai mes impôts, dit Chick.

– Oui, dit le sénéchal, vous les paierez après. D'abord, il faut que nous vous passions à tabac. C'est un tabac très fort ; nous utilisons l'abréviation pour que les gens ne s'émeuvent pas ».

[...]

Un des agents saisit un livre à portée de sa main. Il l'ouvrit brutalement.

« Rien que de l'écrit, chef, annonça-t-il.

– violez », dit le sénéchal.

– L'agent saisit le livre par la reliure et l'agita avec force. Chick se mit à hurler.

« Ne touchez pas à ça !...

– Dites donc, dit le sénéchal, pourquoi est-ce que vous ne vous servez pas de votre tue-fliques ? Vous savez très bien que le papier porte : *Violation de domicile*. (EJ : 486-487)

Cet extrait est marqué par la présence d'un jeu autour de l'expression *passer à tabac* et de son dérivé nominal *passage à tabac*. La syllepse de sens s'appuie sur le substantif *tabac*. L'expression signifie « frapper quelqu'un », l'ajout du syntagme prépositionnel « de contrebande » défige l'expression et fait intervenir un nouveau sens, celui du tabac en tant que feuille à fumer. Si l'expression d'origine est opaque, c'est parce que la motivation sémantique de *tabac* s'est perdue avec le temps. Rey et Chantreau (2015 : 741) soulignent le sens argotique du substantif *tabac* qui signifie « volée de coups, correction ». La syllepse permet d'exhumer le sens argotique du substantif *tabac* à l'origine de l'expression et tout en le rapportant au sens le plus évident du mot *tabac*. La figure semble ainsi simplement diviser le sens de cette expression complexe en mettant d'un côté *passer à tabac* et de l'autre *tabac de contrebande*.

Certains éléments sont en contradiction avec l'image traditionnelle de la police : l'ordre de frapper Chick (qu'il paie ou non ses impôts) ainsi que celui de violer son domicile. Ces différents éléments renvoient à l'illicite, l'illégal, à l'abus de pouvoir, ce qui entre directement en contradiction avec l'image de la police en tant qu'institution chargée de faire respecter la loi. Il paraît alors évident que cet extrait, par le biais du jeu de mots, participe à la critique des forces de police et à leur toute-puissance. Ainsi, le jeu autour de « passage à tabac de contrebande » rend compte de la violence des actes policiers. Cette interprétation est soutenue par la fin de

---

<sup>135</sup> En italique dans le texte.

l'extrait où le sénéchal s'étonne du manque de réaction de Chick alors qu'il détient une arme légitime. La syllepse permet aussi de rendre compte d'une réalité fictionnelle. Une normalisation de la figure est opérée lorsque l'expression est reprise dans le discours explicatif du personnage (« c'est un tabac très fort »). Le texte joue sur les deux signifiés présents dans la syllepse pour dénoncer les abus et violences opérés par les policiers, tout en instaurant un univers de référence autre que celui du lecteur.

À partir de cet extrait, on peut se poser la question suivante : le défigement est-il la cause ou la conséquence de la syllepse ? Ici la réponse est évidente puisque le défigement s'appuie sur la modification d'une expression figée, et que cette modification est directement liée à la syllepse.

Lorsque le défigement est opéré par le contexte uniquement (et non par ajout ou variation) il est plus délicat de déterminer le point de départ<sup>136</sup> :

[23'] Le soleil tapait dur sur les dalles du port qui s'enfonçaient peu à peu... C'était peut-être seulement la marée qui montait. (TA : 92)

Le noyau de la syllepse est ici une expression figée compositionnelle (*le soleil tape*). Le commentaire du narrateur vient augmenter la complexité de l'ensemble.

L'état du soleil est bien souvent constaté par des verbes le personnifiant<sup>137</sup>. Cette expression est claire pour l'interlocuteur, mais sa forme est figée. Dans cette occurrence, la syllepse n'entraîne pas une personnification du soleil, mais bien un jeu de double sens sur le verbe *taper*. L'expression « le soleil tapait dur », préférée à « le soleil tapait fort » signale la forte chaleur émise par les rayons du soleil ainsi que son intensité qui est décrite de manière plus concrète par l'emploi de *dur*. Le deuxième sens développé par la syllepse est le sens matériel du verbe « taper », c'est-à-dire « donner un coup » (Rey : 3755). De cette manière, le deuxième sens bouleverse le sens figuré de l'expression et laisse percevoir une nouvelle réalité où la force du soleil se perçoit de manière concrète. L'hypothèse, ou le doute du narrateur, marquée par « C'était peut-être la marée qui montait », remet en question l'interprétation sylleptique ainsi que le jeu de mots. La double modalisation, marquée par les

---

<sup>136</sup> Joël July, dans son article sur les « Défigements en chanson » (2015 : 42), étudie justement des cas de défigements contextuels. Il l'évoque notamment pour un extrait de Brassens que nous redonnons : « Bien que ces vaches de bourgeois / Les appell'nt des filles de joie / C'est pas tous les jours qu'ell's rigolent » (Brassens, *La Complainte des filles de joie*, 1962).

<sup>137</sup> On parle du *lever* et du *coucher* du soleil, de sa force quand il *tape*, de sa facétie quand il *se cache*, etc.

adverbes *peut-être* et *seulement*, renforce la suspicion envers un narrateur qui brouille les pistes pour son lecteur. Ainsi, la résolution du jeu de mots se complique puisque le narrateur s’amuse de la qualité des informations données. Ici la syllepse pourrait tout aussi bien être l’origine que la cause du figement. Dans le cadre du défigement contextuel, il n’est pas possible de détecter précisément le mécanisme (et l’ordre surtout) du défigement, sans savoir l’exact intentionnalité de l’auteur.

Le dernier exemple que nous allons étudier se situe entre expression opaque et collocation non compositionnelle :

[76] Les trois hommes montèrent l’appareil sur la barque en prenant bien soin de le fixer assez haut pour que l’hélice de bronze, très fragile, ne puisse en aucun cas être atteinte par l’eau, susceptible de la rouiller. Puis Antioche et le Major, s’étant concertés d’un clin d’œil, précipitèrent Salomon dans la vase du port, car ils voulaient se venger des insultes subies par Napoléon, du fait des Anglais, pendant son exil à la tour de Nesle. L’eau était basse, et ils le laissèrent barboter, car il aurait fallu frapper un palan pour l’en retirer et il est foncièrement injuste de frapper un palan désarmé. (TA : 93)

L’expression *frapper un palan* est obscure pour celui qui ne connaît pas l’univers maritime. Pourtant, elle fait partie intégrante du jargon maritime. C’est une expression utilisée pour désigner, sur un bateau, l’action d’attacher un palan (ensemble de cordages et de poulies) à quelque chose. C’est parce que la tournure ne fait aucun sens pour un lecteur non familier du jargon maritime (d’autant plus que le roman ne traite pas du monde de la mer) que cet exemple se situe dans un entre-deux. Selon les connaissances du lecteur, le jeu langagier opère à différents niveaux.

Si le lecteur n’a pas de connaissances maritimes, le *palan* ne renvoie à rien de connu pour lui. Il est alors en présence d’une collocation non compositionnelle, puisque son sens est incompréhensible – du fait de *palan* – mais le verbe *frapper* est doté d’un sens autre que son sens concret, hors de sa connaissance. Il n’a donc aucun moyen d’interpréter l’expression même en contexte. Le syntagme reprenant le terme *palan* aide à une interprétation possible : *il est injuste de frapper un palan désarmé*. La répétition du terme signale bien qu’il est le lieu d’un jeu. De plus, s’il paraît clairement être un objet dans sa première occurrence, l’emploi des adjectifs *injuste* et *désarmé* modifie cette perception en donnant des traits animés à ce substantif inconnu. Le lecteur remarque alors le jeu autour du syntagme relevant de l’aphorisme : « il est foncièrement injuste de frapper un palan désarmé ». L’emploi du présent de vérité générale au

sein d'une narration au passé renforce le caractère solennel de cet énoncé et donne une indication supplémentaire au lecteur. De fait, dans cette configuration, le lecteur ne perçoit que le jeu sur *frapper* et ne prend pas en compte le terme *palan* ni la syllepse de sens.

Si, au contraire, le lecteur est un connaisseur du jargon maritime, l'exploitation du jeu de mots n'est pas la même. Le lecteur reconnaît l'expression technique et ne remarque pas tout de suite le jeu de mots puisqu'il faudrait effectivement frapper un palan pour hisser l'homme hors de l'eau. Le premier emploi de *frapper un palan* ne comporte pas de jeu. C'est sur la deuxième occurrence de l'expression que la syllepse opère. Celle-ci trouve son point nodal dans le verbe *frapper* qui renvoie à la fois à un sens terrestre qui est celui de « taper » et à un sens marin qui est celui d'« attacher ». De ce fait, un autre jeu se développe sur le participe *désarmé* : ce dernier permet de prolonger les deux isotopies déployées par la syllepse en étant lui-même le lieu d'une syllepse. Il renvoie ainsi aussi bien à « ne pas être en possession d'une arme » qu'à « ranger » dans le jargon maritime. Il est intéressant de remarquer que la dernière proposition de l'extrait (« il est foncièrement injuste de frapper un palan désarmé ») va contre le sens des termes marins puisqu'un palan est désarmé jusqu'à ce qu'il soit frappé. Il est donc normal, voire obligatoire, de frapper un palan désarmé. Le lecteur connaisseur de la terminologie maritime est plongé dans un non-sens par le défigement de ces termes fréquents ainsi que dans un jeu langagier qui tire parti de la proposition doxale : on ne frappe pas un homme désarmé/à terre.

Cet extrait mêle les deux isotopies mises en œuvre par la syllepse dans une expression à valeur de maxime : « il est foncièrement injuste de frapper un palan désarmé ». Si le début de l'extrait suit clairement la logique maritime, la fin de l'extrait déplace cette expression technique vers une acception commune. Si la syllepse défige cette expression, son développement la fige en la chargeant d'un sens inédit dans un syntagme à valeur proverbiale. L'utilisation des marques formelles de la maxime ancre l'expression dans la doxa fictionnelle.

Syllepse et figement vont donc souvent de pair. Dans le cadre des expressions figées, elle permet de repenser le sens de l'expression et de faire fusionner différents sens. La syllepse mêle le sens compositionnel au sens abstrait des unités polylexicales et propose ainsi une représentation inédite. Dans le cadre des collocations le défigement est nettement plus clair puisque la syllepse mélange le sens de la collocation entière et un des sens du collocatif. Elle sépare alors ce collocatif de la collocation. Dans les deux cas, la syllepse interroge – *via* le défigement – les structures de la langue et la convention qui y est attachée, ce qui est producteur d'humour.



## 2. L'effet humoristique de la syllepse

La syllepse, comme jeu de mots, est un facteur d'humour. Comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, l'humour favorise un lien particulier avec le lecteur et requiert une lecture active de sa part. Nous nous intéressons dans cette sous-partie à l'apport de cette figure à l'humour typiquement vianesque, en distinguant deux fonctionnements distincts : l'humour dans la syllepse défigeante, et l'humour dans la syllepse hors défigement. Cette distinction nous amènera à considérer la différence de fonctionnement de la syllepse selon son type de point nodal.

### 2.1. L'humour dans la syllepse défigeante : jouer avec les attentes du lecteur

Par son fonctionnement même, le défigement est proche du jeu de mots puisque, pour reprendre Pierre Fiala et Benoit Habert, dans le jeu de mots « l'obligation de décrypter le message sollicite plus intensément l'attention du destinataire ; elle est aussi source de plaisir » (1989 : 95). Ainsi dans :

[77] Emmanuel avait tellement peigné la girafe, ce matin-là, que la pauvre bête en était morte. (VP : 174)

l'expression *peigner la girafe* signifiant « faire un travail inutile » ou « ne rien faire » (l'idée sous-jacente est celle de la perte de temps) est défigée par la syllepse de sens. Ici la figure ne s'appuie pas sur un terme, mais sur l'ensemble des termes de la locution. Ainsi le sens figuré de l'expression est mêlé à son sens littéral compositionnel. Alors que le contexte<sup>138</sup> favorise le sens figuré de l'expression, le cotexte droit renvoie au sens littéral puisqu'il mentionne la présence de l'animal. Il s'agit d'une syllepse bilatérale au sens de Catherine Rouayrenc. Selon elle, cette syllepse

---

<sup>138</sup> Cet extrait se situe en début de chapitre, le cotexte gauche est donc constitué de la fin du chapitre précédent. Le contexte général est celui du monde du travail, du milieu administratif en particulier, et de l'ennui en général.

crée évidemment un effet de surprise puisque le parcours interprétatif amorcé du fait du cotexte gauche est interrompu et remis en question par le cotexte droit, qui oblige à donner un autre signifié à un signifiant dont le signifié du fait du cotexte gauche relevait d'une isotopie autre. Cette syllepse, qui exige réinterprétation, est déception (2006 : 165).

Ce type d'occurrence est particulièrement fonctionnel dans les jeux de mots puisqu'il garantit un effet de surprise, compagnon habituel du comique.

La « déception » mise en œuvre dans cet extrait tient aussi de la présence de l'adverbe d'intensité *tellement* qui fait naître l'attente d'une conséquence logique chez le lecteur. Or la conséquence est déceptive puisqu'elle fait référence à un sens concret, qui fait fi du sens figuré d'abord activé par le lecteur<sup>139</sup>. L'effet d'incongruité engendré par cet entremêlement de sens oblige le lecteur à une lecture, rétrospective, intégrant la nouvelle signification donnée par le cotexte droit.

Dans l'exemple suivant, le jeu avec le figement se perçoit de plusieurs façons :

[78] Les pas de Jacquemort résonnèrent dans l'escalier. En même temps, les cris de la femme cessèrent et Angel resta frappé de stupeur. S'approchant doucement de la porte, il essaya de voir, mais le pied du lit lui masquait tout le reste et il se tordit douloureusement l'œil droit sans résultat appréciable. Il se redressa et tendit l'oreille, à personne en particulier. (AC : 505)

Cet extrait s'appuie sur le défigement de la collocation opaque *tendre l'oreille*. La syllepse, tout en entraînant le défigement de la collocation, fait advenir un sens du verbe *tendre* non attendu en contexte. La syllepse est localisée dans ce verbe : associée à « l'oreille » il signifie « écouter attentivement » et en emploi autonome « présenter un objet à quelqu'un », le groupe nominal « l'oreille » étant dans ce second cas un complément libre. En effet, dans *tendre l'oreille*, le verbe *tendre* tient son sens de « dresser les oreilles » (chez certains animaux)<sup>140</sup>. Ainsi, le verbe fait normalement référence à « se raidir » et non pas à « présenter quelque chose à bout de bras » (TLFi). Le défigement entre alors dans une stratégie allant contre la norme attendue. Mais il permet aussi de repenser et de ré-interroger la formation de ces expressions figées. Cet exemple semble plus facile, et plus gratuit que les autres. Cette gratuité du jeu de mots se perçoit par le manque d'ancrage contextuel de la seconde isotopie. La syllepse met normalement en

---

<sup>139</sup> Lecteur plus averti de l'expression en 1957 qu'en 2019.

<sup>140</sup> Alain Rey et Sophie Chantreau (2015 : 569) notent que *dresser l'oreille* désigne « “faire attention”, par allusion à certains animaux (chiens, chevaux) qui dressent les oreilles en signe d'attention. *Tendre l'oreille* met en œuvre la même image de l'attention “mobilisée” ».

œuvre deux isotopies, chacune cohérente en contexte. Or, le sens de « passer son oreille à quelqu'un » n'est justifié que par la présence du verbe *tendre*.

L'humour présent dans cet extrait surgit alors grâce à un phénomène d'hétérogénéité énonciative : deux énonciations sont ici mêlées, ce qui est marqué par le détachement par la virgule. Le détachement du groupe « à personne en particulier » favorise son autonomie énonciative et fait émerger une deuxième énonciation de type humoristique. Cet ajout hyperbatique est précisément ce qui déclenche la réception sylleptique. Le narrateur fait mine de prêter par anticipation au lecteur une question à laquelle il répond, du type *à qui tendit-il l'oreille ?* Or, le lecteur ne peut pas se poser une telle question, il peut éventuellement se poser la question « à quoi tendit-il l'oreille ? » mais pas « à qui ». On voit, par cet exemple, que le narrateur construit un lecteur aussi facétieux que lui, puisqu'il lui impute une question dont la réponse déclenche la syllepse, lecteur averti et quasi idéal.

Le dernier extrait que nous allons étudier laisse aussi entendre un narrateur facétieux, cherchant à créer un lien avec le lecteur :

[79] Didiche marchait toujours la tête en bas, et il dit à Olive de regarder ce qu'il allait faire, mais Olive n'était plus là. Il se remit debout et jura sans ostentation ; un assez gros mot, mais bien proportionné ; puis il suivit Olive, mais sans se presser, parce qu'elles exagèrent. (AP : 581-582)

Le nom composé *gros mot* désigne un terme jugé grossier. Le défigement est initié par l'adverbe *assez* qui modifie l'adjectif *gros* et indique une intensité moyenne alors même qu'un nom composé ne peut voir un de ses éléments modifié seul. La syllepse porte sur l'adjectif *gros*, ce qui perturbe la coalescence du nom composé, elle se perçoit pleinement grâce au cotexte droit et à l'adjectif *proportionné*. Un gros mot devient alors un mot de grande taille. Cette acception paraît incongrue, le lecteur résout alors ce manque de logique en repérant le jeu de mots et sourit de cette incongruité. Ici, le syntagme détaché, entre points virgules, « mais bien proportionné », pourrait être imputable au narrateur dans un extrait où les voix se mélangent (le narrateur fait alors un clin d'œil au lecteur). En effet, dans la suite du texte, la subordonnée causale au présent peut s'interpréter comme imputable au narrateur qui décroche temporellement la cause du temps du récit dans une actualisation du temps de la narration (vs. le temps de l'histoire) ou comme imputable au personnage dans une sorte de citation au discours direct qui surgit sans crier gare (et sans guillemets). Didiche pourrait bien être le responsable de cette justification

d'intensité en légitimant ainsi le choix du gros mot. Cet exemple, comme le précédent, fait jouer différentes voix au sein de la narration, montrant le potentiel dialogique de la figure.

La syllepse défigeante a donc partie liée à l'humour, car la force du défigement lui vient de ce qu'il « redonne à lire, sous forme jubilatoire, la naissance de la langue » (Milcent-Lawson 2013 : 143). Sophie Milcent-Lawson cite Laurent Jenny (1990 : 105) qui voit dans le défigement le phénomène suivant :

cette langue si familière qu'elle en était devenue transparente m'est présentée à neuf dans l'un de ses possibles, avec une acuité qui dut être celle de son « commencement ». Et je comprends que bien loin d'être achevée, cette langue est un champ mouvant de virtualités expressives dont certaines sont devenues des règles d'usage, et se sont quasiment incorporées à mes modes d'appréhension du monde, et dont d'autres sont à peine esquissées, en attente des événements qui les feront se lever et prendre leur place.

Le défigement, tout en interrogeant la forme figée, explore les possibles de la langue en en faisant éclater les frontières. Il présente ainsi une langue renouvelée et sans préconçus linguistiques. Ces formes, parfois dialogiques, permettent de donner l'image d'un lecteur idéal de Vian, en présentant les nouvelles normes de lecture, libérée des habitudes de langage, à adopter.

La syllepse défigeante est aussi à l'origine d'une réflexion sur la langue, sur l'origine et la sédimentation discursive de la forme figée : en redonnant un sens concret à des éléments pris dans le sens abstrait, la formation de l'expression est mise à nue, soulignant ainsi son absurdité (ou, parfois, sa motivation). En ce sens, elle met en avant les incongruités présentes dans la langue par le biais du figement. L'incongruité liée au nouveau sens donné à une expression est facteur d'humour. Le défigement dévoile le jeu de mots et se montre au lecteur afin qu'il participe à cette dé-normalisation des formes figées. Ce qui paraît être un jeu de mots facile et gratuit entre en fait dans un mouvement de déconventionnalisation de la langue. Ce que dit Sophie Milcent-Lawson de la poétique du défigement chez Giono pourrait convenir aussi à Vian :

On retiendra deux principales orientations poétiques à ces défigements : d'une part une participation à une "rhétorique visionnée" qui transfigure les images éteintes en impulsion métaphorique support d'une vision ; d'autre part une ironisation résultant d'un feuilletage énonciatif subtil, qui rend hommage au génie de la langue en révélant l'expressivité et la profondeur paradoxale de ces expressions figées (2013 : 135).

C'est cette part à la déconventionnalisation de la langue que nous allons maintenant étudier plus précisément dans les syllepse non-défigeantes.

## 2.2. L'humour dans la syllepse non-défigeante : déconventionnaliser la langue

La figure permet de repenser les usages conventionnels de la langue. Ainsi, même lorsqu'elle apparaît hors d'éléments figés, elle subvertit quand même des emplois « normés ». Partons des exemples suivants :

[80] Le froid retenait les gens chez eux. Ceux qui réussissaient à s'arracher à sa prise y laissaient des lambeaux de vêtements et mouraient d'angine. (EJ : 368)

[81] Peiné, Athanagore secoua sa tête grisonnante. Tant de méchanceté le confondait avec le mur et Amadis crut le voir disparaître, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Un effort d'accommodation le fit émerger à nouveau au milieu de son champ visuel en friche. (AP : 591)

En [80], le syntagme nominal « le froid » est syntaxiquement le sujet, mais est sémantiquement plus proche de la cause (le gens étaient retenus pas le froid). Cette formule, signifiant dans le langage courant que les gens restent chez eux parce qu'il fait froid, prend en contexte un sens inattendu. Par sa part agentive au procès, proche de la personnification, celui-ci prend réellement en otage les habitants. La syllepse tient de la cohabitation d'un sens concret – les températures basses empêchent les gens de sortir – et d'un sens abstrait – le froid prend les individus en otage. Le verbe *retenir* a dans tous les cas son sens plein (celui d'« empêcher d'aller librement » ([Rey [1992] 2000 : 3218]), puisque les deux acceptions de la formule correspondent à un empêchement.

La syllepse bilatérale ne se perçoit qu'à la lecture de la seconde phrase. Un deuxième jeu est présent sur le verbe *arracher*. Il peut d'une part dénoter l'effort fourni par les habitants pour affronter le froid et d'autre part, signaler le combat des gens contre le froid (en tant qu'entité) afin d'échapper à leur séquestration. La mention des « lambeaux de vêtements » souligne la violence de la lutte. Cette deuxième syllepse permet une réévaluation de la première tournure et décrit l'impact de ce jeu langagier, ou de cette acception « à côté », sur l'univers fictionnel. Le jeu ici vient ici du renversement de ce que Lakoff et Johnson (1986) appellent une

« métaphore conceptuelle ». Dans leur ouvrage intitulé *Les Métaphores de la vie quotidienne*, ils développent l'idée selon laquelle certaines métaphores structurent notre pensée. Le rapport de l'homme aux intempéries est construit sur une métaphore de la lutte. Cette métaphore conceptuelle structurante est ici maximalisée par la mise en œuvre d'une lutte réelle menant l'homme à la mort.

Ces deux jeux successifs ont un effet comique par la part d'incongruité qui bouscule nos représentations traditionnelles. En effet, la personnification du froid entraîne cet effet incongru qui est résolu par la mort par angine de ceux qui luttent.

L'extrait [81], tiré de *L'Automne à Pékin*, est étudié par Catherine Rouayrenc dans son article sur la syllepse. Selon elle, la syllepse portant sur le verbe « confondait » fait partie des syllepses à cotexte bilatéral jouant sur les propriétés contextuelles. Elle l'analyse comme suit : « “confondait”, étant donné le cotexte gauche, signifie “déconcerter” et du fait du cotexte droit, “mêler au point de rendre indistinct” » (2006 : 164). Elle ajoute que la syllepse joue alors sur deux constructions distinctes du verbe : *confondre quelqu'un* et *confondre quelque chose* avec, dans cette dernière construction, le sujet est normalement animé. Ainsi la syllepse de sens dans cet extrait, en plus de jouer sur les différentes acceptions d'un mot, mêle des constructions grammaticales différentes.

Le jeu de mots s'appuie en grande partie sur l'incongruité liée au développement inattendu dans le cotexte droit. La figure illustre l'expression implicite *faire grise mine* signifiant « montrer sa contrariété ». On pourrait même voir une seconde syllepse autour de l'adjectif *gris*, présent dans « grisonnante », à l'origine de la première étudiée. Le personnage, en devenant gris de contrariété serait alors plus difficilement discernable du mur derrière lui. Cette explication est appuyée par l'emploi de l'adjectif *grisonnante* préparant la fusion du personnage et du mur. Cet extrait est néanmoins marqué par le jeu, comme le signale la remarque du narrateur revenant sur son choix de termes et sur leur adéquation à la situation. L'extrait se clôt d'ailleurs sur un ultime jeu de mots : le « champ visuel en friche ». La complexité du jeu de mots s'appuyant sur une syllepse tient à deux éléments : le premier est la difficulté à repérer l'intégralité du jeu (et donc la syllepse implicite<sup>141</sup>), le deuxième vient de la remise en cause des mots utilisés par le narrateur. Cela entraîne un double jeu ne permettant pas de trancher entre une interprétation plutôt qu'une autre.

---

<sup>141</sup> Nous étudierons précisément le fonctionnement de ce type de syllepse en 5.

Par ce jeu avec les formes conventionnelles de la langue, la syllepse entre dans un phénomène de détournement de l'attendu imprégnant le texte d'humour et de jeu devant être repéré et interprété par le lecteur. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'humour, en tant qu'acte de langage, est un lieu d'échange entre les interlocuteurs et crée ainsi une connivence avec le lecteur qui est appelé à faire une lecture active. Le lecteur part à la recherche des jeux de mots cachés dans le texte et devient complice du narrateur. La syllepse, au sein de ces jeux de mots, est employée pour renverser un emploi normé et conventionnel du langage. Elle bouscule les normes grammaticales et permet de réinterroger les mots et leur rapport au monde.

Lorsque la syllepse touche une forme figée du langage, le jeu langagier s'offre à la vue du lecteur. En effet, le défigement a un fort impact sur les habitudes de lecture et crée une déstabilisation importante chez le lecteur. La syllepse se présente, dans ces cas, comme le centre d'une déformation de la signification attendue des mots pour engendrer une incongruité, à la source de l'humour. Ainsi *tendre l'oreille* et *prendre la parole*, par exemple, sont des unités polylexicales, issues d'une sédimentation en discours. Par la syllepse de sens, l'auteur défige ces tournures et souligne la singularité de telles expressions en obligeant le lecteur à réfléchir sur leur formation.

Lorsque la figure s'appuie sur un emploi conventionnel, non figé, d'un terme, le jeu langagier est moins saillant. Ce dernier demande davantage de connaissances linguistiques au lecteur afin d'en repérer les enjeux. Il entraîne alors une remise en cause de ces emplois conventionnels et développe ainsi une nouvelle logique langagière.

Dans les deux cas, la syllepse bouscule les normes langagières, prenant à rebours les habitudes du lecteur. Elle s'appuie sur des habitudes de langage afin de les détourner de leur emploi habituel. Ainsi, le lecteur ne peut pas se fier au langage chez Vian, puisque celui-ci est fuyant et les mots peuvent à tout instant prendre un sens inattendu. La surprise et l'attente trompée qu'offrent les syllepses bilatérales et les syllepses à cotexte droit font d'elles les figures privilégiées du jeu langagier.

Les jeux langagiers s'appuyant sur une syllepse offrent un mécanisme complexe et l'interaction des sens dans la figure empêche de la réduire à une écriture au pied de la lettre à laquelle on l'a parfois réduite.

### 2.3. Une écriture au pied de la lettre ?

C'est par la forte présence des syllepse chez Boris Vian que certains chercheurs ont qualifié son écriture d'écriture « au pied de la lettre », en mettant l'accent sur le refus du sens figuré (Baudin 1973 ; Hărăsan 2012). En effet, Vian dénonce très souvent, grâce à la syllepse, les tics de langage et les formules communément admises. Il nous semble cependant que faire le choix de la syllepse ne revient pas seulement à littéraliser le sens figuré, mais à exploiter la complexité du sens et l'interaction sémantique mises en place par la figure.

Reprenons l'exemple [79] :

[79] Il se remit debout et jura sans ostentation ; un assez gros mot, mais bien proportionné ; puis il suivit Olive, mais sans se presser, parce qu'elles exagèrent. (AP : 581-582)

Nous avons vu que deux sens étaient présents dans *gros mot*, qui renvoie aussi bien à un mot injurieux ou grossier qu'à un mot de grande taille. La deuxième acception, présente grâce à la syllepse de sens portant sur l'adjectif *gros* défige le substantif *gros mot*. Le lecteur, dans une première lecture résout ce manque de logique en repérant le jeu de mots et en souriant de cette incongruité. Or, ces deux sens ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, ils se mêlent et prennent en charge les représentations qui y sont associées.

Ce qui crée l'effet de la primauté d'un sens sur l'autre est la bilatéralité de la syllepse. Selon Catherine Rouayrenc,

dans ce cas, les deux isotopies actualisées dans le point nodal que constitue la syllepse sont définies, l'une par le cotexte gauche, l'autre par le cotexte droit. [...] Celle-ci, à la différence de la syllepse à cotexte unilatéral, résulte d'un double mouvement, mais qui n'est pas le même à droite et à gauche : d'une convergence directe du fait du cotexte gauche et d'une convergence indirecte du fait du cotexte droit puisqu'il y a retour au point nodal par un mouvement rétroactif imposé par le cotexte droit. (2006 : 160)

Or nous avons pu remarquer qu'un bon nombre de syllepse chez Vian sont activées par le cotexte droit, le sens activé en dernier est celui qui a la primauté puisque la relecture s'effectue avec la nouvelle isotopie en tête.



Dans l'exemple que nous donnons, les deux isotopies (une injure justifiée et un mot d'une taille considérable) créent en synergie une représentation globalisante : dans l'ensemble des gros mots, il y en a de plus ou moins vulgaires, le personnage choisit alors un mot assez vulgaire correspondant parfaitement au contexte d'énonciation. Si l'on considère la formation du substantif *gros mot*, on peut considérer qu'il s'oppose au *mot* ou au *petit mot* qui correspondrait alors au terme non vulgaire, ou au mot gentil. On peut ainsi construire une échelle des termes français allant du plus petit au plus gros mot<sup>142</sup>. Dans ce cas de figure, la syllepse n'apparaît plus seulement comme un jeu de mots, mais comme une fusion de deux isotopies permettant d'engendrer un sens nouveau qui présente le jeu de mots de manière cohérente. En fait, le sens « syncrétique » est lié au sens de « assez gros » et « proportionné » qui peuvent effectivement se comprendre comme renvoyant à une échelle de taille, mais aussi d'adaptabilité : le mot proportionné est alors le mot pertinent dans cette situation.

De même, si l'on prend cet exemple tiré de *L'Écume des jours* (430) :

[82] – Une de vos machines a l'air de s'emballer... dit Colin en désignant l'engin en question.

– Ah !... » dit le marchand de remèdes.

Il se pencha, prit sous son comptoir une carabine, épaula tranquillement et tira. La machine cabriola en l'air, et retomba pantelante.

« Ce n'est rien, dit le marchand. De temps en temps le lapin l'emporte sur l'acier et il faut les supprimer. »

Il souleva la machine, appuya sur le carter inférieur pour la faire pisser et la pendit à un clou.

Dans cet extrait, la syllepse s'appuie sur le verbe *s'emballer*. Celui-ci prend le sens d'« élever anormalement son régime, en parlant d'un moteur » et, en parlant d'un animal, « échapper à la direction d'un cavalier, pour un cheval » (*TLFi*). Cet exemple est cité par Marina Yaguello (1984). Selon elle, une « métaphore pour du beurre » puisqu'il s'agirait, non pas d'une métaphore, mais d'une tournure imagée obligatoire. Selon nous, la métaphore figée (ou obligée) est le point d'ancrage de la syllepse qui détourne l'emploi du verbe *s'emballer* pour les machines<sup>143</sup>. Deux isotopies sont présentes : celle animalière (« s'emballer », « lapin », « cabriola », « pantelante ») et celle de la mécanique (« machine », « engin », « s'emballer », « acier », « carter inférieur »). Ces deux domaines se croisent dans le verbe *s'emballer*. Il s'agit

<sup>142</sup> C'est-à-dire du moins vulgaire au plus vulgaire, du plus doux au moins doux, etc.

<sup>143</sup> Le *TLFi* précise que l'emploi premier de *s'emballer* est lié aux animaux. Le verbe a été transposé « par analogie » dans le domaine de la mécanique.

ici d'une syllepse à cotexte droit : « dans le cas d'une lexie complexe de sens figée, point n'est besoin que la première partie du cotexte droit confirme un signifié qui de toute manière s'impose ; le cotexte droit ne fait alors que créer l'isotopie dans laquelle ne peut s'insérer tout ou partie de la lexie complexe qu'à condition que soit actualisé un autre signifié, ce qui détermine la syllepse » (Rouayrenc 2006 : 167). Cette syllepse, qui s'appuie sur une forme obligée, retarde sa reconnaissance par le lecteur.

Si l'on peut penser de prime abord que la figure animalise la machine et entraîne ainsi un développement incongru, tel n'est pourtant pas le cas. Une fois le jeu de mots perçu, on peut se rendre compte de sa légitimité en contexte. En effet, comme le signale Chick en amont de l'extrait, la machine est « un lapin modifié [...]. On conserve la fonction qu'on veut. Là [le marchand] a gardé les mouvements du tube digestif, sans la partie chimique de la digestion. C'est bien plus simple que de faire des pilules avec un pisteur normal » (EJ : 428). Ainsi la syllepse est justifiée par la nature de la machine. Les deux isotopies se mêlent pour mieux représenter l'objet à décrire. De ce fait, le sens apporté par le cotexte droit ne se substitue pas au sens conventionnel donné en premier, mais vient s'y ajouter, et les sens combinés sont exploités en contexte dans un développement narratif qui justifie la coprésence de ces sens. La figure devient ainsi l'unique moyen de décrire les nouveaux référents présentés dans la fiction vianesque.

Le cotexte favorise le double sens et ne permet pas de trancher sur la signification mise en avant. C'est encore le cas avec l'exemple [28'] :

[28'] Il n'y a qu'une chose gênante, dit Colin, c'est la pédale forte pour l'œuf battu. J'ai dû mettre un système d'enclenchement spécial, parce que lorsqu'on joue un morceau trop "hot", il tombe des morceaux d'omelette dans le cocktail, et c'est dur à avaler. Je modifierai ça. Actuellement, il suffit de faire attention. (EJ 353)

Dans cet extrait, l'humour apparaît au moyen du jeu autour de l'adjectif anglais *hot*. Il est le point nodal de la syllepse. En anglais, cet adjectif se traduit par *chaud*. Il existe également un autre emploi de *hot* dans le langage populaire, lorsqu'il est utilisé pour désigner un tempo rapide. Dans le premier cas, on pourrait envisager un jeu simple sur la polysémie de l'adjectif qui tire profit surtout du sens commun, l'œuf battu chauffé donnant une omelette, et ce pour les fins du jeu langagier. Dans le second cas, la polysémie est rendue pertinente en contexte puisque la pédale peut effectivement participer à la création d'une omelette si l'on joue un morceau trop

rapide. Le mouvement rapide de la pédale s'apparente alors à celui du fouet permettant l'homogénéisation de l'œuf et son durcissement en omelette. Ce point de vue n'est pas tant loufoque, qu'hyperbolique, dans cet univers fictionnel précis. La cuisson est présente puisqu'une omelette est constituée d'œufs battus et cuits. Ainsi, les deux signifiés engendrés par la syllepse sont mêlés. L'entremêlement des deux sens est confirmé par la normalisation de la figure par le texte. Colin conclut en disant que « c'est dur à avaler » et qu'il doit modifier ce problème. Par l'emploi conjoint de la syllepse et de l'hyperbole, cette normalisation prouve qu'il faut aller au-delà du jeu langagier. Il est impossible de choisir un sens plutôt qu'un autre, le sens usuel et le sens abstrait se confondent pour produire un référent inédit.

Il semble ainsi que parler d'un « style au pied de la lettre » à propos de la syllepse, revient à s'arrêter à la surface du texte, et à ne pas prendre en compte l'adaptation de la figure au contexte (par exemple, la machine est aussi un lapin, la pédale est aussi un instrument de cuisine) et sa normalisation dans l'univers fictionnel. L'auteur joue évidemment avec l'activation d'un second sens des expressions et des tournures. Néanmoins, il n'occulte pas la signification usuelle. Il prend en compte les différents sens et emplois des termes et tire parti de la complexité linguistique. En ce sens, la syllepse est un réel outil de la fiction puisqu'elle permet d'activer ensemble deux isotopies, et de les exploiter à des fins fictionnelles.

### **3. Le pouvoir fictionnalisant de la syllepse**

La syllepse réunit le monde de référence du lecteur à celui de la fiction tout en permettant le passage de l'un à l'autre. De ce fait, différents points de vue ou différentes représentations du monde se rencontrent sur un même objet. La part de la syllepse dans les jeux langagiers et sa récurrence laissent présager une visée pragmatique au-delà du rire. Derrière l'énonciation non sérieuse présente dans les romans de Vian, se cache un travail considérable sur la langue et une clef pour la compréhension de la fictionnalisation.

### 3.1. La confrontation de deux univers

Pour reprendre la citation de Michel Le Guern, la syllepse « met en œuvre conjointement la logique intensionnelle de la langue et la logique extensionnelle de la parole. Elle réunit deux univers de discours, portés chacun par une partie du contexte, pour construire un nouvel univers de discours, original, parfois surprenant, souvent un univers poétique » (2006 : 102). Cet entremêlement de deux « univers de discours » est ce qui explique le caractère à la fois rassembleur et destructeur de la figure : rassembleur parce qu'elle actualise en contexte au moins deux acceptions d'un même terme ; destructeur parce qu'elle remet en cause la sélection de sens et partant de là, une vision uniforme du monde. La confrontation entraînée par la figure se rencontre dans une convergence de différents points de vue sur un même objet, ou sur la rencontre de deux univers linguistiques.

#### 3.1.1. La syllepse à la source d'un échec communicationnel

La figure peut être représentative d'une confrontation de points de vue sur le même objet. Chacun des cotextes de la syllepse représente alors un point de vue discordant par rapport à l'autre. Le caractère discordant de la figure peut mener au *quiproquo* :

[83] – Vous croyez qu'ils ne le font pas exprès ! continua Amadis indigné.  
– Ah ! Ah ! dit l'homme. Ils le feraient exprès ?  
– J'en suis persuadé ! dit Amadis.  
– Du fond du cœur ? demanda le monsieur.  
– En mon âme et conscience.  
– Et vous en jureriez ?  
– Peste bouffre ! Certes ! dit Amadis. Foutre d'âne ! Oui que j'en jurerais. Et, merde, maintenant !  
– Jurez voir ? dit le monsieur.  
– Je jure ! dit Amadis, et il cracha dans la main du monsieur qui venait de l'avancer vers ses lèvres. (AP : 519)

[84] Un homme à chandail blanc lui ouvrit une cabine, encaissa le pourboire qui lui servirait pour manger, car il avait l'air d'un menteur, et l'abandonna dans cet in-pace après avoir, d'une craie négligente, tracé les initiales du client sur un rectangle noirci disposé, à cet effet, à l'intérieur de la cabine. (EJ : 355-356)

En [83], la syllepse repose sur la double acception du terme *jur*er qui renvoie à la fois au fait de prononcer une injure et à celui de faire une promesse. La syllepse prend appui sur la répétition du terme *jur*er qui pourrait alors s'apparenter à une antanaclase. Pourtant, il s'agit bien d'un cas de polysémie et non d'homonymie, ce qui, selon Alain Rabatel (2015), correspond bien à un cas de syllepse. Le cotexte gauche du premier *jur*er (« vous en jureriez ») permet d'interpréter le verbe comme le fait de prêter serment ou de faire une promesse. L'emploi du conditionnel renforce cette interprétation. La réponse d'Amadis, construite sur une énumération d'injures, tire la seconde occurrence de *jur*er vers le sens de « proférer des injures ». Le verbe garde néanmoins son sens premier, avec la reprise du conditionnel par Amadis et le *oui* de confirmation. La troisième occurrence du verbe *jur*er (« Jurez voir ») signale que son interlocuteur n'a pas considéré qu'Amadis a accompli l'acte de jurer. Ainsi, le contrôleur comprend clairement *jur*er comme le fait de promettre alors qu'Amadis entend les deux sens du verbe. La réaction d'Amadis lors de sa promesse souligne le caractère solennel et le rituel associés au fait de jurer. Cet extrait illustre un décalage entre le sens premier de *jur*er et ce que fait effectivement Amadis (représentant le deuxième sens de *jur*er). C'est ce décalage qui fait naître la syllepse. Dans cet extrait, la syllepse représente deux façons différentes d'appréhender la complexité du langage.

La particularité de ce passage tient au fait que le jeu langagier est présent dans le discours des personnages. Il se présente alors comme non conscient et renforce l'idée d'une incompréhension entre les partenaires du dialogue. La figure, et le jeu qui l'accompagne, sont pourtant parfaitement intégrés au contexte. En effet, Amadis est énervé, il n'est donc pas étonnant qu'il ait recours à des insultes. De plus, la reprise du conditionnel par Amadis (« Oui que j'en jurerai ») signale son détachement par rapport au fait de promettre, la première partie de l'énumération ne correspond donc pas au fait de jurer pour le personnage. Le changement s'effectue à partir du : « Et, merde, maintenant ! » L'actualisation de son discours par l'adverbe *maintenant* rompt avec le conditionnel et met en prise son énoncé avec l'énonciation elle-même, comme si par cet énoncé il se mettait à jurer. De plus, l'emploi de *merde*, mot le plus vulgaire de son énumération, semble renchérir sur ses premières injures et donc se positionner comme le juron approprié.

Le texte joue sur l'ambiguïté. Le lecteur ne sait pas si la syllepse est présente en tant qu'outil comique ou comme indicateur d'une divergence de conception. Dans tous les cas, la figure permet ici de confronter deux acceptions différentes d'un même terme. Elle devient alors un outil de l'échec communicationnel entre les deux interlocuteurs. En cela, l'extrait se rapproche du *quiproquo* puisque les deux personnages ne s'entendent pas sur le sens de *jur*er.

Cependant le texte ne joue pas de cette incompréhension seulement comme d'un ressort comique, mais aussi comme d'un marqueur d'un malentendu dû à la polysémie du langage.

En [84], la syllepse défige le nom *pourboire*. Ce nom composé est construit par soudure totale de la préposition *pour* et du verbe *boire*. Il désigne une somme d'argent donnée en plus de la tarification normale, comme récompense à un service. Par le cotexte droit, plus précisément le verbe *manger* dans la relative et le complément circonstanciel de but, le sens de *pourboire* est l'objet d'une interprétation restreinte : il est destiné uniquement à *boire* et non à *manger*. L'extrait suivant : il « encaissa le pourboire qui lui servirait pour manger, car il avait l'air d'un menteur » fait alors collaborer deux logiques de pensée. La première, la plus courante, est celle de l'homme à chandail blanc qui considère le pourboire comme une rétribution pouvant être utilisée à discrétion. La seconde – littéralisante – correspond à celle de Colin qui restreint le pourboire à ce pour quoi il est dit être fait, se posant en « puriste » de la langue, et en suiveur de l'origine des mots. La confrontation des points de vue est signalée dans l'extrait par l'emploi du conditionnel présent *servirait* qui est susceptible de deux interprétations : soit le conditionnel est un futur du passé, dans la dépendance du verbe au passé simple, et appartient à la narration ; soit la relative est déjà imputable à Colin dans un segment de discours indirect libre, ce qu'autorise à penser l'énoncé en *car* qui justifie l'énonciation de la relative. Dans les deux cas, la syllepse réunit deux points de vue différents et entraîne un nouveau *quiproquo* entre les personnages.

Ici, la figure est plus terre à terre que dans les autres exemples. Elle permet de réactiver un sens perdu par le défigement. *Pourboire*, venu d'une façon de parler (« voilà pour boire »), se fige avec le temps. Or, par la syllepse, Vian réactive le sens originel mais perdu. Deux mondes sont bien en confrontation ici et à deux niveaux : d'une part, au niveau sémantique une collision entre le sémantisme récent des termes et leurs origines ; d'autre part, au niveau des personnages, qui ne sont pas d'accord sur le but de l'argent donné par Colin. Cet exemple se démarque du précédent dans le sens où la confrontation des points de vue n'est pas résolue. Le narrateur n'interfère pas dans ce conflit référentiel et laisse ainsi les deux points de vue cohabiter. On touche ici un cas d'impasse de la syllepse orchestrée par le narrateur. Ce jeu est d'ailleurs pointé par la présence du terme *in pace* qui, dans une prononciation à la française, est un homonyme d'*impasse*.

Les deux isotopies autour du point nodal correspondent à deux acceptions différentes d'un terme portées par deux énonciateurs différents, qui entrent en confrontation. Dans ces cas-

là, la figure est l'origine d'un *quiproquo* et souligne l'échec communicationnel lié à la complexité du langage. La figure peut aussi favoriser la rencontre de deux mondes référentiels.

### 3.1.2. La collision de deux univers

La syllepse permet de rapprocher deux univers distincts, chacun marqué par une logique lui étant propre. La présence, et la divergence, de ces deux mondes se perçoivent justement dans un sentiment de collision de deux logiques. Ce « fracas » crée alors un nouvel espace prenant en compte ces deux univers référentiels. L'univers référentiel fictionnel est, comme nous avons déjà pu l'évoquer, en lien avec l'univers référentiel de référence (c'est-à-dire notre réalité). C'est en cela que la fiction vianesque n'est pas merveilleuse. Seulement, la syllepse permet des échappées éloignant l'univers référentiel fictionnel de notre univers de référence :

[85] « Vous travaillez pour Clémentine ? » demanda-t-il pour en avoir le cœur net ; car il suffit de questions pour la propreté du cœur, c'est un organe bien protégé et facile à entretenir. (AC : 580)

[1] Le mobilier de cette pièce comprenait en outre un long meuble bas, aménagé en discothèque, un pick-up du plus fort module et un meuble, symétrique du premier, contenant les lance-pierres, les assiettes, les verres et les autres ustensiles que l'on utilise chez les civilisés pour manger. (EJ : 350)

En [85], la syllepse porte sur l'adjectif *net*. La locution *en avoir le cœur net* est une expression lexicalisée signifiant « lever des doutes sur quelque chose ». Le cotexte droit active la notion hygiénique de netteté grâce à l'isotopie de la propreté (« propreté », « facile à entretenir »). Si la syllepse bilatérale est déceptive, puisqu'elle annonce un signifié qui est détourné dans le cotexte droit, l'extrait choisi renforce cette attente trompée. En effet, le point nodal de la syllepse faisant partie intégrante d'une expression figée, le cotexte gauche ancre le lecteur dans une prédictibilité accrue. Le défigement de la locution figée oblige le lecteur à effectuer un effort interprétatif afin de comprendre le nouveau sens apporté par la syllepse. La resémantisation apportée par la figure permet le défigement de l'expression. La syllepse en refaisant surgir le sens oublié et figuré de « propreté » apporte une réflexion et une critique sur un usage normé du langage. Dans cet extrait, le sens concret de *net* et le sens abstrait se rencontrent et mettent en image le fait d'avoir la conscience libérée. La réalité du lecteur voit dans « cœur net » le fait de ne plus se poser de questions, la syllepse avance le sens d'un cœur matériellement nettoyé. Ces deux sens ne sont pas incompatibles : en posant ces questions, le

cœur est nettoyé de ses soucis. Si cet entremêlement de sens traduit une impression, il n'en reste pas moins que la syllepse force la cohabitation de deux logiques différentes. Elle est le lien de la rencontre réussie de deux mondes différents.

En [1], la syllepse prend appui sur l'expression *manger avec un/à coup de lance-pierre* (qui n'a qu'une présence implicite dans le texte) signifiant manger très rapidement et de manière insuffisante. Le terme « lance-pierre » est alors chargé d'un double sens : un, abstrait, exprimant la rapidité d'exécution et l'autre, concret, où le terme désigne une arme permettant d'envoyer des pierres, ou autres projectiles. Par la résurgence du sens concret, la syllepse fait advenir des lance-pierres dans la vaisselle courante. Le repérage de la syllepse permet d'une part de normaliser la présence de cet ustensile dans le vaisselier. La contradiction entre « les civilisés » et leur utilisation des « lance-pierres » souligne d'autre part la critique ironique sous-jacente. La syllepse renforce l'idée d'une société qui ne prend plus le temps ni de manger ni de bien manger. Ainsi, si la première lecture peut être dérangement pour le lecteur qui ne voit que l'incongruité de la présence des lance-pierres dans l'énumération de la vaisselle présente dans le meuble, le ton ironique de la fin du paragraphe résout cette incohérence en montrant que « l'expression est devenue réalité » et qu'elle fait même partie des habitudes de vie. On remarque donc bien les deux univers distincts présents dans cet extrait : notre réalité est confrontée à une réalité autre où « notre » abstrait est requalifié comme concret, ce qui autorise la critique du narrateur.

Comme dans l'exemple précédent, le sens abstrait de l'expression se « naturalise » par le biais de la syllepse. Ainsi, la coprésence de la motivation de l'expression et de son sens en usage crée un sens hybride qui donne une signification inédite à une expression figée ou semblant figée. Il paraît ainsi évident que la syllepse, au-delà du simple jeu de mots, permet une rencontre fructueuse entre deux univers de référence.

La syllepse entraîne finalement une réévaluation de notre connaissance du monde et du langage. En prenant à contre-pied la logique abstractisante de la langue, en faisant dériver le concret de l'abstrait, elle fait faire le chemin inverse à la langue (qui va d'habitude du concret vers l'abstrait) et engendre un monde déstabilisant. Ainsi, deux logiques (figurée et concrète) se combinent, et permettent d'amener une représentation renouvelée des sensations, mieux accordée à la logique de la langue et à sa capacité d'évocation. Elle dépasse donc cette confrontation de deux univers pour en proposer un nouveau qui en résulte.



### 3.2. La syllepse ou la naissance d'un monde

En contexte, au-delà de la collision que nous avons décrite, la syllepse permet de représenter parfaitement l'univers de la fiction en créant un univers construit à partir de cette rencontre de différents mondes de référence. Elle devient alors non plus écart, mais l'unique moyen verbal de décrire le monde en question et d'y accéder. Elle permet d'ériger les nouvelles normes fictionnelles qui serviront à comprendre la logique de la réalité fictionnelle.

#### 3.2.1. Vers de nouvelles normes fictionnelles

La syllepse contribue à ériger les normes fictionnelles, en se donnant comme clef de compréhension de l'univers fictionnel. Dans les exemples ci-dessous, la figure donne des indices permettant d'entrevoir ces nouvelles normes.

[86] [Alise] regarda Nicolas et ajouta :  
« Tu ne vas pas bien.  
– Euh !... dit Nicolas... Je ne sais pas. J'ai l'impression que je vieillis.  
– Montre ton passeport », dit Alise.  
Il fouilla dans sa poche revolver.  
« Voilà », dit-il.  
Alise ouvrit le passeport et pâlit.  
« Quel âge avais-tu ? demanda-t-elle à voix basse.  
– Vingt-neuf ans... dit Nicolas.  
– Regarde... »  
Il compta. Cela faisait trente-cinq.  
« Je ne comprends pas...dit-il.  
– Ça doit être une erreur, dit Alise. Tu ne parais pas avoir plus de vingt-neuf ans.  
– J'avais l'air d'en avoir vingt et un, dit Nicolas.  
– Ça s'arrangera sûrement, dit Alise.  
– J'aime tes cheveux, dit Nicolas. Viens, viens voir Chloé.  
– Qu'est-ce qu'il y a ici ? dit Alise pensive.  
– Oh ! dit Nicolas. C'est cette maladie. Ça nous bouleverse tous. Ça s'arrangera, et je rajeunirai. » (EJ : 441)<sup>144</sup>

[87] [Colin] suça son doigt et l'éleva au-dessus de sa tête. Il le redescendit presque aussitôt. Ça le brûlait comme dans un four.  
« Il y aura de l'amour dans l'air, conclut-il. Ça chauffe. » (EJ : 367)

<sup>144</sup> À ce stade du roman, la maladie de Chloé (un nénuphar dans le poumon) a un impact sur son entourage direct ainsi que sur son appartement qui devient de plus en plus sombre, petit et humide.

En [86], le verbe *bouleverser* est le siège de la syllepse. Il ne s'agit pas d'une syllepse bilatérale puisque le contexte ne porte pas de trace de l'isotopie associée à ce verbe en contexte de maladie<sup>145</sup>. Le sens de *bouleverser*, d'abord activé, en contexte est le sens émotionnel et non physique. Or, ici, le contexte droit ne laisse transparaître que le bouleversement physique entraîné par la maladie de Chloé sur son entourage. Ce type de syllepse se rapproche de celles appelées « contextuelles » par Catherine Rouayrenc (2006 : 168) : « une syllepse de ce type repose sur une double interprétation qui n'est possible qu'en vertu d'un savoir concernant un élément du contexte, savoir que le scripteur suppose partagé par le lecteur ». Cette catégorie de syllepse laisse alors implicite un des deux sens activés par la figure. Dans l'exemple ci-dessus, la syllepse permet d'éclairer rétroactivement le changement d'âge du personnage. Elle est la clef nécessaire à la bonne compréhension du texte. C'est finalement par la syllepse que le lecteur peut éliminer ce qui paraît être une incohérence.

La temporalité dans le roman est parfois le lieu d'une incohérence. En effet, le temps, dans *L'Écume des jours*, semble être élastique<sup>146</sup>. L'extrait [86] nous permet de comprendre les rouages de cette distorsion : la syllepse permet d'illustrer concrètement le sentiment de vieillissement lors d'une expérience malheureuse. Ainsi, le verbe *bouleverser* est pris au sens concret de « mettre sens dessus-dessous » (*TLFi*) et entraîne une usure apparente des personnages, passant par leur vieillissement accéléré. Le texte joue d'ailleurs sur la frontière entre distorsion réelle et impression. Lorsqu'Alise demande son âge à Nicolas, l'imparfait est employé, signifiant un changement d'état. Cet imparfait renvoie à la situation de Nicolas avant qu'il ne se sente vieillir. Outre l'âge indiqué sur le passeport, et dont Alise certifie que c'est une erreur, le lecteur n'a pas de preuve de l'avancement en âge du personnage. La seule chose certaine est que Nicolas faisait jeune pour son âge et qu'il paraît désormais moins jeune. Ainsi, on ne peut être sûr de cette distorsion du temps. La syllepse prend en compte les différents sens et met en avant le fait qu'un malheur puisse marquer physiquement quelqu'un.

L'exemple [87] joue moins sur l'ambiguïté que le précédent. La syllepse porte sur le verbe *chauffer* qui est chargé de deux significations « émettre de la chaleur » et « prendre une tournure favorable » (*TLFi*). La figure allie les deux sens et permet de créer une nouvelle

---

<sup>145</sup> On pourrait penser entre autres à l'isotopie de la tristesse.

<sup>146</sup> Il existe en effet des incohérences de temporalité dans le roman : au début de l'œuvre, Colin se prépare pour recevoir Chick qui ne devrait arriver que le lendemain. Or à la fin de sa préparation, Chick arrive au repas prévu. Soit il s'agit d'une erreur, soit on peut en déduire que le temps, dans l'œuvre, est élastique. Cette hypothèse n'est pas impossible puisque l'espace est modulable (l'appartement de Colin rétrécit jusqu'à disparaître). On pourrait donc penser que l'espace et le temps sont régis par des lois autres que celles que nous connaissons.

représentation de la réussite amoureuse. La syllepse se situe à la fin de l'extrait ce qui retarde l'explication de la brûlure du personnage et la compréhension du jeu. Le discours du personnage explicite la narration qui le précède et donne ainsi au lecteur les clefs de compréhension du texte. La comparaison « comme dans un four » présente dans le récit peut renvoyer au point de vue du personnage ce qui expliquerait la distorsion. Pourtant les gestes de Colin indiquent bien que celui-ci est en train de « prendre la température » de la soirée à venir. Cette expression sous-jacente, signifiant « se renseigner, prendre connaissance de la situation ambiante » (Rey et Chantreau 2015 : 747), explique la syllepse sur le verbe *chauffer*. C'est parce que le personnage se renseigne sur sa possible réussite amoureuse au cours de la soirée à venir que la chaleur fait son apparition dans le texte, liant ainsi le sens abstrait de *prendre la température* (« tâter le terrain ») et le sens concret (« évaluer nettement le degré de chaleur »).

Finalement, la syllepse portant sur *chauffer*, qui se repère immédiatement, permet de faire ressurgir la syllepse portant sur l'expression implicite *prendre la température*. On comprend que le verbe *chauffer* n'est le lieu d'une syllepse qu'en tant que relais de la syllepse implicite (que nous étudierons précisément ultérieurement). De ce fait, la syllepse permet de comprendre le fonctionnement de cet univers particulier tout en érigeant des normes fictionnelles.

L'exemple [80], que nous redonnons, montre, lui aussi, le pouvoir fictionnalisant de la syllepse :

[80] Le froid retenait les gens chez eux. Ceux qui réussissaient à s'arracher à sa prise y laissaient des lambeaux de vêtements et mouraient d'angine. (EJ : 368)

La syllepse entraîne un recalcul de la fonction du *froid* qui change le sens. Il est, dans l'acception courante, cause de l'empêchement ; par la syllepse il devient sujet sémantique du verbe et est ainsi promu au rang d'entité fictionnelle agissante. Le lecteur est alors en présence d'un monde où les entités météorologiques ont une force agissante. Il ne s'agit pas ici de merveilleux, mais d'un remodelage de la réalité par le biais d'un point de vue décalé.

Comme nous avons pu le mentionner, la syllepse chez Vian ne nie pas le sens abstrait au profit du sens concret, elle permet une connexion de l'abstrait et du concret, elle retrouve l'intime lien entre les deux. Ce phénomène fait de Vian un écrivain des sensations puisque, par un usage massif de cette figure, il redonne leur concrétude à des sensations, qui sont le grand enjeu de la fiction. C'est en cela que la figure est le point de départ d'un nouveau monde à la fois familier et déroutant : elle permet la naissance d'un monde sensible où les expressions, re-

sémantisées, redonnent vie et densité expérientielle à des sentiments, sensations et impressions humaines. On retrouve en cela, le concept de défamiliarisation. Sandrine Sorlin (2010 : 13) précise que ce terme est la « traduction littérale du russe *ostranénié*, concept mis en avant en 1917 par Victor Chklovski, lequel serait un procédé caractéristique de l'art : le but de l'art n'est pas d'identifier l'objet à quelque chose de connu “mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa ‘vision’ et non pas sa ‘ré-identification’” (Chklovski, *L'Art comme procédé*, trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008 [p.90] ». La syllepse, en retrouvant la motivation du langage et en mêlant ce sens perdu au sens en usage, transforme la représentation du monde traditionnelle. Elle offre ainsi une représentation défamiliarisée des objets connus. De fait, elle crée même un monde nouveau ayant comme norme une utilisation « propre » du langage. En érigeant de nouvelles normes, elle fait ainsi entrer le lecteur dans un monde ayant sa propre logique.

### **3.2.2. À monde nouveau, nouvelle logique**

Le monde vianesque est tout entier « régi » par la logique sylleptique et le défigement qu'elle provoque, la syllepse devenant le point de départ d'un développement textuel et narratif. La figure devient un principe d'écriture, elle demande au lecteur de la reconnaître et de l'interpréter afin de comprendre des passages parfois obscurs ; cette nécessaire reconnaissance en fait une figure profondément pragmatique. Si l'on se reporte aux régimes de réception des figures du discours développé par Marc Bonhomme (2005), il est clair qu'un lecteur se place dans la « réception figurale empathique » qui signifie que « la figuralité du discours devient consciente pour les destinataires, mais elle demeure intraréflexive » (*Ibid.* : 76). À ce niveau-là de réception, un lecteur de Boris Vian remarque les syllepses principalement en tant que jeux de mots et s'amuse d'un texte riche en déformations. Or, la syllepse chez Vian, demande une réception figurale de type « rationalisée » où « le récepteur recourt à divers jugements métalinguistiques pour en cerner les contours, l'identifier, ou pour en trouver les justifications, ainsi que la pertinence énonciative » (*Ibid.* : 78). Cette attitude réceptive assure ainsi un dépassement du comique de la syllepse et laisse apparaître les rouages du monde qui s'ouvre au lecteur.

Comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant, la syllepse participe à la construction des normes du monde fictionnel :

[88] – Foutu con ! dit Adelphin. C'est le... »

Une détonation retentit et la balle lui coupa la parole au ras des lèvres.

« Vite ! cria-t-il. La fenêtre... »

Une nuit opaque s'appesantissait sur toutes choses. Penchés à la fenêtre, ils virent vaguement une ombre disparaître, escalader le mur et se perdre dans la rue...

« C'est le barbare... » termina Adelphin en se rasseyant tandis que le jour illuminait à nouveau la pièce. (TA : 55)

*Troubles dans les andains* est un roman assez déroutant, et ce dès l'incipit, comme nous l'avons déjà vu. La surabondance des jeux langagiers rend parfois délicate la compréhension du sens. L'exemple [88] donne un bon aperçu du fonctionnement du roman. Deux syllepse sont présentes dans cet extrait. La première porte sur « coupa la parole » et la deuxième sur « ils virent vaguement une ombre disparaître ». La première fait intervenir deux sens : « interrompre le discours » et « sectionner un membre/un objet ». Le complément circonstanciel « au ras des lèvres » permet d'activer le deuxième emploi de *couper*. Chacun des deux emplois est pertinent dans la situation. La surprise interrompt le discours du personnage (« C'est le... »), et le passage de la balle à proximité de sa bouche coupe son discours. Par la figure, la parole devient quelque chose de tangible, ce qui proprement jaillit de la bouche, et est susceptible d'être tranchée.

La deuxième syllepse a comme point nodal le substantif *ombre*. Le lecteur comprend de prime abord ce substantif comme désignant par métonymie une personne. Mais, de fait, deux emplois de ce terme renvoient simultanément à deux choses différentes. Soit on comprend, par l'emploi de l'article indéfini, que cette ombre renvoie métonymiquement à une personne inconnue ou non identifiée, soit que l'ombre renvoie à l'obscurité, et dans ce cas-là, il n'y a plus métonymie, mais personnification de l'obscurité<sup>147</sup>. Cette interprétation permet de comprendre la subordonnée circonstancielle : « tandis que le jour illuminait à nouveau la pièce ». L'obscurité, personnifiée, a pu voler le barbare, ou c'est le voleur qui a éteint la lumière afin de faciliter son cambriolage. Ce passage joue sur l'ambiguïté : est-ce que les personnages ont été attaqués par le noir, ou s'agit-il d'une dramatisation de la situation (rappelant très clairement les situations présentes dans les polars) ? Il serait difficile de trouver une réponse claire. Et pour cause, le texte joue de l'ambivalence entraînée par la syllepse et laisse flotter un doute. Ce qui est sûr, c'est que, dans tous les cas, puisque l'ombre disparaît, la lumière revient. C'est ce qui fait que le texte met en place une nouvelle logique par le biais de

---

<sup>147</sup> Cette deuxième interprétation est la moins évidente du fait de l'article indéfini alors que l'on attendrait plutôt un article défini. Mais cet emploi non-usuel de l'article peut renforcer la personnification de l'obscurité.

la syllepse : ce n'est pas un monde absurde, c'est un monde où la logique est poussée à l'extrême.

Cet extrait se comprend mieux si on le met en lien avec un passage en amont dans l'œuvre :

[89] Deux petites ampoules électriques seulement restaient allumées...  
L'ombre s'épaississait.

« Je suis lésé, acheva Serafinio en manière de conclusion.

– Tu l'es ! » approuva le comte, et les deux dernières lumières s'éteignirent.

[...]

Soudain, Adelphin plongea la main dans la poche droite de son pantalon noir. Il pâlit, ses dents se serrèrent, et son visage prit une teinte intermédiaire entre celle du mastic et celle d'un beau ciel méditerranéen.

« Serafinio !... rugit-il à voix basse. On m'a volé le BARBARIN FOURCHU.<sup>148</sup>

– Tout s'éclaire !... » hurla Serafinio. Et la lumière était revenue d'un seul coup. (TA : 52)

Le jeu sur le verbe *s'éclairer* s'appuie sur une syllepse actualisant deux sens du verbe. Il renvoie à « comprendre de manière claire une situation » et à « rendre un endroit lumineux ». Ce qui se perçoit le plus facilement dans cet extrait est évidemment le jeu de mots porté par le récit du narrateur qui déclenche la syllepse. Pourtant, ce n'est pas le plus remarquable. Comme dans l'extrait précédent, une ambiguïté est présente : est-ce que le personnage a compris quelque chose ou est-ce qu'il commente le retour de la lumière ? Ici encore, le lecteur ne peut pas trancher. On pourrait relier ce type d'exemple à la représentation animée (dans les cartoons) d'un personnage ayant une idée : une ampoule allumée apparaît au-dessus de la tête du personnage en question. On pourrait aussi rapprocher cet extrait de l'expression *être dans l'ombre* ce qui expliquerait qu'à la compréhension de Serafinio s'ajoute un retour de la lumière.

Cet extrait présente un jeu évident, mais pas un jeu gratuit. La figure déclenche une logique autre, que le lecteur doit repérer et comprendre afin de pouvoir appréhender la fiction. Jacques Bens (1963), évoque un « langage univers » pour parler de Boris Vian. En 1976 il revient sur ce « langage univers » en signalant que cette « affirmation est un tant soit peu sommaire. Il vaudrait mieux dire que ce monde tire du langage la plupart de ses singularités » (130).

---

<sup>148</sup> En majuscule dans le texte.

Selon lui,

ce qu'il y a de nouveau dans l'approche de Boris Vian (j'allais dire : « dans sa méthode », mais il est bien question de méthode !), ce qui fait de son écriture un outil très personnel, c'est qu'il utilise le langage à l'état brut, comme un matériau en quelque sorte *naïf*. Loin de fabriquer des panoplies inédites, en plaçant côte à côte des mots jusque-là peu faits pour se rencontrer, il découvre, et nous fait découvrir, des objets insolites au milieu d'un appareil verbal qui nous est familier. (*Ibid.* : 131)

Et en effet, la syllepse ici ouvre les portes d'un nouvel univers qui n'est pas si éloigné du nôtre : c'est un univers créé à partir d'un rapport au langage différent. Le monde vianesque n'est alors pas un monde factuel, ni un monde contrefactuel, mais un monde parafactuel. Il ne va pas à l'encontre du monde que connaît le lecteur mais il se place dans un à côté, un monde parallèle à la fois en lien et complètement détaché de notre univers de référence. La syllepse possède un fort pouvoir d'imagerie : en combinant les différents sens, elle crée un nouveau référent qu'elle ancre dans la normalité du monde référentiel fictionnel. Le potentiel fictionnalisant de la syllepse est exploité dans des développements textuels longs : si la figure est microstructurale – au sens de Molinié (1992) – elle est souvent « filée » dans le texte et sert d'appui à la narration.

#### **4. La fonction textualisante de la figure**

##### **4.1. Le lieu textuel d'apparition de la syllepse : un point de départ ou d'arrivée d'un développement textuel loufoque**

Les syllepses faisant l'objet d'un développement textuel permettent de développer la fiction et entrent pleinement dans la création narrative. Nous avons déjà évoqué le potentiel loufoque de la figure dans la première partie de cette étude. Reprenons l'exemple [77] en élargissant le contexte :

[77'] Emmanuel avait tellement peigné la girafe, ce matin-là, que la pauvre bête en était morte. Des touffes de ses poils traînaient un peu partout, et son cadavre, dont on avait fait passer la tête par la fenêtre, pour pouvoir circuler, gisait sous le bureau d'Adolphe Troude, qu'encombraient déjà quatre tonnes d'engrais divers, logés dans des petits sacs de toile, car cet estimable individu s'adonnait à la culture maraîchère dans son jardin de Clamart. (VP : 174)

On peut voir que le jeu de mots, au-delà de sa visée comique, est le point de départ d'un développement attestant de sa validité factuelle dans la fiction. Nous avons remarqué que la syllepse, au sein du jeu langagier, entraîne un fort sentiment d'incongruité puisqu'elle va contre le sens attendu par le lecteur. Ici, la syllepse défige l'expression, à des fins d'hyperbolisation d'abord, et permet ainsi de faire advenir une girafe dans l'univers fictionnel. Le développement textuel partant de la syllepse confirme la présence d'une girafe dans les bureaux des personnages de l'œuvre. Le texte ancre ainsi l'image dans la réalité fictionnelle. En effet, on peut lire plusieurs pages plus loin les passages suivants qui attestent de la présence de la girafe aussi bien que de l'engrais : « Antioche fut heurté par Adolphe troude qui, sorti en coup de vent sitôt le départ de Miqueut, revenait en ployant sous le faix d'un énorme sac de toile de bise » (177) ; « sous le poids des sacs d'engrais, le bureau de Troude venait de s'écrouler [...]. Il avait fallu trois étages de descente pour freiner la chute des sacs d'engrais » (186).

La phrase suivant le jeu de mots est assez longue<sup>149</sup>, elle présente un développement loufoque autour de la mort de la girafe. Deux éléments participent du loufoque : l'usage de l'hyperbole et une certaine digression thématique. L'hyperbole se perçoit dans la présence simultanée d'éléments d'échelles opposées, très grands et très petits. Le syntagme « quatre tonnes d'engrais » est clairement hyperbolique puisque cette quantité énorme tient sur un bureau. L'hyperbole est complexifiée du fait que cette masse considérable d'engrais est stockée dans des « petits sacs ». L'appariement du très gros et du très petit engendre le loufoque qui repose ici sur une incohérence. En effet, un bureau n'est pas un lieu typique pour trouver autant de fertilisant d'une part, et d'autre part, le nombre de petits sacs utilisés pour ranger l'engrais remplirait intégralement un bureau ne pouvant déjà pas contenir une girafe. Ainsi le loufoque naît d'une pensée irrationnelle et de solutions semblant venues d'un autre monde.

La digression thématique vient de l'accumulation d'éléments détachés. Cette évolution du thème met en avant le jeu du narrateur se laissant porter par cette digression loufoque. Derrière cette digression, le rire et l'amusement de Vian se perçoivent. La digression s'explique en deux temps puisque la phrase traite de deux thèmes : le cadavre de la girafe, et le bureau d'Adolphe Troude. Le schéma ci-dessous indique les imbrications des différents ajouts de la phrase :

---

<sup>149</sup> Il est rare chez Boris Vian de trouver de très longues phrases. Elles sont souvent le lieu d'énumérations ludiques ou loufoques. Elles renferment, en général, une digression porteuse de sens.





cadavre de l'animal. Il y a donc un dédoublement de la syllepse puisque le dernier sens activé est aussi une manière argotique de signifier « ne rien faire ». L'expression d'origine est alors déployée avec trois sens différents en contexte : peigner une girafe, ne rien faire, et se masturber.

La syllepse est le point de départ d'un développement narratif mettant en scène les différentes représentations de l'expression. Le récit engendré par la figure est loufoque du fait de l'évolution du thème de départ à partir des informations secondaires. L'étude du développement de la syllepse prouve que cette figure doit être étudiée en contexte afin d'appréhender pleinement son fonctionnement et ses enjeux.

De même, si l'on reprend l'exemple [23], celui-ci offre un bon exemple du rendement de la figure dans le texte :

[23] Il faisait un temps superbe. La pluie tombait à Sceaux, mais pas à Bayonne qui jouit d'un climat plus clément. Les clématites s'acclimatent comme les clémentines sous cette latitude tropico-méditerranéenne balayée sans trêve par les effluves océaniques qui apportent des Canaries un chaud relent de nid douillet. Le soleil tapait dur sur les dalles du port qui s'enfonçaient peu à peu... C'était peut-être seulement la marée qui montait. (TA : 92)

Cet exemple a déjà été étudié dans son intégralité dans le chapitre 1 de cette partie, nous ne revenons ici que sur la dernière phrase. Elle signale un retour au sérieux expliquant la rectification donnée par rapport au point de vue précédent. L'adverbe *seulement* permet de restreindre le champ des possibles et de faire émerger l'interprétation la plus juste selon l'énonciateur. Par conséquent, il faut se poser la question de savoir à qui attribuer ces différentes positions énonciatives. Le premier point de vue, responsable de l'interprétation la moins conventionnelle peut être attribuable au narrateur. Celui-ci s'amuse comme on peut le remarquer par le contexte. Le narrateur semble s'abandonner dans ce paragraphe, c'est pourquoi nous lui attribuons le premier point de vue ludique. Le deuxième point de vue est aussi celui du narrateur, mais un narrateur revenant à la raison après un laisser-aller humoristique où chaque jeu de mots entraîne le suivant.

Cet exemple varie du reste des autres occurrences de la syllepse puisque le contexte remet en cause la déformation entraînée par la figure et donne une explication rationnelle. Ce serait

alors seulement un problème de perception et non pas la force du soleil appuyant sur les dalles. Néanmoins, la modalisation présente dans la remise en question du développement de la figure laisse un flou interprétatif. Il y a donc bien un double jeu dans cet exemple : le premier est lié à la syllepse, le deuxième à l'explication rationnelle. Cette explication empêche le lecteur de s'installer dans une lecture normée, même celle qui découle des règles de l'univers fictionnel vianesque. Ainsi le texte s'amuse à construire et à déconstruire ces propres règles afin de ne jamais créer de routine chez le lecteur. Celui-ci est alors constamment déstabilisé et se doit d'avoir une lecture active pour suivre ce narrateur non-coopératif. Contrairement à l'exemple précédent, la syllepse n'entraîne pas un développement narratif, elle est ici résultat d'un développement narratif farfelu.

Dans le cas où la syllepse est le point de départ d'un développement narratif, elle est pleinement fictionnalisante puisqu'elle est l'élément déclencheur d'un récit. Le récit qui l'accompagne, si on a vu qu'il se rapprochait du loufoque, peut aussi permettre de justifier et de légitimer la présence de la figure. Dans le cadre du loufoque, celui-ci est amené par un développement des éléments accessoires du texte, créant ainsi une échappée de la narration, développant le thème de façon étonnante. Dans le cas où la syllepse est amenée par un développement narratif, celui-ci prépare la figure. Elle est alors plus facilement acceptée par le lecteur qui a eu le temps de s'habituer au ton du texte. Dans tous les cas, la syllepse est une figure textualisante, elle dépasse le cadre étroit du micro-contexte où elle apparaît et a une action à plus longue portée dans le texte.

#### **4.2. La normalisation de la syllepse en contexte**

Si la syllepse entraîne un développement, elle peut être préparée en amont. Elle devient alors une figure pleinement textualisante. Le contexte sert à intégrer la figure. Mais la syllepse propose aussi de nouvelles normes de lecture. Elle entre alors dans un double mouvement : elle crée de nouvelles normes et est normalisée en contexte. L'exemple [90] montre bien ce double mouvement :

[90] C'était un club de danse où les amateurs de vraie musique se retrouvaient entre purs pour pratiquer des dislocations. Anne dansait très mal. Angel souffrait toujours en voyant Anne se mettre à contretemps ; il ne l'avait jamais regardé danser avec Rochelle.

Cela se passait au sous-sol. Un petit escalier blanc y menait en se tortillant ; une grosse cordelière, dont on coupait les feuilles tous les mois, permettait de descendre sans se tuer. C'était aussi, par endroits, garni de cuivre rouge et de hublots.

Rochelle passa la première, puis Anne, et Angel fermait la marche, afin que les prochains arrivants puissent s'en servir à leur tour. Quelquefois, des insoucians la laissaient ouverte et le garçon se cassait la figure à chaque coup parce que son plateau l'empêchait de voir. (AP : 541)

Le syntagme *fermer la marche* signifiant « être le dernier du cortège » est défigé par la syllepse bilatérale s'appuyant sur le verbe *fermer*. Celui-ci combine alors deux signifiés : « manœuvrer (le ou les éléments d'une ouverture) de façon à priver de communication deux espaces » et « venir en dernier lieu » (TLFi). Selon le sens du verbe *fermer*, le substantif *marche* renvoie soit à l'acte de marcher (dans le cadre de la locution), soit à la marche d'un escalier. Dans cet extrait, aucun des deux sens n'a la primauté sur l'autre, ils se combinent afin d'exprimer deux choses différentes : Angel est le dernier et il doit mécaniquement fermer la marche. La compréhension du deuxième emploi est moins évidente en contexte du fait de la resémantisation de l'expression figée. Une séquence figée est chargée d'une signification évidente et attendue par le lecteur. Kuna Mvogo-Machinal, dans un article sur le figement de la métaphore (2001 : 100), évoque l'évidence du signifié dans le cas de la métaphore lexicalisée : « lorsque l'expression métaphorique est lexicalisée, le système cognitif peut construire une anticipation de la clef interprétative de sorte que celle-ci peut être sous-tendue ou tue, et le sens est convoqué sans difficulté ». Cette citation est valable pour les tournures figées du langage. Ainsi, l'interprétation de l'énoncé (dans son sens usuel) se fait de manière automatique et le lecteur anticipe alors le sens. Le lecteur doit aller contre son intuition linguistique afin de pouvoir appréhender la déformation du sens.

La syllepse est pourtant préparée en amont. En contexte, on remarque la présence de jeux langagiers : d'une part, la désignation métonymique de la danse en tant que « dislocations », et d'autre part, un jeu sur l'homophonie faisant advenir la cordelière en « cordelière » qui passe ainsi manière dans le domaine végétal. Ce changement de catégorie de la corde est facilité par l'adjectif « grosse » qualifiant la corde. Cette qualification inappropriée (la cordelière est une petite corde) crée un brouillage du référent et simplifie de cette façon la transposition de la corde : le lecteur se met à la recherche d'une résolution et acceptera donc plus facilement la

corde végétale si celle-ci permet de justifier cette incongruité. Le passage de la corde dans le domaine végétal est d'ailleurs attesté dans le texte puisque cette dernière doit être régulièrement taillée afin d'être utilisable. De la même manière, l'escalier s'anime. Le verbe « tortiller » à la forme pronominale amène une idée de mouvement volontaire de la part de l'escalier. Il faut remarquer que l'animation de l'escalier est complètement liée au contexte puisque *se tortiller* peut aussi faire référence à un inanimé en exprimant le fait d'être disposé en spirale. Les déformations infligées à la langue finissent par former le lecteur qui ne voit plus que des jeux, même là où il n'y en a pas.

Ces différents jeux langagiers permettent de normaliser la syllepse et de l'intégrer pleinement au contexte. En ce sens, le texte crée ses propres normes de lecture. Si le lecteur finit par percevoir plus de déformation langagière qu'il n'en existe réellement, c'est parce que celui-ci s'adapte au texte et comprend peu à peu ses normes. L'extrait est chargé de jeux introduisant ainsi un espace de libération de la langue. Le lecteur est amené à trouver les différents jeux présents. Le texte pousse le lecteur à repérer immédiatement les termes pouvant être polysémiques. Mais la syllepse participe aussi de la création de cette nouvelle norme. Elle entre donc dans un double mouvement : elle est préparée par le texte qui veille à justifier sa présence et elle participe à la construction du texte en proposant de nouvelles normes fictionnelles. L'exemple suivant signale bien cette double fonction :

[91] « Je veux penser à autre chose... Supposons que je me casse la gueule dans l'escalier... »

Le tapis de l'escalier, mauve très clair, n'était usé que toutes les trois marches : en effet, Colin descendait toujours quatre à quatre. Il se prit les pieds dans une tringle nickelée et se mélangea à la rampe.

« Ça m'apprendra à dire des conneries. C'est bien fait. Je, tu, suis, est-il bête !... »

Il avait mal au dos. Il comprit pourquoi en arrivant en bas et retira une tringle entière du col de son pardessus. (EJ : 367)

Cet extrait compte deux syllepses, la première autour de l'expression *quatre à quatre* et la deuxième au niveau du verbe *se mélanger*. En ce qui concerne la première syllepse, elle est présente comme explication du phénomène d'usure du tapis. Elle réunit les deux emplois de *quatre à quatre* : un emploi concret signifiant « descendre ou monter un escalier quatre marches à la fois », et un sens abstrait exprimant la rapidité. Il est intéressant de voir que le narrateur anticipe un questionnement de la part du lecteur et lui fournit la raison (« en effet »), mais par le biais ludique de la syllepse. Il y a donc un réel effort de normalisation de la figure puisqu'elle

vient comme explication à un phénomène qui pourrait paraître étrange au lecteur. Par le biais du dialogisme interlocutif anticipatif, le narrateur prévient un manque de compréhension et donne ainsi un surplus de sens. La syllepse, outre sa normalisation est ici pointée comme norme de l'extrait puisque, par le biais du dialogisme, elle est présentée comme explication logique.

La deuxième syllepse s'appuie sur le verbe *se mélanger*, celui-ci désigne aussi bien « s'empêtrer » que « se mêler ». Si l'on comprend dans un premier temps que Colin s'est pris les pieds dans une tringle et qu'il est donc tombé sur la balustrade de l'escalier, la dernière phrase de l'extrait dévoile un nouveau sens : Colin, s'est pris les pieds dans une tringle, ce qui l'a fait tomber dans les escaliers (le terme *rampe* ne désigne alors plus la balustrade, mais l'escalier lui-même<sup>150</sup>) et a entraîné un mélange de l'escalier et de Colin. Cette deuxième syllepse apporte une explication quant au mal de dos du personnage. Si le lecteur a tendance à attribuer son mal à sa chute, le narrateur explique que la douleur est liée à son mélange avec l'escalier. En utilisant la syllepse comme cause de quelque chose, celle-ci donne les lois de cet univers.

Le dialogisme interlocutif paraît alors particulièrement efficace dans le cadre de la fictionnalisation puisqu'il permet de montrer les attentes du narrateur par rapport à son lectorat. Les questions que le narrateur anticipe pointent le type de raisonnement à adopter pour lire l'œuvre de Vian. Ce dialogisme permet aussi au narrateur de *négoier* la fiction, comme on négocie un virage, tout en jouant sur les normes langagières du lecteur. Cette attitude narrative est caractéristique de l'univers romanesque de Vian (comme nous avons pu le voir avec l'exemple en [78]). Si l'œuvre de Vian peut paraître obscure c'est justement parce que c'est le lecteur qui a en général des attentes, satisfaites ou trompées par le narrateur. Ici, c'est le narrateur qui, en normalisant la syllepse, a des attentes par rapport au lecteur : celles que le lecteur lise d'une certaine manière son histoire. Il y a donc un retournement des rôles, et c'est sans doute ce qui explique la déstabilisation procurée par la lecture d'une œuvre de Vian. Les exigences du narrateur prime sur les attentes du lecteur.

Finalement, le texte « éduque » le lecteur sur la manière de lire l'œuvre, mais il lui laisse aussi une grande liberté, dans le sens où chacun pourra avoir une lecture différente, résultante des différents jeux. Le narrateur joue de l'ambiguïté et emploie spécifiquement des mots à double entente pour compliquer le calcul interprétatif. Il faut ajouter aussi que, dans le monde vianesque, certains termes en emploi polysémique entraînent la personnification ou l'animation

---

<sup>150</sup> Le sens vieilli de *rampe* renvoie à la « partie d'un escalier conduisant d'un palier à un autre » (TLFi).

d'objet. Il devient donc prédictible, voire normal, de penser une cordelière en tant que plante grimpante. Ainsi si la syllepse normalise certains aspects pouvant paraître surprenants de prime abord, elle est normalisée en retour par le contexte.

Cependant, comme nous avons déjà pu le remarquer, le texte de Vian ne se laisse pas enfermer dans une norme : l'exemple [23] montre bien la rupture qui se fait par rapport aux normes créées par le texte. La syllepse est accompagnée d'un phénomène de diversion servant à cacher certains éléments interprétatifs.

### **4.3. La diversion de la syllepse**

Le cotexte droit de la syllepse, outre le fait d'actualiser une isotopie innovante, ancre la complexité de la fusion des différents sens dans la réalité de la fiction. Dans ce mouvement de normalisation de la syllepse par le contexte, cette dernière passe parfois inaperçue au premier regard. Ce phénomène de « diversion » nous semble être en lien avec celui de la dé-focalisation avancée par Lidia Lebas-Fraczak. La dé-focalisation est un outil permettant d'éviter de placer l'attention du lecteur sur un élément non désiré. Lidia Lebas-Fraczak explique que ce phénomène « consiste à modifier l'énoncé en fonction de cette visée [communicationnelle]. Plus précisément, cette opération sert à orienter l'attention de l'interlocuteur en indiquant, à l'aide de différents moyens linguistiques, ce qui est central par rapport au but communicatif poursuivi et ce qui “ne fait que contribuer” à ce but » (2012 : 30). Elle s'appuie ainsi sur la notion de « focalisation » selon Nølke (2006). Celui-ci la comprend comme le fait de souligner, pour l'interlocuteur, le rôle particulier d'un élément par rapport à son contexte. Lidia Lebas-Fraczak considère « la focalisation et la dé-focalisation comme des opérations reflétant l'effort que déploie le locuteur pour faire comprendre son but communicatif à l'interlocuteur, c'est-à-dire pour guider l'interprétation afin qu'elle converge au mieux avec l'intention » (2011 : 170). Ainsi, le locuteur/narrateur oriente le texte afin de mettre en avant certains éléments clés pour l'interprétation. Or, il nous semble que chez Vian, le cheminement est inverse. Alors que le repérage de la syllepse est indispensable à la bonne compréhension de la dynamique fictionnelle, celle-ci peut être dé-focalisée par le narrateur, créant ainsi un retard dans son repérage.

Dans les exemples suivants, la dé-focalisation est amenée par le recours à des expressions communes :

[92] Et puis ils [Folavril et Lazuli] se remirent à s’embrasser. Le soir venait. Il les vit et s’arrêta près d’eux pour ne pas les troubler. Il irait plutôt accompagner Wolf qui rentrait à ce moment-là. Une heure plus tard, tout était obscur, sauf dans un rond de soleil qui restait, où il y avait les yeux clos de Folavril et les baisers de Lazuli, à travers une vapeur qui venait de leurs corps. (HR : 318)

[93] Le ciel, assez bas, luisait sans bruit. Pour le moment, on pouvait le toucher du doigt en montant sur une chaise ; mais il suffisait d’une risée, d’une saute de vent, pour qu’il se rétracte et s’élève à l’infini... (HR : 294)

Ces deux extraits sont assez similaires, ils reposent tous les deux sur une image liée à la nature. De manière générale, on trouve chez Boris Vian une grande propension à jouer de la représentation des éléments naturels. En [92], « le soir venait » est une formulation usuelle pour indiquer la tombée de la nuit. Notre langage, surtout lorsqu’il est utilisé pour désigner la nature, s’appuie souvent sur des personnifications ou des métaphores. Ici, le verbe *venir* combine, selon le *TLFi*, à la fois le sens d’« arriver, apparaître, se manifester au cours du temps » (lorsque le sujet désigne une période temporelle), et celui, spatial, de « se déplacer dans la direction d’un lieu ou d’une personne ». Le cotexte droit de la syllepse entérine la personnification et donne au soir une force agissante et pensante. Alors que le développement signale la syllepse comme élément clé de l’extrait, le choix de l’imparfait brouille les pistes. Lidia Lebas-Fraczak souligne en effet que « l’imparfait sert à dé-focaliser le prédicat afin d’indiquer que ce dernier n’est pas en lien direct avec le but communicatif et que ce qui l’est doit être recherché ailleurs » (2012 : 170). Elle rejoint ainsi l’idée développée par Oswald Ducrot selon laquelle « on a l’impression que les événements présentés à l’imparfait ne constituent pas vraiment l’objet du récit » (1979 : 10). Le phénomène de défocalisation avancée par Lidia Lebas-Fraczak paraît particulièrement intéressant pour nos exemples. Le choix de l’imparfait permet justement de ne pas s’arrêter sur l’expression et donc de considérer en premier lieu son sens commun. Le fait même d’ancrer la syllepse sur des tournures usuelles participe de cette défocalisation en s’appuyant sur un préconstruit linguistique fort.

L’exemple [90], que nous avons étudié précédemment, est aussi marqué par ce phénomène :



[90] C'était un club de danse où les amateurs de vraie musique se retrouvaient entre purs pour pratiquer des dislocations. Anne dansait très mal. Angel souffrait toujours en voyant Anne se mettre à contretemps ; il ne l'avait jamais regardé danser avec Rochelle.

Cela se passait au sous-sol. Un petit escalier blanc y menait en se tortillant ; une grosse cordelière, dont on coupait les feuilles tous les mois, permettait de descendre sans se tuer. C'était aussi, par endroits, garni de cuivre rouge et de hublots.

Rochelle passa la première, puis Anne, et Angel fermait la marche, afin que les prochains arrivants puissent s'en servir à leur tour. Quelquefois, des insoucians la laissaient ouverte et le garçon se cassait la figure à chaque coup parce que son plateau l'empêchait de voir. (AP : 541)

Nous avons remarqué, dans cet exemple, qu'Angel était effectivement le dernier du cortège, mais qu'il devait aussi, de manière mécanique, fermer la marche de l'escalier. Cette dernière acception laisse un léger flou interprétatif : que signifie cette action ? Les indications textuelles permettent de trouver une signification : le club se situe en sous-sol et la chute potentielle du serveur indique que la « marche » est une trappe permettant d'accéder à l'escalier. Le retard de l'explication est dû à l'emploi de l'imparfait au sein de l'expression *fermer la marche* qui crée une rupture par rapport à l'ajout signifié par la conjonction de coordination *et*. C'est ce qui permet de brouiller le référent et d'opacifier la compréhension de la syllepse et de l'extrait en général. À l'inverse, si le passé simple avait été utilisé, le lecteur aurait plus facilement compris l'action cachée derrière cette tournure imagée. Le développement de la syllepse, « afin que les prochains arrivants puissent s'en servir à leur tour », présente une rupture par rapport au récit du fait de la digression qui fait intervenir le narrateur dans un énoncé dialogique.

Dans l'exemple [93], la syllepse trouve son point nodal non sur un verbe mais sur un adjectif. La figure se situe dans la phrase suivante : « le ciel, assez bas, luisait sans bruit », et plus particulièrement sur l'adjectif *bas*. Il cumule l'acception courante « qui a peu de hauteur » (*TLFi*) et l'emploi conventionnel pour décrire un ciel oppressant. Mais la syllepse passe inaperçue derrière une apparente incohérence (« luisait sans bruit »). Il nous semble que cette contradiction apparente fonctionne comme un moyen de diversion. Elle attire l'œil du lecteur qui, par la même occasion, ne se concentre plus sur l'adjectif *bas*. Cette diversion augmente l'effet de surprise dans le cotexte droit. Cet exemple illustre bien à la fois la disproportion de la figure (liée à la mise en image d'un ciel si bas que l'on peut le toucher du haut d'une chaise) et son adéquation : on parle souvent d'une impression de « couvercle » du ciel. La figure sert donc ici à exemplifier cette impression. Elle est ainsi représentative des sensations du narrateur.

De ce fait, le développement textuel qui accompagne la syllepse, tout en donnant des indications sur le fonctionnement de la fiction, joue de la présentation des informations, et détourne la focalisation du lecteur de l'élément interprétatif clef. Il apporte un effet de digression qui soutient cette idée de défocalisation.

La syllepse modifie le texte par sa présence mais le texte prépare aussi la syllepse en installant un univers de tous les possibles. Le narrateur forme le lecteur afin qu'il puisse comprendre les nouvelles normes qui lui sont proposées.

En contexte, la syllepse entre dans un processus plus complexe que le jeu langagier. Si celui-ci est malgré tout présent, la figure apparaît surtout comme un outil efficace de la fictionnalisation. Elle est créatrice de développements textuels permettant d'ancrer la figure dans une certaine normalité. Le contexte estompe son caractère surprenant et permet de remarquer qu'elle exprime un rapport au monde différent de celui que le lecteur connaît. La difficulté de la compréhension du monde vianesque vient de la volonté narratoriale marquée dans le texte de « tromper » le lecteur en lui cachant les indices permettant de repérer la syllepse. De ce fait, Vian se crée un lectorat très restreint puisque ce dernier doit déambuler à travers des indices (parfois réels, parfois trompeurs comme en [23]) afin de comprendre le fonctionnement de ce monde surprenant. Le texte vianesque demande une grande habitude de lecture avant d'en maîtriser la logique. La dernière forme de syllepse que nous allons étudier renforce l'impression selon laquelle le texte de Vian ne se dévoile pas au lecteur mais demande une lecture attentive, jamais routinière.

## **5. La syllepse implicite comme matrice textuelle**

Si nous avons déjà rencontré ce type de syllepse, il nous faut en décrire le fonctionnement. Nous considérons la syllepse implicite comme une syllepse non présente dans le texte, dont le point nodal est absent, ou alors présent seulement dans son sens concret.

Reprenons celles que nous avons pu croiser jusqu'à maintenant :

[81] Peiné, Athanagore secoua sa tête grisonnante. Tant de méchanceté le confondait avec le mur et Amadis crut le voir disparaître, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Un effort d'accommodation le fit émerger à nouveau au milieu de son champ visuel en friche. (AP : 591)

[87] [Colin] suça son doigt et l'éleva au-dessus de sa tête. Il le redescendit presque aussitôt. Ça le brûlait comme dans un four.

« Il y aura de l'amour dans l'air, conclut-il. Ça chauffe. » (EJ : 367)

Ce qui est remarquable dans ces exemples est que la syllepse *in absentia* est la clef interprétative de l'extrait. En [81], il s'agit d'une syllepse autour de l'expression figée *faire grise mine*. La syllepse touche l'adjectif *gris* et réactive le sens compositionnel de l'unité polylexicale. En [87], la syllepse se situe dans l'expression *prendre la température* où elle touche le substantif *température* pouvant renvoyer au degré de chaleur ou à l'ambiance.

Dans le premier exemple, l'adjectif *grisonnante* est pris, dans une première lecture, comme la couleur des cheveux du personnage. La « tête » est alors une désignation métonymique de la chevelure du personnage. Une fois la syllepse implicite repérée, on peut considérer que la « tête » n'est plus une désignation métonymique puisqu'elle renvoie à la figure du personnage devenant grise de contrariété. La syllepse implicite est donc supportée en contexte, d'une part, par l'adjectif *grisonnant* qui active la couleur grise présente dans l'expression *faire grise mine* et, d'autre part, par la désignation métonymique pouvant renvoyer à deux éléments distincts.

L'exemple [87] ne contient pas de termes clairs renvoyant à la syllepse implicite. Nous avons remarqué que le verbe *chauffer* ne faisait l'objet d'une syllepse qu'en tant que soutien à la syllepse implicite, il est l'un des seuls indices de la présence implicite de la figure. Pourtant, les mouvements de Colin participent aussi des indices. Ils rappellent ceux nécessaires au repérage, sans équipements, de la direction du vent. Il est ainsi en train de prendre une mesure approximative d'un élément. La présence de la chaleur, grâce aux verbes *brûler* et *chauffer*, permet de relier cette mesure à une échelle de chaleur. Ces étapes permettent de retrouver l'expression *prendre la température* noyau de la syllepse. Comme on peut le voir, une fois la syllepse implicite repérée, les deux sens instaurés par la figure sont présents en contexte. C'est en cela que ce type de syllepse est primordial pour la compréhension du sens, si elle est n'est pas reconnue, le texte perd de sa cohérence.

Voyons maintenant ces autres exemples :

[94] [Chloé et Colin] marchaient, suivant le premier trottoir venu. Un petit nuage rose descendait de l'air et s'approchait d'eux.

« J'y vais ! proposa-t-il.

– Vas-y », dit Colin.

Et le nuage les enveloppa. À l'intérieur, il faisait chaud et ça sentait le sucre à la cannelle.

« On ne nous voit plus !... dit Colin. Mais nous, on les voit !...

– C'est un peu transparent, dit Chloé. Méfiez-vous.

– Ça ne fait rien, on se sent mieux tout de même, dit Colin. Que voulez-vous faire ?... (EJ : 377)

[19'] Le moteur ronfla et l'autobus partit. Angel posa sa valise sous une banquette et revient sur la plate-forme.

Le soleil brillait au-dessus du sable et des herbes. Des touffes de scrub spinifex marquaient le sol. À l'horizon, il apercevait confusément une bande noire et immobile.

Le receveur s'approcha de lui.

« Terminus !... dit Angel.

– Vole !... » répondit le receveur en levant le doigt vers le ciel. (AP : 724-725)

L'exemple [94] est constitué de deux expressions sous-jacentes : *être sur un petit nuage* et *voir la vie en rose*. Ces deux expressions, ayant le même sens (« être heureux »), sont le lieu d'une syllepse mettant en commun le sens concret et le sens abstrait. La figure défige ainsi ces expressions et permet de faire advenir un nuage personnifié dans la fiction. Effectivement, ce dernier parle puisqu'il demande la permission à Colin de les envelopper. Ainsi, la syllepse implicite, lorsqu'elle est repérée par le lecteur, permet de comprendre des situations paraissant irréelles. À ce type de syllepse est ajoutée une métaphore *in absentia* représentant le nuage comme une barbe à papa rose. Dans le reste de l'œuvre, le nuage reste avec eux pendant leur promenade et est même invité à leur mariage en tant qu'entité protectrice du couple.

Dans cet extrait les deux noyaux de la syllepse sont présents puisqu'il s'agit d'un « nuage rose ». Cependant, même s'ils aident au repérage de la syllepse implicite ils ne sont pas perçus dans leur sens abstrait. Au contraire, le contexte les met en scène dans leur sens concret, ce qui explique la personnification du nuage. Ces différents éléments créent une atmosphère merveilleuse où le bonheur est accompagné, et même protégé, par un nuage rose, sorte d'incarnation divine bienveillante. Le repérage de la syllepse, s'il n'efface pas le sentiment de merveilleux, permet néanmoins de comprendre les règles de l'univers vianesque : rien n'apparaît gratuitement, ou par magie, le point de départ de cette distorsion de la réalité est langagier.

Le repérage de la syllepse implicite dans l'exemple [19'] permet d'expliciter et de rationaliser ce qui paraît loufoque. Nous avons déjà étudié cet exemple dans la première partie de cette étude lors de l'analyse des excipits vianesque. Si nous parlons de syllepse implicite ici c'est parce que la syllepse n'est pas explicitée par le narrateur. En fait, le premier sens de *terminus*, en tant que dernier arrêt sur une ligne de transport, est activé par le contexte : le personnage est dans un bus et indique au receveur le trajet qu'il souhaite faire. Le deuxième sens de *terminus* (celui renvoyant au dieu latin<sup>151</sup>) n'est présent que de manière implicite dans l'exclamation « Vole » du receveur (qui renvoie au jeu enfantin *pigeon vole*).

Dans ces exemples, la syllepse implicite renferme un apport interprétatif essentiel à la compréhension de la construction de l'univers vianesque. Lorsque le point nodal est présent en contexte, celui-ci est pris dans son sens concret. Il donne un indice de la présence de la figure sans pour autant la divulguer totalement. Dans le cas contraire, l'expression touchée par la syllepse est mise en scène, à l'image d'un jeu de mimes, afin que le lecteur puisse retrouver la figure implicite. Les deux isotopies créées par la syllepse sont bien présentes en contexte, malgré l'absence apparente de la figure. Elle peut être à l'origine de développement textuel plus long, et devient ainsi une matrice textuelle.

La matrice textuelle se comprend « au sens d'une proposition sous-jacente génératrice de plusieurs images apparaissant sur la surface textuelle [n'étant] jamais actualisée en soi sur cette surface » (Hopkins 2005). Cette notion, développée par Michael Riffaterre, s'applique à la syllepse implicite dans le sens où cette dernière devient une figure déclenchant un développement textuel. L'extrait que nous allons étudier représente la quasi-totalité du chapitre XLVIII de *L'Écume des jours* :

[95] Chick passa la poterne de contrôle et donna sa carte à pointer à la machine. Comme d'habitude, il trébucha sur le seuil de la porte métallique du passage d'accès aux ateliers et une bouffée de vapeur et de fumée noire le frappa violemment à la face [...]. Le passage était très sombre, éclairé, tous les six mètres, par une ampoule rougeâtre, dont la lumière ruisselait paresseusement sur les objets lisses s'accrochant, pour les contourner, aux rugosités des parois et du sol. Sous ses pieds, la tôle bosselée était chaude, crevée par endroit, et l'on apercevait, par les trous, la gueule rouge et sombre des fours de pierre tout en bas. Les fluides passaient en ronflant dans de gros tuyaux peints en gris et rouge, au-dessus de sa tête, et, à chaque pulsation du cœur mécanique que les chauffeurs

---

<sup>151</sup> Le substantif *terminus*, provient du nom de Terminus, divinité romaine gardienne des bornes. Dans la mythologie grecque cette fonction est assurée par le dieu Hermès (dieu qui a les capacités de voler).

mettaient sous pression, la charpente s'infléchissait légèrement vers l'avant avec un faible retard et une vibration profonde. [...]

En bas, devant chaque machine trapue, un homme se débattait, luttant pour ne pas être déchiqueté par les engrenages avides. Au pied droit de chacun, un lourd anneau de fer était fixé. On ne l'ouvrait que deux fois par jour : au milieu de la journée et le soir. Ils disputaient aux machines les pièces métalliques qui sortaient en cliquetant des étroits orifices ménagés sur le dessus. Les pièces retombaient presque immédiatement, si on ne les recueillait pas à temps, dans la gueule, grouillante de rouages, où s'effectuait la synthèse.

Il y avait des appareils de toutes les tailles. Chick connaissait bien ce spectacle. Il travaillait au bout de l'un des ateliers et devait contrôler la bonne marche des machines et donner aux hommes des indications pour les remettre en état lorsqu'elles s'arrêtaient après leur avoir arraché un morceau de chair [...].

Un des jets de purification venait de s'arrêter net au milieu de la salle et restait en l'air comme tranché en deux. Les quatre machines qu'il avait cessé de desservir trépidaient. On les voyait remuer à distance, et, devant chacune d'elles, une forme s'affaissait peu à peu [...]. Les hommes qui y étaient affectés gisaient à terre. Leur jambe droite repliée formait un angle bizarre, à cause de l'anneau de fer et leurs quatre mains droites étaient sectionnées au poignet. Le sang brûlait au contact du métal de la chaîne et répandait dans l'air une odeur horrible de bête vivante carbonisée.

Chick, au moyen de sa clef, défit les anneaux qui retenaient les corps et étendit ceux-ci devant les machines. Il regagna son bureau, et commanda, par téléphone, les brancardiers de service. Il revint ensuite près du tableau de manœuvre et tenta de remettre le jet en marche. Rien n'y faisait. Le liquide partait bien droit, mais, arrivé au niveau de la quatrième machine, disparaissait sur place, et l'on apercevait la tranche du jet, aussi nette que s'il eût été sectionné d'un coup de hache.

Tâtant, avec ennui, son livre dans la poche, il se dirigea vers le Bureau central. Au moment de quitter l'atelier, il s'effaça pour laisser sortir les brancardiers qui avaient empilé les quatre corps sur un petit chariot électrique et s'apprêtaient à les déverser dans le Collecteur général. (EJ : 461-463)

Si nous avons choisi de prendre un passage aussi long, c'est parce que la syllepse implicite sert de point de départ et s'étend sur tout le chapitre. La syllepse touche ici la collocation *travail à la chaîne* par le jeu sur le substantif *chaîne*. Le travail à la chaîne se caractérise par une répartition du travail où chaque ouvrier fait une tâche répétitive en général à un poste fixe. La pièce qu'il doit travailler lui est amenée souvent dans une chaîne de montage. Cette méthode, utilisée par Henry Ford en 1913 pour les usines automobiles, est utilisée par la grande majorité des usines au XX<sup>e</sup> siècle. La syllepse sur le substantif *chaîne* renvoie alors aussi bien à cette idée d'alignement du travail, qu'à celle des attaches en fer. Cette syllepse implicite sert de support pour ce chapitre et informe ainsi le texte.

La syllepse trouve ici son origine dans une collocation absente du contexte. On trouve sa présence implicite grâce au syntagme « anneau de fer » présent deux fois dans l'extrait. On comprend alors que le travail à la chaîne est compris, dans la fiction, comme un travail où les ouvriers sont enchaînés à leur machine. Cette syllepse implicite sert de support à la construction de l'extrait qui ne prend alors son sens plein qu'une fois la figure repérée.

Les transformations liées à la syllepse se perçoivent dans la réduction en esclavage des ouvriers. Cette première déformation se voit d'une part dans la présence des « anneaux de fer » et d'autre part par le sort des ouvriers. Cette réduction en esclavage des ouvriers est mise en scène de différentes manières dans l'extrait. Tout d'abord, on remarque l'emploi de l'imparfait à valeur itérative (« On ne l'ouvrait que deux fois par jour » ; « ils disputaient aux machines les pièces métalliques qui sortaient » ; « Les pièces retombaient presque immédiatement, si on ne les recueillait pas à temps ») qui marque l'automatisme et l'aspect routinier de leur tâche. Ensuite, le seul fait qu'ils soient attachés à leur machine avec des chaînes au pied montre bien les ouvriers comme entravés. Enfin, le texte est marqué par l'indétermination des ouvriers. En effet, le paragraphe suivant montre bien cette perte d'identité des ouvriers :

En bas, devant chaque machine trapue, un homme se débattait, luttant pour ne pas être déchiqueté par les engrenages avides. Au pied droit de chacun, un lourd anneau de fer était fixé. On ne l'ouvrait que deux fois par jour : au milieu de la journée et le soir. Ils disputaient aux machines les pièces métalliques qui sortaient en cliquetant des étroits orifices ménagés sur le dessus. Les pièces retombaient presque immédiatement, si on ne les recueillait pas à temps, dans la gueule, grouillante de rouages, où s'effectuait la synthèse.

L'usage des pronoms indéfinis soulignent l'indétermination des ouvriers, la négation de leur singularité. La singularité de l'ouvrier (désigné par le substantif *homme*) est contre-balancée par la saisie distributive du déterminant indéfini *chaque* et du pronom indéfini *chacun* qui signalent que les ouvriers sont des clones. En ce qui concerne les pronoms, le premier pronom personnel *on* désigne les supérieurs de l'usine, les contremaîtres. Les ouvriers sont d'abord désignés par le pronom personnel pluriel *ils*, contredisant la singularité du déterminant *un*. Cette première mise en commun des ouvriers s'ancre dans le pronom personnel *on* qui les considère alors comme un tout indéterminé, auquel le lecteur et le narrateur peuvent s'inclure et non comme un ensemble de travailleurs.

Cette indétermination des ouvriers est accompagnée d'une inversion des valeurs puisque les machines ont des caractéristiques humaines. La situation est inversée selon la valeur économique : la vie d'une machine a plus de valeur que la vie humaine. On trouve cette

construction parallèle dans tout le chapitre. On attribue aux machines un « cœur mécanique » et une « gueule grouillante ». Dans la suite de l'extrait, certaines phrases montrent la supériorité de la technologie sur l'ouvrier. Le travail de Chick, par exemple, est de « donner aux hommes des indications pour [remettre les machines] en état lorsqu'elles s'arrê[ent] après leur avoir arraché un morceau de chair ». Le fait que la mutilation des hommes soit exprimée dans un complément circonstanciel montre son caractère secondaire, voire accessoire. De plus, ce complément circonstanciel apparaît comme la cause normale de l'arrêt des machines ce qui renforce la normalité de l'accident. Ce qui est problématique est l'arrêt des machines et non la mutilation des ouvriers.

La syllepse implicite rend possible la critique virulente du travail à la chaîne en l'assimilant au travail d'hommes esclaves. Cette comparaison de l'esclavage et du travail d'usine, apportée par la syllepse sur le substantif *chaîne*, sert de point de départ à un chapitre entièrement construit sur cette analogie. C'est en cela que la syllepse implicite devient matrice textuelle : elle est l'image fondatrice du thème et du développement de ce passage.

Plus difficilement repérable que la syllepse explicite, la syllepse implicite modifie le texte et le charge de références à retrouver par le lecteur. Ce type de syllepse donne accès au processus créateur de l'auteur et amène à une compréhension plus profonde du texte. Du fait de son caractère implicite, il est délicat de la décrire exactement. Dans les exemples que nous avons pu étudier, sa présence est néanmoins toujours manifestée par des indices. La syllepse implicite montre de manière claire l'implication extrême demandée au lecteur afin de rentrer pleinement dans l'univers vianesque.

Nous avons pu voir que la syllepse dite « bilatérale » était privilégiée au sein des syllepses chez Vian. Ce type particulier de figures est le plus adéquat pour mélanger effet de surprise et pour mettre sur un pied d'égalité les différents sens d'un terme. La syllepse est au cœur d'une déconventionnalisation de la langue et, en ce sens, elle interroge les structures de la langue.

Le contexte permet de normaliser la figure et de souligner l'adéquation de son usage dans la représentation du monde vianesque. Ainsi, la figure joue sur plusieurs niveaux : elle entre dans la construction des jeux de mots et offre ainsi un caractère ludique au texte ; elle sert de passage entre le monde du lecteur et celui de la fiction ; elle participe pleinement de la



fictionnalisation par le développement textuel qu'elle entraîne. La syllepse est une figure phare chez Boris Vian, elle offre la représentation d'un monde prenant en compte la complexité du langage. Par les différentes lectures possibles et par la transition qu'elle offre, la figure révèle un fonctionnement complexe allant au-delà d'une prise au pied de la lettre des expressions. Les sens mis en œuvre par la figure n'ont pas de hiérarchie. Le sens usuel n'est pas détrôné par le sens inédit et inversement. Les deux emplois d'un même terme se complètent afin de créer une nouvelle signification. Le développement textuel entraîné par la syllepse ancre ce signifié inédit dans la réalité de la fiction et dévoile le fonctionnement de cet univers s'appuyant sur la complexité du langage. La syllepse, tout en participant au jeu de mots, permet de faire advenir ce jeu en tant que norme fictionnelle. Le texte est alors saturé d'humour qui peut parfois cacher les enjeux fictionnels de la figure. Mais celle-ci n'est pas toujours humoristique, elle entre dans des phénomènes de défigement complexe et étend son fonctionnement par une présence implicite. La syllepse implicite sert les fins de la fictionnalisation par son potentiel matriciel. Elle est une clef supplémentaire pour comprendre les rouages de la fiction vianesque.

La syllepse s'impose comme une véritable marque du style vianesque. Son usage massif dans les différentes œuvres de Vian ainsi que sa capacité à détourner une représentation commune du monde, en font un outil efficace pour une écriture jouant avec la norme. Elle entraîne une perception nouvelle, obligeant le lecteur à s'investir dans une logique langagière inédite.



# CONCLUSION

Nous avons pu remarquer l'importance de l'humour et des jeux langagiers dans l'écriture vianesque. Le ludique est caractéristique de son œuvre romanesque. On a souligné, à de nombreuses reprises, la facétie du narrateur qui ne peut s'empêcher de jouer avec les informations données au lecteur ou avec son propre discours. Mais les jeux langagiers sont aussi, et surtout, un pied d'entrée dans l'univers fictionnel. Ils servent à construire un lien de connivence ludique avec le lecteur et mettent en place un humour reposant sur l'insolite, permettant un lien avec le monde de référence du lecteur. De cette constatation émerge une particularité de Boris Vian : la fantaisie de l'écriture ne tombe jamais dans l'irréel complet. David Noakes précisait d'ailleurs que « malgré la fantaisie du langage dont [Boris Vian] se sert et l'air d'irréalité créé par son esprit inventif, il faut le ranger parmi les auteurs qui offrent au lecteur, d'une façon ou d'une autre, leur cœur mis à nu » (1964 :9). Les jeux langagiers prennent ainsi en charge une représentation subjective de la réalité de l'auteur.

Il en est de même avec la syllepse : elle entraîne deux compréhensions différentes d'un terme, chacune représentative d'une appréhension du monde. Elle marque, plus que tout, deux interprétations de la langue : une interprétation attendue et une refusant les raccourcis et les sens amoindris. La syllepse est représentative de la complexité du monde selon Boris Vian. Chaque terme prend son sens plein chez lui, les mots ne sont pas des objets anodins, ils sont responsables de la création d'une réalité. La syllepse crée alors une réalité imprégnée des différents sens d'un terme. On comprend le lien de la figure avec les expressions figées puisque ces dernières sont les plus touchées par l'amoindrissement du sens des termes.

Les jeux langagiers offrent une représentation inédite du monde passant par la création d'un univers fictionnel insolite. En ce sens, les néologismes poursuivent le processus entamé par les jeux langagiers en participant du procédé de nomination de ce nouvel univers. Certains

néologismes entrent même dans une déconventionnalisation de la langue, à l'image de la syllepse.

D'un point de vue pragmatique, les jeux langagiers offrent un rendement fort : ils nouent une relation avec le lecteur tout en participant au construit fictionnel. Tout en remettant en cause l'univers de connaissance du lecteur, ils gardent un lien fort avec cet univers de référence.

L'influence des jeux langagiers sur le contexte font d'eux un véritable moteur fictionnel. C'est ce que nous avons particulièrement mis en avant dans l'étude de la syllepse (et en particulier de la syllepse implicite). De ce fait, les jeux langagiers sont pleinement intégrés au texte et sont ainsi pointés comme marqueur de la réalité fictionnelle. L'importance du fonctionnement de la syllepse nous pousse à étudier le fonctionnement d'autres figures du discours et à nous intéresser à leur rôle dans la création de la fiction.

## **TROISIÈME PARTIE**

# **LE RÔLE DES FIGURES DANS LE PROCESSUS DE FICTIONNALISATION**



Faisant suite à notre étude de la syllepse, cette partie, se penche sur certaines figures du discours et viendra augmenter la compréhension de leur fonctionnement fictionnalisant chez Vian. Nous mettons ainsi en lien la création fictionnelle, ou fictionnalisation, et la représentation inédite proposée par les figures.

Notre conception des figures se situe dans la lignée de l'approche pragmatique de Marc Bonhomme (2005) et de leur étude en contexte promue par Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (Gaudin-Bordes et Salvan 2015, Salvan 2013), contrairement à la tradition rhétorique où la figure est perçue comme un écart par rapport à une langue dite « standard ». Marc Bonhomme prône une « approche pragmatique *ex positivo* des figures [où] les figures ne seront plus envisagées comme des détours de communication plus ou moins secondaires, mais comme des schèmes discursifs balisant les productions verbales » (2005 : 23). Marc Bonhomme propose alors de considérer les figures comme des « saillances discursives ». Ce déplacement de l'étude des figures dans le discours contribue à les percevoir comme un acte de langage engageant une relation entre les interlocuteurs et une relation particulière au monde de l'énonciateur.

Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan complètent cette vision pragmatique des figures en envisageant leur fonctionnement contextuel. Comme elles le soulignent elles-mêmes, leurs travaux découlent de ceux de Marc Bonhomme (2005) pour l'analyse pragmatique, de ceux d'Alain Rabatel (2008) pour le rapport entre figures et point de vue, et de l'approche praxématique de Catherine Détrie (2001). Ces trois auteurs, malgré les différences théoriques, proposent tous de redonner aux figures une place dans la production de sens en discours. Selon Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan, l'étude des figures doit prendre en compte leur fonctionnalité en discours. Geneviève Salvan part du constat que les figures, dans les traités de rhétorique, sont souvent présentées hors du texte d'origine. Pour combler ce que cette prise en compte laisse de côté et pour mieux comprendre son rôle dans la production, elle propose d'envisager « les figures en lien avec leur contextualisation » (2013 : 7).

La contextualisation implique un double mouvement : « appliquée aux figures du discours, la contextualisation englobe le travail réciproque du contexte sur la figure (la contextualisation est nécessaire pour interpréter une figure) et de la figure sur le contexte (la figure a, à des degrés variables, un effet sur le contexte) » (Gaudin-Bordes et Salvan 2013 : 20). Il faut donc envisager la relation de la figure et du contexte comme une relation d'échange où

chaque partie influe sur l'autre. La contextualisation désigne ainsi « le processus dynamique (vs contexte statique) et l'acte interprétatif analysable en termes de parcours (vs instruction) témoignant que l'interprète fait partie intégrante du contexte ». (2013 : 21). L'intérêt de cette approche est justement d'intégrer la réception de la figure et l'interprétation du récepteur dans son fonctionnement.

En ce qui concerne la part de l'énonciateur, cette approche (ainsi que celle de Catherine Détrie 2001) propose donc de ne plus percevoir la figure comme un écart mais comme un ajustement perceptif. Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan, à propos de l'hypallage, soulignent que

s'il y a écart par rapport à un attendu linguistique ou discursif, par rapport à une "habitude expressive", il y a aussi, grâce à l'hypallage, ajustement référentiel. Nous entendons par « ajustement référentiel » la possibilité que l'hypallage donne aux segments concernés par l'échange de caractérisants de pointer un rapport de sens pertinent dans le contexte intra et/ou extradiscursif d'une œuvre littéraire. Les deux niveaux de la langue et du discours participent effectivement au fonctionnement de la figure. (2008 : 17)

Ce fonctionnement de l'hypallage peut être transposé à d'autres figures en ce qu'elles sont porteuses d'une certaine vision, elles ne sont alors plus à traduire mais à interpréter afin d'adhérer et éventuellement de partager la vision du monde de l'énonciateur.

L'intérêt de l'étude des figures dans un travail sur la fictionnalisation vient justement du fait qu'elles peuvent servir à construire une nouvelle norme représentative de l'œuvre. Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan notent justement, à propos d'un cas de paradoxe dans l'œuvre de Céline, que « l'alliance des mots [...] installe dans l'énoncé une polyphonie divergente qui, faisant fi du *on-dit* de la doxa, intrigue d'abord le lecteur, avant de le rallier au p.d.v. de l'énonciateur qui s'érige alors en *on-dit* » (2010 : 292). Elles ajoutent plus tard que ce changement « est le signe que le récepteur, non seulement comprend, mais a fait sien le point de vue de l'énonciateur et qu'il épouse sa vision du monde » (2013 : 19). Les figures peuvent alors reconfigurer la langue et supporter la création d'une nouvelle norme du fait de leur ancrage contextuel. Ainsi, les figures sont à même d'inscrire un changement et peuvent alors pleinement participer au phénomène de fictionnalisation.

Dans notre étude des figures, nous prendrons en compte tout d'abord l'hyperbole. En effet, nous avons pu évoquer dans la première partie de ce travail, la part de l'hyperbole dans



la fictionnalisation. Nous interrogerons ainsi le rôle de la figure dans la création fictionnelle et dans la déformation d'objets réels. La comparaison sera ensuite étudiée, du fait de ses qualités didactiques mettant l'image produite par cette figure au service de la présentation d'une nouvelle norme. Elle propose ainsi une représentation plus ou moins originale du référent, représentation correspondant à la fictionnalisation de ce référent. Enfin, nous nous concentrerons sur les figures de l'animation. Dans cette grande catégorie, trois types de figures seront prises en compte : la métaphore animante, la personnification et les figures du mouvement fictif. Cette dernière étude aura comme objectif de comprendre les mécanismes à l'œuvre dans l'animation constante des objets de l'univers vianesque. Ces trois figures servent alors une vision décalée sur un objet entraînant une mise en vie d'inanimés.

Ces différentes figures participent toutes, de différentes manières, à la fictionnalisation en proposant une vision inédite et en ancrant cette nouveauté comme norme par leur fonctionnement contextuel. Le choix de ces différentes figures est lié à leur usage dans le détournement de l'attendu ainsi qu'à leur impact sur le contexte. En effet, chacune de ces figures est le lieu d'un jeu avec le langage engendrant une représentation incongrue ou une acception inédite d'une expression. Ainsi, elles sont un outil permettant à la fois la déstabilisation et la création de nouvelles normes (que celles-ci soient langagières ou référentielles). À partir de l'étude de ces figures nous verrons les outils sur lesquels repose la création fictionnelle dans les romans de Boris Vian.



# CHAPITRE 1 : L’HYPERBOLE, UN OUTIL DE LA DISTORSION CRÉATRICE

Figure majeure de l’écriture et de l’univers vianesque par sa récurrence et son exploitation stylistique, l’hyperbole entraîne une représentation intensive d’un référent. Elle est généralement perçue comme une figure « à traduire » du fait de l’exagération qu’elle engendre. Il nous semble que cette caractéristique doit être dépassée afin de voir ce que l’hyperbole dit. Selon Geneviève Salvan (2014 : 63), « l’hyperbole manifeste le positionnement d’un énonciateur qui manipule la valeur de vérité d’un énoncé en la révisant à la hausse ». La figure n’est alors plus à traduire puisqu’elle retranscrit l’appréhension d’un référent par un locuteur.

Cependant, la vision première de l’hyperbole comme un sur-dire souligne que la figure entre en tension avec une certaine norme. Dans ce sens, Catherine Kerbrat-Orecchioni (2014 : 7) voit dans l’hyperbole « un “dépassement”, c’est-à-dire une hyper-assertion ». Elle ajoute que la figure « engage en outre une certaine norme concernant le degré d’intensité du référent, degré auquel doit en principe s’ajuster l’expression désignant ce référent, et qui est “dépassé” dans le cas de la formule hyperbolique » (2014 : 8). Il ne faut donc pas complètement écarter cette idée de norme, mais il faut déplacer le problème : l’hyperbole n’est pas un écart par rapport à une norme, elle est une représentation de la norme individuelle et située du sujet parlant. De ce fait, la figure, sans forcément détourner une norme, propose la représentation de la distorsion de cette norme selon le locuteur.

Le renouvellement de la représentation engendrée par la figure amène Anna Jaubert à envisager l’hyperbole comme une figure fictionnalisante. Selon elle (2014 : 85), certaines occurrences d’hyperbole « créent une représentation farfelue qui attire la référence dans un monde fictionnel ». Elle ajoute, dans ce sens, que « l’hyperbole est *essentiellement* fictionnalisante ». En suivant la réflexion d’Anna Jaubert, cette étude se concentrera sur le

potentiel fictionnalisant de l'hyperbole dans l'univers romanesque de Vian. La figure, chez Vian, est présente sous deux modalités, ayant chacune une fonctionnalité différente. Elle est présente dans les romans à teneur autobiographique (*Vercoquin et le Plancton* et *l'Herbe rouge*) ou historique (*L'Écume des jours*, surtout dans la retranscription fictionnelle de Jean Paul Sartre). Elle permet alors de fictionnaliser un réel « objectif » et connu. La seconde modalité de l'hyperbole se trouve dans les romans plus purement fictionnels, et donc déliés d'un arrière-plan réaliste (*L'Automne à Pékin*, *L'Arrache cœur*, et, dans une certaine mesure, *Troubles dans les andains*). Dans cette modalité, l'hyperbole est créatrice d'univers fictionnel.

Pour cette étude, nous adopterons une approche pragma-énonciative. Nous venons d'évoquer le fonctionnement énonciatif de la figure, en ce qui concerne la pragmatique, nous nous appuyerons sur les travaux de Marc Bonhomme. Nous rappelons ici que Marc Bonhomme considère les figures comme « des saillances perceptibles à la surface des énoncés lesquelles en modèlent les patterns par des structures variationnelles remarquables » et qu'elles ne « trouvent leur spécificité discursive que lorsqu'elles sont construites par un locuteur, consciemment ou non, et leur pleine réalisation que si elles sont coconstruites par un récepteur, au terme de démarches identificatoires (repérage, évaluation ...) et de procédures interprétatives » (2005 : 148).

Selon Marc Bonhomme, l'hyperbole est une figure relevant d'une énonciation contextuelle, ce qui correspond au « rôle de la situation du discours et à ses motivations pratiques et surtout à ses facteurs référentiels dans la genèse des figures » (2005 : 53). Il ajoute que l'hyperbole « est certes une figure à pivot énonciatif qui met en jeu un discours intensif par rapport à une réalité décrite ». Pour remédier à la vision unique d'un « discours intensif », il propose quatre catégories de discours intensif afin de montrer les variations qui existent à l'intérieur de cette catégorie. Il montre ainsi que tout discours intensif n'est pas nécessairement hyperbolique. Il évoque « le discours intensif sincère sur un référent hors-norme » ; « le discours intensif sincère sur un référent réel remarquable » ; « le discours intensif sincère sur un référent réel non remarquable » ; « le discours intensif non sincère sur un référent fictif » (2005 : 144). Ces discours mettent en jeu plusieurs catégories d'hyperbole et permettent de l'étudier du côté de sa production et de comprendre l'intention du locuteur. Le discours intensif sincère sur un référent hors-norme ne peut être considéré comme un discours hyperbolique, selon Marc Bonhomme, puisqu'il correspond à un « *discours littéral extrême* » où le discours correspond à la situation décrite. Le discours intensif sincère sur un référent remarquable qualifie l'hyperbole appropriée. Celle-ci est appropriée dans le sens où l'intensification est

justifiée par rapport au caractère exceptionnel du référent. La figure est alors nécessaire pour décrire avec justesse la singularité du référent. Le discours intensif sincère sur un référent réel non remarquable caractérise l'hyperbole non appropriée. Dans ce cas de figure, le locuteur exagère un référent banal. Marc Bonhomme précise que ce type d'hyperbole crée une discordance entre l'importance que le locuteur donne au référent et son importance réelle. La dernière catégorie proposée par Marc Bonhomme correspond au discours intensif non sincère sur un référent fictif. Cette catégorie correspond à l'hyperbole mensongère qui s'inscrit dans une volonté de tromper de la part du locuteur.

Comme Marc Bonhomme le souligne (2005), l'hyperbole est particulièrement intéressante du point de vue de la réception. En effet, l'intentionnalité du locuteur peut ne pas correspondre à la perception du récepteur. Selon lui, la communication hyperbolique « oscille entre des effets tantôt contrefactuels qui mettent en lumière la dimension imaginaire de la figure, tantôt factuels qui estompent la figure dans un univers héroïque perçu comme réel. On constate à ce moment tout le paradoxe de l'hyperbole : moins elle est reconnue comme telle, plus elle s'avère crédible » (2005 : 148). Cette approche de la figure est alors particulièrement intéressante pour notre approche puisqu'elle nous permettra d'envisager d'une part le positionnement de l'énonciateur vis-à-vis de son discours intensif et d'autre part la réception de la figure ainsi que son effet sur le lecteur.

Nous étudierons donc dans ce chapitre la part de l'hyperbole dans la construction de l'univers fictionnel vianesque. Pour ce faire, nous distinguerons deux fonctionnements de l'hyperbole dans la fictionnalisation : la fictionnalisation d'un élément réel et la création fictionnelle de nouveaux objets. Nous commencerons par décrire l'hyperbole vianesque en nous appuyant sur les catégories développées par Marc Bonhomme. Nous verrons ensuite que la distorsion opérée par la figure est un facteur de la fictionnalisation. Enfin, nous interrogerons les différentes postures de la figure face au réel.

## 1. Les hyperboles vianesques

En nous appuyant sur les catégories mises en place par Marc Bonhomme, nous proposons d'abord une typologie des hyperboles vianesques, qui sont très variées. Nous verrons ensuite comment cette variété est mise au service d'un style hyperbolique propre à l'écriture intensive et déformante de Vian.

### 1.1. Les différentes hyperboles présentes dans le corpus

Pour commencer, précisons que nous mettons de côté ce que Marc Bonhomme appelle un « discours littéral extrême » puisque celui-ci ne correspond pas à l'hyperbole, mais à un type de discours intensif non figural. Nous ne prendrons en compte ici que l'hyperbole appropriée, l'hyperbole non appropriée et l'hyperbole mensongère. Cette classification permettra de comprendre les stratégies développées par la figure pour faire adhérer le lecteur au discours et aux normes fictionnelles.

Les exemples [96] et [97] relèvent de ce que Marc Bonhomme appelle des « hyperboles appropriées » où le locuteur fait une intensification sincère sur un référent non ordinaire :

[96] En un moment, la foule reflua vers la porte de l'église qui s'ouvrit à deux battants. Le ciel s'était brusquement assombri et les premières gouttes claquaient contre les marches comme des grenouilles molles. Puis ce fut un véritable déluge qui tambourina sur les dalles de schiste de la toiture. (AC : 540-541)

[97] Le curé avait entassé dans la remise tout ce que l'église contenait comme chaises ; tant de chaises qu'à certains endroits, il n'y avait que des chaises, les unes sur les autres, et que l'on ne pouvait pas s'asseoir ; mais ça permettait de vendre plus de billets. (AC : 605)

Ces deux extraits sont tirés de *L'Arrache cœur*, roman dans lequel les rapports entretenus entre les villageois et l'église sont assez particuliers : alors que le curé multiplie les spectacles (à l'image des mystères du Moyen Âge) pour prouver que Dieu est un luxe, les villageois se

rendent à l'église pour obtenir que la pluie arrose leurs champs (pluie qui ne tombe que sur la demande du curé).

En [96], le terme *déluge* est en lui-même hyperbolique, même s'il est aussi figé, il renvoie à un épisode biblique, tiré de la *Genèse*, qui décrit une inondation cataclysmique qui submerge toute la surface de la Terre. La portée hyperbolique du nom est soutenue par l'enclosure « véritable ». Selon Dominique Legallois, le rôle argumentatif de l'enclosure est de « prévenir, devancer le doute, en justifiant son dire [...] elle possède une vertu déjà mise en évidence par la rhétorique latine : la *praemunitio*, la précaution oratoire. Si la précaution oratoire classique constitue une modération du propos, la précaution qu'opère *vrai/véritable* consiste à prévenir toute discussion en affirmant avec force » (2002 : 52). Ainsi tout en soutenant l'hyperbole, l'enclosure *véritable* sert aussi à en souligner la pertinence d'emploi.

Comme nous l'avons signalé, la pluie, dans le roman, possède une dimension divine puisqu'elle est liée à la volonté du curé. La stratégie de l'énonciateur consiste alors à souligner le caractère miraculeux de cette pluie (au sens propre) et donc de pointer l'hyperbole comme appropriée. Par l'emploi de l'enclosure *véritable* l'énonciateur empêche le lecteur de traduire l'hyperbole à la baisse. Il force ainsi l'interprétation au pied de la lettre du substantif « déluge » et le signale comme approprié. Cette interprétation est d'ailleurs supportée par la mention des « grenouilles molles » dans la comparaison (« les premières gouttes claquaient contre les marches comme des grenouilles molles »).

L'exemple [97] ne suit pas la même démarche. L'hyperbole touche la quantité de chaises entassées. Elles sont si nombreuses que le public ne peut plus s'asseoir, et l'intensification est poussée jusqu'à l'absurde<sup>152</sup>. Si, de prime abord, l'hyperbole paraît alors inappropriée, la dernière proposition souligne le caractère réellement extraordinaire de la scène décrite. Le détachement syntaxique de la dernière proposition « mais ça permettait de vendre plus de billets », ainsi que la rupture entraînée par le, *mais*, introduit un décrochage énonciatif qui a valeur de commentaire justifiant l'empilement excessif. L'hyperbole est ainsi signalée comme appropriée puisqu'elle atteste de la réalité fictionnelle de l'entassement délirant de chaises. De fait, cet extrait pourrait même glisser dans la première catégorie de discours intensif proposée par Marc Bonhomme (2005 : 144) qui consiste en un « discours intensif sincère sur un référent

---

<sup>152</sup> On pourrait voir dans cet entassement envahissant de chaises une référence à la pièce de théâtre *Les Chaises* d'Eugène Ionesco, écrite en 1951. Dans cette pièce, les personnages apportent des chaises sur scène jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'espace.

hors-norme ». La situation décrite ici est en soi intensive, il pourrait alors n'être question que d'une représentation exacte d'une scène extraordinaire.

Ce flottement catégoriel montre que l'hyperbole peut cumuler différentes normes – ici celles du lecteur et celles de la fiction – et donc différentes représentations d'un même phénomène. Ce dédoublement de la représentation est bien représenté dans l'exemple [97] puisqu'il est mis en scène à travers deux points de vue successifs.

Alors que l'hyperbole appropriée est représentative d'un objet extraordinaire, l'hyperbole non appropriée crée une intensification non intrinsèquement liée à l'objet décrit. C'est ce que nous allons voir maintenant :

[98] Le métro béait non loin de là, attirant dans sa gueule noire des groupes d'imprudents. Par intervalles, le mouvement inverse se produisait et, péniblement, il vomissait un paquet d'individus pâlis et amoindris, portant à leur vêtement l'odeur des entrailles du monstre.

Rochelle tournait la tête de droite et de gauche, cherchant des yeux un taxi, car l'idée du métro l'épouvantait. Avec un bruit de succion, ce dernier absorba sous ses yeux cinq personnes, dont trois de la campagne, car elles portaient des paniers d'oies, et elle dut fermer ses paupières pour se ressaisir. Il n'y avait pas un seul taxi en vue [...]. Son petit frère la rejoignit au moment où, brisée, elle allait se laisser happer à son tour par l'escalier insidieux et réussit à la retenir en empoignant le bas de sa robe. Son geste eut pour effet de dévoiler les cuisses ravissantes de Rochelle et des hommes tombèrent évanouis ; elle remonta la marche fatale et embrassa son petit frère pour le remercier. Heureusement pour elle, le corps d'une des personnes qui venaient de se trouver mal s'abattit devant les roues d'un taxi libre dont les pneus pâlirent et qui s'arrêta. (AP : 574-575)

Dans cet extrait, Rochelle est sur la route de la gare afin de prendre le train qui l'emmènera en Exopotamie. Ce passage est hyperbolique à plusieurs niveaux. Tout d'abord, l'animalisation de la bouche de métro, qui est filée tout au long de l'extrait, entraîne une représentation monstrueuse de l'entrée du métro. Cette dernière engloutit et régurgite les usagers. Ensuite, la réaction des hommes à la vue des cuisses de Rochelle (leur évanouissement) est disproportionnée par rapport à la cause<sup>153</sup>. Enfin, ce qui est présenté comme un danger encouru par Rochelle n'est que le fait d'entrer dans le métro. Ces différentes représentations sont toutes exagérées par rapport à l'objet en question, et participent de l'hyperbole non appropriée.

---

<sup>153</sup> *L'Automne à Pékin* ne dépeint pas un monde puritain, bien au contraire. Une grande partie du roman se concentre sur la vie sexuelle de Rochelle, ainsi que sur celle de l'ermite qui a choisi comme acte pieux distinctif de s'accoupler publiquement.



Pourtant, il faut nuancer cette affirmation : la fin de l'extrait semble indiquer que l'évanouissement de certains passants se produit bien « réellement » (puisque le corps de l'un deux bloque un taxi) et Rochelle réagit comme si elle avait effectivement échappée à un danger. Il se pourrait ici que, d'après les connaissances du lecteur, l'extrait soit considéré comme appartenant à la catégorie des hyperboles non appropriées, alors que, selon les normes fictionnelles, on pourrait y voir une hyperbole appropriée.

L'extrait suivant peut lui aussi être caractérisé d'hyperbole non appropriée, il est encore plus clairement hyperbolique que le précédent :

[99] Comme l'autobus arrivait devant chez Adelphin, Serafinio agrippa un pavé qui dépassait et laissa filer sa monture. Il se baissa légèrement pour éviter une voiture des quatre-saisons qui suivait l'autobus à quelques décimètres, se mit enfin debout et d'un air parfaitement naturel, sonna à la grille de l'hôtel du comte. (TA : 54)

Cet extrait se situe au début de l'œuvre alors que Sérafinio s'est accroché à l'arrière d'un bus pour s'enfuir des égouts. L'hyperbole se manifeste dans la mention de l'espace excessivement réduit entre le bus et la « voiture des quatre-saisons ». Cette estimation intensive de la distance pourrait être imputable au personnage qui, voyant la voiture avancer, l'imagine plus proche que ce qu'elle n'est. Ainsi l'hyperbole serait représentative du point de vue du personnage. Elle traduit un ajustement à la perception du personnage, et c'est la réception d'une telle image – attribuable au lecteur – qui est hyperbolique.

Il semble que l'ambiguïté concernant l'appréhension de la figure soit plus forte dans le cas des hyperboles non appropriées. Ce phénomène s'explique par l'application des catégories mises en place par Marc Bonhomme à un double phénomène : la production et la réception du discours. En effet, il y a une confrontation entre deux univers référentiels (celui de la fiction et celui du lecteur) voire un affrontement, et c'est cette confrontation qui conduit à une ambivalence.

Enfin, l'extrait [100] correspond à un cas d'« hyperbole mensongère » :

[100] Adelphin, né depuis trente ans, s'enorgueillissait à juste titre d'un physique que plus d'un moniteur de Joinville normalement constitué lui eût envié après avoir été victime de trois accidents d'automobile et de quelques explosions bien conditionnées. (TA : 45)<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> Les moniteurs de Joinville étaient les moniteurs formés par l'école militaire de Joinville, appelée l'école normale de gymnastique.

Ce type d'hyperbole se caractérise par une exagération volontaire de la représentation du référent dans le but de tromper le récepteur. Cet extrait se démarque à la fois par le caractère non approprié de l'exagération et aussi par l'intentionnalité trompeuse du locuteur. L'hyperbole touche le nombre d'accidents dont les moniteurs de Joinville doivent être victimes pour être en mesure d'envier le physique d'Adelphin. Le narrateur joue de la représentation du personnage et perd le lecteur qui, à la fin de la description, ne sait plus si le personnage est beau ou pas. Alors que le narrateur laisse entendre que le personnage a un physique avantageux (« s'enorgueillissait à juste titre », la comparaison aux athlètes de l'école de Joinville), la fin de la phrase et le nombre incongru d'accidents laissent sous-entendre le contraire. Dans ce cas, l'hyperbole pointe vers le par'hyponoïan qui se caractérise par une accumulation d'antithèses et de paradoxes et trompe l'attente du récepteur. Elle mêle ainsi deux représentations opposées sans définir celle qui doit primer sur l'autre. L'hyperbole se signale ainsi comme mensongère par l'ironie du narrateur qui se joue de son personnage et de son lecteur. De plus, le reste de l'œuvre laisse entendre qu'Adelphin est beau garçon (en témoignent ses nombreux succès auprès des filles), la figure exagère donc un mensonge. Ici, en plus de vouloir tromper le lecteur, le narrateur présente une hyperbole qui n'a pas lieu d'être puisqu'elle est en contradiction avec le référent. En effet, on peut lire un peu plus loin la description suivante du personnage :

[101] Un col gracieux à l'extrême, dont la naissance rougissante s'engonçait entre les montagneuses avancées des omoplates, un thorax velu, cylindrique et barré de côtes saillantes comme ces ondulations que la marée donne au sable dans son lent repli sur des positions préparées à l'avance, un bassin large et bien assis, quatre membres d'une élégante finesse et comparables pour la grâce aux seuls roseaux des verts marécages, composaient un tout harmonieux, voire surréaliste, auquel mainte dame du Faubourg s'était souvent complu à rendre un hommage dévoilé. (TA : 46)

Ce type d'hyperboles se démarque des autres puisque, dans ce cas, l'hyperbole entre dans une démarche volontairement hors de la véracité (et du réalisme). Ainsi, il n'est pas étonnant qu'elle s'associe au par'hyponoïan, figure déceptive par excellence. Si Marc Bonhomme désigne ces hyperboles comme « mensongères », nous avons pu voir dans l'extrait [100] que le mensonge n'est pas la seule catégorie pour appréhender la figure. En effet, alors que le mensonge cache, omet ou falsifie le vrai, la figure joue plutôt sur les attentes – trompées – du lecteur et la surprise. Nous verrons d'ailleurs que, chez Vian, les hyperboles de cette catégorie sont plus déceptives que mensongères, du fait de la facétie inaltérable de l'auteur.

Les hyperboles apparaissent également dans le discours des personnages. Elles aussi sont marquées par un dédoublement interprétatif. Soit l'extrait suivant tiré de *L'Arrache cœur* :

[102] Plus tard, ils [les enfants] vont pousser. Ils vont étendre leur domaine. Ils vont vouloir aller plus loin. Et que de risques nouveaux. S'ils sortent du jardin, il y a mille dangers supplémentaires. Que dis-je mille ? Dix mille. Et je ne suis pas généreuse. (AC : 601)

Il s'agit d'un extrait du discours intérieur de Clémentine qui réfléchit aux dangers encourus par ses enfants et aux solutions permettant de les protéger. Alors que le discours du personnage en fin d'extrait est perçu par le lecteur comme hyperbolique, la figure représente en fait le mental en proie à la peur de Clémentine<sup>155</sup>. La mainmise du narrateur est visible dans la dernière phrase (« Et je ne suis pas généreuse ») qui, tout en soulignant la pertinence de la figure dans le discours du personnage, met en évidence le caractère excessif de ses angoisses. On pourrait voir ici une hyperbole appropriée dans le sens où il existe en effet un grand nombre de dangers potentiels pour des enfants. Cette hyperbole est d'abord marquée par le syntagme « mille dangers » que le lecteur interprète comme une hyperbole numérale usuelle, pour être ensuite révisé à la hausse (« dix mille »). Dans un troisième temps, la correction autodiologique qu'apporte la mère à son discours montre qu'il faut encore dépasser ce nombre pour atteindre le nombre de dangers « réels ». L'hyperbole est la figure caractéristique du discours de Clémentine, elle sert à illustrer sa déraison.

Il faut souligner que l'effet hyperbolique subsiste pour le lecteur (grâce aux trois temps de l'hyperbole), tout en étant rapporté, par un ajustement énonciatif, à une énonciation sincère de Clémentine qui dimensionne le danger à travers le prisme de son angoisse.

En [103] le même fonctionnement est à l'œuvre même s'il s'agit d'une hyperbole non appropriée. Dans cet extrait, Miqueut, le chef de service, prévient le possible usage abusif du téléphone par les employés :

[103] En somme, je vous recommande de n'utiliser le téléphone qu'avec la plus grande discrétion, et, en particulier, pour vos communications personnelles... Remarquez bien, d'ailleurs, que je vous dis ceci en général... dans notre service on n'exagère pas, mais on m'a cité le cas d'un ingénieur, dans un autre service, qui a reçu en un an deux communications personnelles, eh bien ! en somme, c'est exagéré. (VP : 163)

---

<sup>155</sup> Il faut sans doute préciser que, durant ses angoisses, Clémentine imagine les situations les plus folles concernant les accidents pouvant survenir à ses enfants.

L'hyperbole porte sur la diminution exagérée du nombre d'appels téléphoniques personnels acceptable en un an<sup>156</sup>. L'exemple donné par Miqueut est hyperbolique puisqu'il considère comme exagérés deux coups de téléphone personnels par an. Ici encore, le personnage, en tant qu'énonciateur, ne produit pas intentionnellement un discours hyperbolique. Cet exemple constitue, pour lui, un cas extrême. On a ici un double mouvement, d'une part, le personnage perçoit quelque chose qui lui semble exagéré, mais qui ne l'est pas pour le lecteur (le trop grand nombre d'appels personnels) et d'autre part, la réaction sincère du personnage face à ces excès est jugée hyperbolique par le lecteur. Ce dernier perçoit l'hyperbole et rejoint ainsi le narrateur dans cette satire du personnage et de ce qu'il représente : le travail administratif. Cette hyperbole peut être considérée comme non appropriée : puisqu'elle s'appuie sur un élément non remarquable, l'intensification n'est pas justifiée. Le personnage de Miqueut est lui aussi porté par l'hyperbole qui sert sa caricature ainsi que son excès de zèle permanent.

Les extraits [102] et [103] nous ont permis de remarquer que, contrairement aux hyperboles présentes dans le discours du narrateur, la figure, dans le discours des personnages, n'est pas produite en vue d'être hyperbolique par l'énonciateur. Le lecteur récepteur perçoit l'écart entre le discours du personnage et sa connaissance du monde et résout ce problème en percevant une hyperbole. Or, lorsque l'hyperbole est présente dans le discours du narrateur, le chemin inverse se fait, le lecteur perçoit d'abord l'hyperbole avant de pouvoir réajuster son interprétation au monde fictionnel, et au point de vue qui la porte. Il est alors bien souvent délicat de déterminer le caractère exceptionnel ou non du référent. C'est ce qui explique le jeu possible entre les frontières des différentes catégories proposées par Marc Bonhomme dans notre corpus. La figure, par ailleurs, se déploie sur des segments textuels plus longs, donnant à la prose vianesque une allure hyperbolique.

## **1.2. Une figure macrostructurale : vers un style hyperbolique**

Le caractère mixte de la figure détermine à la fois un fonctionnement macrostructural qui engendre son déploiement sur un segment textuel plus ou moins long, et un statut de macro-figure, dans le sens où elle s'appuie sur d'autres figures du discours. Ce sont ces deux fonctionnements, non exclusifs, de la figure que nous développerons ici.

---

<sup>156</sup> L'intensification hyperbolique peut être à la hausse ou à la baisse, de même qu'elle peut être méliorative (auxèse) ou péjorative (tapinose).

### 1.2.1. Les figures d'appui de l'hyperbole

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, l'hyperbole s'appuie souvent sur d'autres figures. Nous étudierons d'abord les supports privilégiés de l'hyperbole chez Vian. Pour ce faire, nous choisissons un exemple particulièrement représentatif de l'utilisation de l'hyperbole dans un segment textuel long tiré de *Vercoquin et le plancton*. L'extrait est marqué par la forte présence de l'hyperbole appropriée, il décrit un événement extraordinaire, une soirée zazoue :

[104] La venue de la nuit semblait accentuer la frénésie des zazous, gorgés de cognac. Des couples dégouttant de sueur parcouraient des kilomètres au pas de course, se prenant, se lâchant, se projetant, se rattrapant, se pivotant, se dépivotant, jouant à la sauterelle, au canard, à la girafe, à la punaise, à la gerboise, au rat d'égout, au touche-moi-là, au tiens-bien-ça, au pousse-ton-pied, au lève-ton-train, au grouille-tes-jambes, au viens-plus-près, au va-plus-loin, lâchant des jurons anglais, américains, nègres, hottentots, hot-ce-matin, bulgares, patagons, terrafuégiens, et kohêtera. Ils étaient tous frisés, ils avaient tous des chaussettes blanches et des pantalons serrés du bas, ils fumaient tous des cigarettes blondes. Une morgue hautaine s'étalait sur le visage des plus stupides, comme il se doit, et d'intéressantes réflexions sur le rôle amortisseur des matelas de billets de banque vis-à-vis des coups de pied au chose vinrent au Major tandis qu'il examinait avec l'intérêt les entrechats combinés d'une douzaine de fanatiques embroussaillés. Pour mettre un peu d'entrain, il déboucha quelques nouvelles bouteilles et se versa une rasade. Il rinça son œil de verre dans le fond de son verre, et, le regard plus brillant que jamais, s'élança vers une fillette. (VP : 227)

Les zazous sont considérés, dans les années 1940, comme la jeunesse folle, décalée et joyeuse. Cet extrait se situe à la fin du roman, lors des fiançailles du Major et de Zizanie. La fête prend un tournant lorsque les zazous, après avoir réussi à échapper aux fiançailles pour « adultes », organisent leur propre soirée. L'hyperbole permet ainsi une réécriture intensive d'un événement déjà remarquable.

Cet extrait est bien représentatif des nombreuses figures sur lesquelles l'hyperbole peut s'appuyer. Les figures privilégiées de l'hyperbole sont ici l'énumération, la gradation, l'amplification et la répétition. Le texte est marqué par trois énumérations burlesques : la première accumule les participes présents (« se prenant, se lâchant, se projetant, se rattrapant, se pivotant, se dépivotant, jouant à la sauterelle ») ; la deuxième, dans le sillage syntaxique de la première, développe les jeux auxquels se livrent les zazous (« à la sauterelle, au canard, à la

girafe, à la punaise, à la gerboise, au rat d'égout, au touche-moi-là, au tiens-bien-ça, au pousse-ton-pied, au lève-ton-train, au grouille-tes-jambes, au viens-plus-près, au va-plus-loin ») ; la troisième dresse la liste des langues des jurons (« anglais, américains, nègres, hottentots, hot-ce-matin, bulgares, patagons, terrafuégiens, et kohêtera »). Ces trois énumérations se cumulent et créent une accumulation qui participe de l'intensification. La première énumération est aussi le lieu d'une amplification dans la description de la virevolte à laquelle se livre les danseurs. Cette abondance qualifie parfaitement cet extrait et permet d'exemplifier l'outrance des soirées zazoues.

À un niveau plus lexical, l'hyperbole est également soutenue par l'emploi des intensifs, par la triple répétition du pronom indéfini *tous* dans la même position syntaxique d'attribut accessoire (« Ils étaient tous frisés, ils avaient tous des chaussettes blanches et des pantalons serrés du bas, ils fumaient tous des cigarettes blondes »), et par l'apparition régulière de l'adverbe *plus* (« plus près », « plus loin », « plus stupides », « plus brillant »). Un lexique intensif ponctue le texte, on peut relever entre autres les termes *dégouttant*, *gorgés*, *fanatiques*, *kilomètres* qui participent de la représentation orgiaque de cette soirée. L'extrait, entièrement construit sur l'enflure, donne une vision grossie et uniforme des zazoues, et les caricature. Cette insistance sert les fins de l'hyperbole en instaurant un climat d'exagération. Le substantif *frénésie*, en début d'extrait, en est une micro-représentation. Il engage une représentation hyperbolique de la soirée zazoue.

La présence de néologismes à valeur parfois de calembour signale leur rôle dans la construction de l'hyperbole. Les néologismes sont eux-mêmes le lieu d'une gradation dans la construction : le premier est un dérivé, « dépivotant » est construit par ajout du préfixe *dé-*, qui représente le mouvement inverse du verbe *pivoter*. Cette première création est le point de départ d'une création lexicale débridée. Les néologismes suivants sont des mots composés par soudure partielle d'un verbe et d'un complément (« viens-plus-près », « va-plus-loin », « lève-ton-pied » ...) et constituent des normalisations d'expressions au discours direct. Les derniers, enfin, sont des créations farfelues, obtenues par rapprochements paronymiques avec des ethnonymes (*hottentot* et *hot-ce-matin*) ou par dérivation (*Terre de feu* > *terrafuégiens*). Le fantasme régit les néologismes, jusqu'à l'expression « et kohêtera » qui opère une déformation graphique de *et cætera*.

Ainsi, l'hyperbole est soutenue par un réseau de figures et de jeux lexicaux qui sont représentatifs de l'enflure. La figure sert de « moteur » pour l'extrait et force certaines

représentations. Si l'accumulation, la répétition et l'amplification sont souvent associées à l'hyperbole, la présence des néologismes dans la construction hyperbolique est plus inhabituelle. On voit bien ici que l'hyperbole crée un réseau sémantique qui court le texte et dont chaque figure est le relais. En ce sens, on peut envisager un fonctionnement filé de la figure.

### 1.2.2. Le développement textuel de la figure : l'hyperbole filée / continuée

L'hyperbole irradie tout le texte, y tisse des réseaux, se renouvelle au fil du texte. C'est ce continué ou filé de la figure qui nous intéresse. L'exemple [105] en est une bonne illustration. Tiré de *L'Écume des jours*, cet extrait relate la conférence de Jean-Paul Sartre au club « Maintenant », le 29 octobre 1945, dans la salle des Centraux à Paris. Cette conférence, intitulée, « L'existentialisme est un humanisme », marque un tournant dans la renommée de Jean-Paul Sartre par le succès rencontré. Cet événement a été marqué par une foule en surnombre et des dégâts causés par cette affluence<sup>157</sup>. Cet exemple présente donc un épisode réel intégré dans la fiction par le biais d'une hyperbole appropriée :

[105] Dès le début de la rue, la foule se bousculait pour accéder à la salle où Jean-Sol donnait sa conférence.

Les gens utilisaient les ruses les plus variées pour déjouer la surveillance du cordon sanitaire chargé d'examiner la validité des cartes d'invitation, car on en avait mis en circulation de fausses par dizaines de milliers.

Certains arrivaient en corbillard et les gendarmes plongeaient une longue pique d'acier dans le cercueil, les clouant au chêne pour l'éternité, ce qui évitait de les en sortir pour l'inhumation et ne causait de tort qu'aux vrais morts éventuels dont le linceul se trouvait bousillé. D'autres se faisaient parachuter par avion spécial (et l'on se battait aussi au Bourget pour monter en avion). Une équipe de pompiers prenaient ceux-là pour cible et, au moyen de lances d'incendie, les déviaient vers la scène où ils se noyaient misérablement. D'autres, enfin, tentaient d'arriver par les égouts. On les repoussait à grands coups de souliers ferrés sur les jointures au moment où ils s'agrippaient au rebord pour se rétablir et sortir, et les rats se chargeaient du reste. Mais rien ne décourageait ces passionnés. Ce n'étaient pas les mêmes, il faut cependant l'avouer, qui se noyaient et qui persévéraient dans leurs tentatives, et la rumeur montait vers le zénith, se répercutant sur les nuages en un roulement caveux.

---

<sup>157</sup> Les journaux citent « quinze évanouissements » et « trente sièges défoncés » (Cohen-Solal 1985 : 328-32). En arrivant devant la salle, Sartre aurait cru à une manifestation communiste. N'ayant pas voulu se présenter, il a dû se frayer un chemin à coups de coude jusqu'à la scène.

Seuls les purs, les au courant, les intimes, avaient de vraies cartes, très facilement reconnaissables des fausses, et, pour cette raison, passaient sans encombre par une allée étroite, ménagée au ras des maisons et gardée, tous les cinquante centimètres, par un agent secret, déguisé en servo-frein. Ils étaient, néanmoins, en fort grand nombre, et la salle, déjà pleine, continuait d'accueillir, de seconde en minute, de nouveaux arrivants. (EJ : 407)

À partir d'une interprétation extrême du superlatif « les plus » dans le syntagme nominal « les ruses les plus variées », le texte développe une exemplification loufoque de la diversité des ruses employées par les gens qui souhaitent participer à la conférence de Sartre. Le texte tire parti du syntagme adjectival « les plus variés » et, en le prenant quasiment au pied de la lettre, décrit des stratégies *effectivement* nombreuses et *effectivement* variées. L'hyperbole déploie donc le micro-programme que constitue l'expression « les ruses plus variées ».

Le troisième paragraphe développe l'hyperbole, préparée également en amont par l'exagération numérique des fausses cartes d'invitation. Les trois exemples de ruses données (se cacher dans un cercueil, se jeter d'un avion, arriver par les égouts), doublées par les stratégies de repoussement des gendarmes, des pompiers, et des égoutiers (les transpercer dans le cercueil, les noyer, leur écraser les mains) contreviennent aux attentes du lecteur qui n'avait pas envisagé, dans sa représentation du monde, de tels moyens. L'hyperbole procède donc autant de l'exagération de procédés réalistes que de l'irréalisme exagéré des procédés. Ce différentiel entre l'attendu et l'inattendu fonde le saugrenu et transpose le lecteur dans une scène plus fabuleuse que simplement contrefactuelle. La figure se poursuit tout au long de l'extrait, ponctué par des termes intensifs divers, tels que « passionnés », « zénith », « dizaine de milliers », et l'on peut ainsi parler d'hyperbole *filée* ou *continué*, comme on parle de métaphore filée.

Le dernier paragraphe repose encore sur l'intensification, mais se construit différemment :

Seuls les purs, les au courant, les intimes, avaient de vraies cartes, très facilement reconnaissables des fausses, et, pour cette raison, passaient sans encombre par une allée étroite, ménagée au ras des maisons et gardée, tous les cinquante centimètres, par un agent secret, déguisé en servo-frein. Ils étaient, néanmoins, en fort grand nombre, et la salle, déjà pleine, continuait d'accueillir, de seconde en minute, de nouveaux arrivants.



Une première énumération, qui prend la forme d'une métaphore (*purs, au courant, intimes*), peint avec trois termes une même population, celle des « initiés », et permet le regard ironique sur cette foule. La première phrase de ce paragraphe est également marquée syntaxiquement par l'exagération du fait de l'accumulation de segments détachés (« très facilement reconnaissables », « pour cette raison », « ménagée et gardée », « tous les cinquante mètres »). Non seulement la phrase est hachée par ces ponctuations successives, mais elle accumule des informations superflues. Ce trop-plein – de scansions, d'informations – relaie l'hyperbole du début de l'extrait. Cependant les visées hyperboliques s'inversent : alors que dans le premier paragraphe, l'hyperbole allait plutôt vers un grossissement, ici l'exagération est inversée puisqu'elle diminue excessivement le référent. La mention d'une « allée étroite » est le déclencheur d'une interprétation à la baisse de l'adjectif « étroite » par le positionnement des gardes « tous les cinquante centimètres ». La loufoquerie de l'extrait se concrétise dans le déguisement « en servo-frein » des agents<sup>158</sup>. Le loufoque tient de deux éléments ici : le premier est l'impossibilité de ce type de déguisement et le deuxième vient de l'inadéquation entre le déguisement et les personnes qui le revêtent, des agents secrets.

L'hyperbole a donc un rendement textuel fort et teinte tout le texte de sa présence. Comme nous venons de le voir avec l'extrait [105], elle peut adopter un fonctionnement « filé » dans le sens où, comme pour la métaphore filée, elle est nourrie par différentes hyperboles qui relaient la figure d'origine. De ce fait, elle devient le moteur de l'extrait. Le texte développe ainsi l'exagération première et illustre de différentes manières l'intensité inhérente à la figure.

On peut ainsi parler de style hyperbolique chez Vian puisque la figure sert de principe d'écriture pour certains passages (pouvant s'étendre sur des segments textuels longs) et soutient les choix stylistiques. Le choix des figures convoquées pour porter l'intensification ainsi que la création de néologismes à même de représenter cet excès sont représentatifs de ce déploiement de l'hyperbole dans le texte.

Contrairement aux discours épidiectiques et épiques, où l'hyperbole a pu trouver ses lettres de noblesse<sup>159</sup>, dans les extraits étudiés, il n'est pas question de glorification du sujet, mais plutôt d'une représentation d'excès réels (puisque les deux extraits présentés ont tous les deux un ancrage dans le réel, que ce soit les soirées zazous pour *Vercoquin et le plancton* ou les

---

<sup>158</sup> Le servo-frein correspond au système de freinage permettant de limiter l'effort du conducteur lorsqu'il appuie sur la pédale de frein.

<sup>159</sup> Pour l'hyperbole dans le style épidiectique voir Bonhomme (2015) et Reboul (1991) ; en ce qui concerne l'hyperbole dans le registre épique voir Bacry (1992).

débordements de la conférence de Sartre pour *L'Écume des jours*), poussés à l'extrême loufoque. La visée est alors plus critique et le style hyperbolique permet de souligner la déraison de ces événements. Elle sert la transcription par reconstruction fictionnelle d'une exagération réelle. C'est en ce sens qu'il y a un style hyperbolique : la figure se déploie à tous les niveaux du texte et discours.

L'hyperbole modifie la représentation habituelle d'un référent, et c'est ce que nous avons déjà entrevu dans les exemples [104] et [105]. Même lorsqu'elle permet de retranscrire un événement en soi exceptionnel, elle engendre globalement une représentation exagérée d'un référent. Nous examinons maintenant le potentiel défigurant de la figure.

### **1.3. La distorsion dans l'hyperbole vianesque**

Pour Nicole Ricalens-Pourchot (2003 : 75), l'hyperbole correspond à « l'utilisation de termes excessifs ou impropres qui outrepassent [donc] la réalité ». Cette transgression de la réalité montre bien la transformation que l'hyperbole opère sur la représentation du référent. Elle entre donc dans la construction d'une représentation outrée et biaisée. C'est d'ailleurs ce que souligne Bertrand Verine (2008 : 120) lorsqu'il avance que « dans la plupart des occurrences [...] ce n'est pas la signification des mots qui se trouve dérégulée/erégulée, mais le mode de référenciation de l'énoncé qui semble subverti ». Il ajoute qu'un des problèmes de l'hyperbole vient de cette idée de transgression d'une norme. Il propose d'emprunter à Jean-Claude Chevalier le concept d'« orthologie » : « des multiples représentations que je peux me construire d'une même, il en est une qui l'emporte parce que, à tort ou à droit, réputée plus directement à ladite "réalité" : c'est ce que j'ai proposé d'appeler l'*orthologie* » (Chevalier et Delport 1995 : 103). Chez Vian, l'hyperbole a un pouvoir défigurant, dans le sens où elle va contre l'orthologie du lecteur, et reconfigurant, puisqu'elle propose une nouvelle représentation du référent.

Les exemples que nous allons étudier sont représentatifs de la capacité de la figure à battre en brèche la représentation habituelle d'un référent. Dans l'exemple [106], la distorsion mise en place par la figure est soulignée et signalée comme inappropriée par le narrateur :

[106] [Miqueut] embêta encore Vidal pendant quelques minutes avec des considérations extra-lucides sur l'intérêt de prévoir le nombre d'exemplaires d'un document en fonction du nombre de personnes destinées à le recevoir et du stock à conserver. Vidal se vengeait en arrosant de sueur l'extrémité du soulier gauche de Miqueut, qui s'était tourné à moitié vers lui pour prodiguer ces éclaircissements. Lorsque le bout du soulier ne fut plus qu'une bouillie humide (ce qui est la caractéristique naturelle de toute bouillie), Miqueut s'arrêta de parler. (VP : 183)

L'hyperbole touche la quantité de sueur produite par le personnage, ce qui a pour effet de transformer la chaussure de son interlocuteur en « bouillie humide ». L'adjectif « humide » est redondant, voire pléonastique – ce que ne manque pas de relever ironiquement le narrateur –, mais il vient néanmoins renforcer le lien de cause à effet entre la transpiration du personnage et la détérioration du soulier. Cette transformation du soulier en bouillie est le point culminant de l'hyperbole, et le pléonaste atteste de la cohérence de l'image proposée. De plus, le pléonaste fonctionne ici comme un intensif en assertant avec force l'humidification du soulier, c'est-à-dire qu'il oriente la bouillie vers sa forme « la plus humide ». L'apparente critique de ce syntagme pléonastique par le narrateur brise cette cohérence de l'hyperbole. En effet, en pointant la mention de l'humidité de la bouillie comme inutile et superflue, le narrateur crée une complicité avec le lecteur grâce à la pointe humoristique de cette parenthèse, et affaiblit en même temps la clé d'interprétation de cet extrait. Ici, l'hyperbole avait justement permis de reconfigurer les règles pour proposer une érosion rapide et extrême du soulier, mais, une fois cette distorsion perçue, le jeu autour du pléonaste souligne la facétie du narrateur qui n'adhère pas tout à fait à l'énoncé. Il y a donc ici une rupture dans la reconfiguration liée à une perte de confiance du lecteur face à la représentation proposée, que le narrateur semble lui-même invalider.

L'extrait en [107], tiré de *Troubles dans les andains*, présente une distorsion au sein de la description d'un personnage :

[107] Une monstrueuse sexualité irradiait de tous les pores de cet homme au rire merveilleusement subtil qui avait par de savants exercices développé sa résistance au point de pouvoir saillir une jument percheronne d'un mètre soixante-quinze au garrot sans en pâtir le moins du monde. (TA : 47)

Dans le cadre de la description d'un référent inconnu du lecteur, le discours du narrateur est censé éclairer le lecteur en lui fournissant les informations nécessaires à la bonne appréhension du référent. Cette description emploie une hyperbole qui exploite l'endurance sexuelle du personnage, qui serait aisément capable de s'accoupler avec un cheval de trait de haute taille. La particularité de l'hyperbole tient dans la construction d'une représentation d'un absolu de la résistance physique et sexuelle. C'est à ce niveau que se place la distorsion puisque la figure crée une échelle devant servir de référent, mais dont l'absolu paraît complètement démesuré voire absurde. L'hyperbole demande ainsi une réinterprétation de la part du lecteur en prenant en compte cette nouvelle échelle de mesure.

Cet extrait de *L'Écume des jours* montre bien la reconfiguration de l'orthologie du lecteur par le biais de l'hyperbole. Dans ce passage, Chick, Colin et Alise se retrouvent à l'intérieur de la patinoire de la piscine Molitor :

[108] Colin aperçut Chick et Alise qui aboutissaient à la piste de l'autre côté. Il leur fit un signe qu'ils ne virent pas et s'élança à leur rencontre, mais sans tenir compte du mouvement giratoire. Il en résulta la formation rapide d'un considérable amas de protestants, auxquels vinrent s'agglomérer, de seconde en seconde, des humains qui battaient l'air désespérément de leurs bras, de leurs jambes, de leurs épaules et de leurs corps entiers avant de s'effondrer sur les premiers chus. Le soleil ayant fait fondre la surface, ça clapotait en dessous du tas [...].

Ils se rangèrent en arrivant à l'extrémité droite de la piste pour laisser place aux varlets-nettoyeurs, qui, désespérant de retrouver, dans la montagne de victimes, autre chose que des lambeaux sans intérêts d'individualités dissociées, s'étaient munis de leurs raclettes pour éliminer le total des allongés, et fonçaient vers le trou à raclures en chantant l'hymne de Molitor [...]. (EJ : 357)

La figure est présente tout au long de l'extrait, elle participe de la description d'une scène pour le moins étrange. L'accident décrit prend des proportions incroyables : alors que Colin patine à contre-sens dans la patinoire, il semble buter contre un certain nombre de patineurs. C'est à partir de cet incident que l'hyperbole se déploie. On note tout d'abord le syntagme « un considérable amas de protestants » qui mêle hyperbole (avec l'adjectif *considérable* et le substantif *protestants*) et une perte d'individualité (par le nom *amas*). Le verbe *s'agglomérer* porte les deux idées présentées dans ce syntagme. Le détournement de l'expression « de minute en minute » (signifiant « à flot continu et resserré ») par le remplacement des minutes par des secondes crée une grande exagération du nombre de patineurs tombés suite à l'erreur de Colin. Enfin, l'hyperbole métaphorique « montagne de victimes » engendre une représentation par

exagération de la situation. Ainsi, un simple accrochage entraîne des conséquences désastreuses. La distorsion est présente dans la représentation outrancière des patineurs à terre comme « victimes » d'un accident mortel. De même, la distorsion est présente dans le terme « varlets-nettoyeurs » constitué du substantif « varlet » qui désignait, à l'époque médiévale, les pages des chevaliers. L'hyperbole ici ne déclenche pas la distorsion, mais y participe. Elle apporte un surplus incongru et éloigne un peu plus l'événement décrit de la réalité du lecteur.

L'exemple [109] présente un emploi plus poétique que ceux que nous avons pu étudier puisque l'hyperbole sert des fins descriptives :

[109] Alors le ciel se craquela d'un coup, comme une faïence morte, et la grêle commença, des grêlons amers qui explosaient contre les ardoises du toit, faisant jaillir un pulvérin de cristal dur ; la maison disparut peu à peu sous la vapeur foncée – et les grêlons s'abattaient sauvagement dans l'allée et des étincelles crevaient en chaque point d'impact. Sous les chocs répétés, la mer commençait à bouillir et montait comme un lait noirâtre. (AC : 650)

L'hyperbole fait ressortir le caractère apocalyptique de la situation météorologique. On trouve mêlés, dans cet extrait, des termes intensifs tels qu'« explosaient », « jaillir » et « sauvagement », des conséquences hyperboliques (les étincelles causées par la chute des grêlons sur le sol ; l'agitation de la mer due aux grêlons), et des comparaisons (« comme une faïence morte », « comme un lait noirâtre ») qui appuient l'hyperbole. De ce fait, elle participe à une représentation anti-naturelle de la nature et ancre ainsi plus profondément la référence biblique du déluge ainsi que la violence du phénomène. Il est donc intéressant de remarquer que même lorsque l'hyperbole est appropriée elle déforme le référent selon une stratégie bien précise : teinter cet extrait d'un dérèglement lié à des forces surnaturelles malignes (« amers », « sauvagement ») en action. La référence religieuse n'est pas étonnante dans *L'Arrache cœur* où la religion est thématique omniprésente, en même temps que la pluie.

Ainsi, l'hyperbole détourne les représentations habituelles et propose une distorsion de la réalité du lecteur. Elle sélectionne alors un élément à grossir, et le détourne. Selon les cas, nous avons vu que l'hyperbole pouvait entrer dans une volonté de tromper, mais au-delà de la tromperie, et comme Pierre Fontanier (1968 : 123) l'avait remarqué, « l'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce

qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire ». L'hyperbole dépasse l'excès devant être traduit pour pointer vers une représentation nouvelle qui doit être prise en compte par le lecteur. Elle sélectionne alors un objet appartenant au monde de référence du lecteur, et le transpose dans le monde de référence de la fiction.

## **2. De la distorsion à la fictionnalisation**

Anna Jaubert remarque la potentialité fictionnalisante de l'hyperbole : elle avance que « la “vie rêvée” de l'hyperbole se déploie quant à elle par-delà, dans sa dynamique fictionnalisante, au cœur du langage figural illusionniste, où les choses requalifiées sont, et ne sont pas ce qu'on en dit » (2014-2015 : 89). En effet, selon elle, l'hyperbole peut créer « une représentation farfelue qui attire la référence dans un monde fictionnel » (*Ibid.* : 85). Voyons maintenant concrètement le type de transformation et de création qu'elle opère dans la fiction, en commençant par étudier la part de l'hyperbole dans la caricature.

### **2.1. La distorsion d'un référent connu et réel**

La distorsion d'un référent connu passe par la caricature. Celle-ci, très souvent étudiée dans le domaine de l'image, se trouve aussi en littérature où elle garde ses caractéristiques principales, c'est-à-dire le grossissement de certains traits saillants d'une personne ou d'une situation pour critiquer ou se moquer d'un objet. Chez Vian, on trouve les deux emplois de la caricature : un emploi non motivé, simplement humoristique, et un emploi plus polémique, critiquant, toujours sous couvert d'un ton léger, les défauts moraux.

Dans l'exemple suivant, le narrateur décrit le public venu pour la conférence de Jean-Sol Partre :

[110] Le public qui se pressait là présentait des aspects bien particuliers. Ce n'étaient que visages fuyants à lunettes, cheveux hérissés, mégots jaunis, renvois de nougats et, pour les femmes, petites nattes miteuses ficelées autour du crâne et canadiennes portées à même la peau, avec échappées en forme de tranches de seins sur fond d'ombre. (EJ : 407)

Cette caricature fonctionne à plusieurs niveaux puisqu'elle propose à la fois une représentation caricaturale de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir, et une caricature du public fanatique présent pour la conférence de Sartre (alors que le narrateur décrit l'accoutrement du public, on comprend aux caractéristiques données qu'ils sont déguisés en Sartre et en Simone de Beauvoir). Il faut préciser que les deux auteurs sont présents dans *L'Écume des jours* sous l'anagramme Jean-Sol Partre pour Jean-Paul Sartre et sous l'appellation « la duchesse de Bovouard », homonyme déformé de Beauvoir. Ce seul changement de nomination permet de créer un double fictionnel des auteurs. Le lien entre les personnalités réelles et les personnalités fictionnelles est renforcé dans l'œuvre par la déclinaison des titres des œuvres de Partre autour du thème de la nausée, renvoyant à une des œuvres phares de Sartre. Cette correspondance est confirmée par la description du public fanatique déguisé en Partre et en duchesse de Bovouard. En effet, la description rappelle grossièrement celle des deux auteurs<sup>160</sup> :



L'extrait [110] présente des traits physiques (« visages fuyants à lunettes, cheveux hérissés ») et décrit des attributs matériels (« mégots jaunis, renvois de nougats »). Les trois

---

<sup>160</sup> D'autres photos, non libres de droit, sont plus représentatives de ces deux auteurs.

premiers traits renvoient effectivement à Sartre en se focalisant sur des éléments caractéristiques du physique de l'auteur, les « renvois de nougats » désignent familièrement des éructations et font donc référence à *La Nausée* de Sartre, les « mégots jaunis » sont, avec la pipe, un attribut caractéristique de l'auteur. Les femmes, quant à elles, sont caractérisées par de « petites nattes miteuses ficelées autour du crâne et canadiennes portées à même la peau, avec échappées en forme de tranches de seins sur fond d'ombre ». Alors que la première caractéristique décrit la coiffure de Simone de Beauvoir, la deuxième renvoie à la fois à sa tenue vestimentaire et son décolleté. Ce trait fait référence au combat féministe de l'auteur et à son émancipation<sup>161</sup>.

Si ces portraits de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, focalisant sur des traits saillants et basculant dans la caricature, semblent particulièrement virulents, c'est parce qu'ils ne sont pas directement la caricature de ces personnalités, mais la caricature de leur public fanatique vêtu comme ses idoles. Cette double caricature explique la présence de termes péjoratifs tels que « miteuses » ou « fuyant ». Ainsi, la même description renvoie à deux référents distincts : un, réel, et l'autre fictif. Alors que pour la caricature de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir, les éléments de la description constituent une sélection d'éléments caractéristiques des deux auteurs, pour la description du public, on pourrait voir un procédé métonymique où les personnes présentes sont désignées par une partie de leur costume (« ce n'étaient que »...).

Si la première caricature (celle de Sartre) est plutôt humoristique, la seconde (celle du public) est plus critique et dénonce le fanatisme. Représentés de la sorte, les individus constituant le public sont dépouillés de leur individualité et réduits à des *ersatz* de leurs idoles. Ainsi, même lorsque la caricature est moins critique, le choix des traits à grossir implique toujours une arrière-pensée de la part de l'énonciateur et un projet.

Le dernier extrait est tiré de *Vercoquin et le plancton*, il ne caricature pas des personnalités, mais extrémise les soirées zazoues. Ici, l'extrait décrit les dégâts causés par une soirée organisée par le Major :

---

<sup>161</sup> Simone de Beauvoir est une figure du mouvement féministe. Elle se positionne en rupture par rapport à la condition de la femme de l'époque et combat pour la libération de la femme (en particulier, à travers *Le Deuxième sexe* [1949]).



[111] La surprise-party tirait à sa fin. Janine avait réussi à dissimuler dans son soutien-gorge les vingt-neuf disques choisis avec soin pendant l'après-midi [...].

Antioche monta aux étages supérieurs. Il extirpa deux couples du lit du Major, deux autres et un pédéastre du sien propre, trois du placard à balais, un du placard à chaussures (c'était un tout petit couple). Il trouva sept filles et un garçon dans la cave à charbon, tous tout nus et couvert de dégueulis mauve. Il retira une petite brune de la chaudière, qui, heureusement, n'était pas encore tout à fait éteinte, ce qui l'avait sauvée de la pneumonie, récupéra dix francs quarante-cinq en billon en secouant un lustre dans lequel deux individus ivres, de sexe indéterminable, jouaient au bridge depuis 5 heures de l'après-midi, sans qu'on les remarquât, ramassa les morceaux de sept cent soixante-deux verres de cristal taillé cassés pendant la réception. Il trouva des restes de gâteaux jusque sur des assiettes, un poudrier dans le distributeur de papier hygiénique, une paire de chaussettes de laine à carreaux, dépareillées, dans le four électrique, rendit la liberté à un chien de chasse — qu'il ne connaissait pas — enfermé dans le garde-manger, et éteignit six commencements d'incendie pour cause d'ignition persistante de mégots délaissés. (VP : 144)

La fictionnalisation des débordements des soirées zazous des années 1940 passe presque intégralement par l'hyperbole<sup>162</sup>. Le texte fait mention de deux nombres hyperboliques : « vingt-neuf disques » et « sept cent soixante-deux verres ». La figure est neutralisée par l'emploi de nombre précis qui ne déclenche pas d'emblée une lecture hyperbolique. Le choix de ces nombres permet de donner un effet d'exactitude, comme un inventaire des choses disparues ou cassées. Il y a donc une double volonté ici, représenter un événement de manière précise tout en l'intensifiant.

De même, on relève une accumulation du nombre de couples découverts par Antioche : « deux couples du lit du Major, deux autres et un pédéastre du sien propre, trois du placard à balais, un du placard à chaussures (c'était un tout petit couple). Il trouva sept filles et un garçon dans la cave à charbon, tous tout nus et couvert de dégueulis mauve ». Cette accumulation se double d'une gradation des lieux de présence de ces couples ainsi que de leur nombre. Alors que les premiers sont trouvés dans des lits, d'autres sont dans des placards, et les derniers dans la cave. L'incongruité semble prendre le pas sur la description comme on peut le voir par le « dégueulis mauve » qui recouvre les huit dernières personnes découvertes. Cette liste augmente le caractère exagéré et permet d'imager la débauche des soirées zazous. Le jeu sur l'incongruité se prolonge avec celui sur les attentes présent dans la phrase suivante : « Il retira une petite brune de la chaudière, qui, heureusement, n'était pas encore tout à fait éteinte, ce qui l'avait sauvée de la pneumonie ». L'adverbe *heureusement*, ironique (et même antiphrastique),

---

<sup>162</sup> Les zazous sont très présents dans l'œuvre de Boris Vian. L'auteur sans jamais avoir été réellement zazou, les fréquentait beaucoup.

joue de la représentation que se fait le lecteur de cette scène. Alors que le lecteur verrait plutôt le fait que la chaudière soit éteinte comme une chance, le narrateur retourne cette attente en signalant plutôt la conséquence dramatique de cette éventualité (qui aurait amené la mort de la jeune femme). Ce jeu sur les attentes souligne l'incohérence de la situation et le renversement des habitudes. On voit ici pointer une représentation humoristique de la perte de bon sens des zazous lors de ces soirées.

La dernière phrase présente elle aussi un jeu sur les attentes au sein d'une énumération en gradation des objets retrouvés par Antioche. Le début de la phrase porte cette logique inversée puisque, ce qui paraît normal (« il trouva du gâteau jusque dans les assiettes ») est signalé comme révoltant par l'emploi de l'adverbe *jusque* signalant le caractère extrême. L'énumération continue en s'appuyant sur la découverte d'autres objets non surprenants (« un poudrier dans le distributeur de papier hygiénique », « une paire de chaussettes de laine à carreaux dépareillées, dans le four électrique »), mais dont le lieu est remarquable par l'incongruité. Puis, sur le même ton, le narrateur signale la présence de « six commencements d'incendie ». L'énumération permet ici d'intégrer de l'anormal au normal. Il semblerait même que la gradation se fasse du plus choquant au moins choquant pour le personnage, mais qu'elle s'inverse pour le lecteur.

Cet extrait présente ainsi, à travers l'hyperbole, une fictionnalisation des soirées zazous. Par le biais de l'accumulation, de l'énumération et de la gradation, le texte intensifie un événement qui était déjà le lieu de débordement et le présente de manière caricaturale. Cet extrait met ainsi en scène la débauche à l'état pur et le gaspillage insensé de ce type de soirée.

Dans le cadre de la fictionnalisation d'un référent réel et connu, l'hyperbole caricaturale intensifie le discours en focalisant un trait saillant d'un référent et en lui donnant un caractère prototypique grossi. De ce fait, la figure modifie le référent et le fictionnalise puisqu'elle le place dans un monde où sa représentation n'est pas la même. La caricature permet d'introduire un regard critique tout en gardant une légèreté aidant la facilité de compréhension du message. Il est intéressant de remarquer la transformation de la réalité : le texte donne assez de repères au lecteur pour qu'il puisse retrouver le référent réel, mais la transposition de ce référent dans la fiction engendre une modification de sa représentation et donc, finalement, un référent remodelé. Le choix des sujets de Boris Vian se place à rebours de la littérature d'après-guerre. Les thèmes de la fête, et la représentation de la ferveur existentialiste fait presque de *Vercoquin et le plancton* et de *L'Écume des jours* des œuvres zazoues dans le sens où on trouve une légèreté de ton et une insouciance en désaccord avec la gravité de l'époque. La grande présence

de l'hyperbole caricaturale dans l'œuvre de Boris Vian signale sa part dans la création de l'univers fictionnel et la transposition de certains éléments du réel dans l'univers fictionnel. Voyons maintenant la part de l'hyperbole dans la construction de référents purement fictionnels.

## **2.2. L'hyperbolisation d'un référent purement fictionnel**

Tout comme la syllepse, l'hyperbole présente l'avantage de garder un lien évident entre les deux univers qu'elle met en relation, dont l'un, l'univers fictionnel, apparaît comme un univers augmenté. Notre étude procédera en deux temps, le premier concernera la création d'univers, le second la normalisation fictionnelle de cet univers.

### **2.2.1. Une création d'univers**

L'hyperbole déforme le référent en le révisant à la hausse, elle « forme » ce faisant une autre réalité, avec ses propres normes. Les exemples que nous allons étudier ont la particularité de présenter une représentation hyperbolique d'un référent tout en inscrivant la véracité de cette représentation dans le contexte. De ce fait, l'hyperbole disparaît au profit du passage de l'univers référentiel du lecteur à celui de la fiction. En [112], l'hyperbole porte sur la quantité de sueur produite par le personnage. Celui-ci en développe une telle quantité qu'il crée une mare :

[112] La sueur ruisselait sur son front déjà hâlé par le soleil implacable des Tropiques. Ses bras musclés étaient enduits de terre rouge jusqu'à l'olécrane. Les gouttes roulaient de ses tempes à ses joues, puis tombaient sur le sol où elles formaient déjà une petite mare de boue. (TA : 86-87)

L'adjectif *implacable* commence à véhiculer l'intensification ; l'adynaton de la deuxième phrase (« Ses bras musclés étaient enduits de terre rouge jusqu'à l'olécrane »), qui implique que la terre s'est infiltrée jusqu'à l'os du coude, représente une réalité impossible pour le lecteur. La dernière phrase tire parti de ces deux exagérations en proposant une hyperbole

appropriée ayant des conséquences impossibles. La sueur abondante du personnage est contextuellement appropriée et justifiée par le syntagme « le soleil implacable ». La différence de cet extrait avec ceux que nous avons étudiés précédemment tient dans l'impact de l'hyperbole sur la représentation du monde fictionnel. En effet, la mention de la « petite mare de boue », dont l'existence est directement liée à la sueur du personnage intègre les conséquences de l'hyperbole et engendre la représentation d'un monde hyperbolique (puisque construit sur des hyperboles).

L'exemple [80'] engendre une nouvelle réalité, et celle-ci est intégrée de manière plus concrète dans le texte :

[80'] Le froid retenait les gens chez eux. Ceux qui réussissaient à s'arracher à sa prise y laissaient des lambeaux de vêtements et mouraient d'angine [...].

Il la dépassa et se mit à pleurer. Elle comptait au moins cinquante-neuf ans. Il s'assit au bord du trottoir et pleura encore. Ça le soulageait beaucoup et les larmes gelaient avec un petit crépitement et se cassaient sur le granit lisse du trottoir. (EJ : 368)

Cet extrait est marqué par une hyperbolisation de l'intensité du froid. À deux reprises, ce froid extrême est représenté : une fois en début d'extrait où la personnification d'un froid géôlier relaie l'hyperbole, et une fois à la fin de l'extrait où le froid est représenté comme si intense qu'il fige instantanément les larmes du personnage. Dans la mesure où le roman se déroule à Paris, un Paris fictionnel et « parallèle », les connaissances du lecteur le conduisent à une lecture hyperbolique et l'empêchent de se représenter un tel froid. Mais justement, la transposition de la réalité du lecteur dans le monde fictionnel permet des modifications. L'hyperbole, par son relais dans l'histoire (à travers l'impact du froid sur le personnage) et sa force imageante, permet de renouveler les connaissances du lecteur et de créer de nouvelles représentations ainsi que de nouvelles normes. Alors que dans le premier paragraphe de l'extrait la frontière entre le jeu gratuit et la description de la réalité fictionnelle ne peut être tracée (c'est-à-dire que l'intensification permet de créer de la nouveauté sans pour autant intégrer complètement cette création à une réalité), le deuxième paragraphe reprend cette hyperbolisation du froid et l'intègre dans un fonctionnement plus courant, permettant d'ancrer comme fonctionnement normal un tel froid à Paris.

L'extrait [113] montre bien la manière dont l'hyperbole engendre une nouvelle réalité. Dans cet extrait, Chick découvre un nouveau livre de Jean-Sol Partre dans une vitrine. Étant un grand collectionneur de Partre, il rêve d'acheter ce livre malgré son manque d'argent :

[113] Il commençait à baver de convoitise. Un petit ruisseau se formait entre ses pieds et prit le chemin du bord du trottoir, contournant les menues inégalités de la poussière. (EJ : 391)

Le texte se lit à deux niveaux, le premier est celui de l'effet sensible, le second est celui d'un univers fictif cohérent. Au niveau de l'effet sensible, l'expression métaphorique « baver de convoitise » est une hyperbole figée (figée car elle n'est plus considérée comme une hyperbole, c'est une expression courante) qui est ici ré-activée en contexte. L'expression seule ne fait pas figure, c'est le prolongement textuel qui lui donne le statut d'une exagération par rapport aux normes du lecteur. L'apparition du « ruisseau » prend au pied de la lettre l'action de « baver de convoitise », et la lecture pourrait s'arrêter à cette littéralité. Mais le ruisseau atteste également du flot de salive, et il a beau être « petit », son existence même file la métaphore et lui donne une valeur hyperbolique. L'hyperbole est, en quelque sorte, filée par la description du narrateur. Ainsi, au niveau de la fiction, l'hyperbole requalifie l'énoncé métaphorique littérialisé. Chick est bel et bien en train de « baver de convoitise ». Le narrateur peut alors jouer sur un mouvement double et inverse : celui d'une exagération (*bave* > *ruisseau*) et celui d'une diminution excessive (« petit *ruisseau* », « *menues* inégalités de la *poussière* »). Cette exagération/atténuation adoucit l'excès, joue sur notre représentation du flot de salive et contribue à l'acceptation d'un monde fictionnel jugé cohérent. Ainsi la représentation intensive est ajustée pour faire jouer la réalité du lecteur avec celle de la fiction.

Ce fonctionnement de l'hyperbole montre bien que, si elle permet de créer de nouveaux référents ou une nouvelle réalité, elle permet aussi d'ancrer cette nouveauté dans une logique inédite. Le contexte supporte alors cette logique et atteste de la potentialité ou de la concrétude de ces référents. Loin de devoir être traduite, l'hyperbole est alors représentative d'une réalité autre ayant ses propres normes, que le texte est censé faire accepter.

### 2.2.2. La normalisation opérée par l'hyperbole

Dans les exemples que nous allons étudier, la figure est ancrée plus fortement dans le contexte, ce qui est un facteur de légitimation. Elle est ainsi complètement intégrée à la réalité fictionnelle. Ces extraits sont marqués par un développement lissant le caractère exceptionnel de l'hyperbole afin d'en limiter l'intensité, ce qui fait que l'hyperbole, comme la syllepse, mêle deux modes de représentations différents : un mode figural, et un mode non figural référant au monde de la fiction.

L'extrait suivant se caractérise par un double jeu autour de l'hyperbole :

[114] Les quatre hommes prirent place dans la somptueuse voiture et, à soixante-dix milles à l'heure, Antioche repassa la grille, en marche arrière. Un bref virage, et la machine fonça sur le boulevard. (TA : 65)

La vitesse à laquelle roule la voiture, en marche arrière, est hyperbolique : le texte signale qu'elle roule à « soixante-dix milles à l'heure ». L'effet hyperbolique est renforcé par le jeu sur « milles » qui, en lecture rapide, renforce l'hyperbole en la faisant s'approcher de l'adynaton (si on remplace « milles » par « mille », c'est-à-dire l'unité de mesure par le nombre). Cette proximité entre les deux éléments est voulue afin de tromper le lecteur. La différence entre les deux interprétations est que les nombres tels *mille* ou *cent* sont reconnus en tant que signaux hyperboliques<sup>163</sup>, ainsi la confusion apportée par ce terme presque homonymique est nécessaire au repérage de l'hyperbole. Dans cet extrait se mêlent la présence et l'absence de l'hyperbole. On voit bien ici que jeux langagiers et hyperbole se recouvrent afin de représenter de manière originale un événement en accentuant une caractéristique précise : la vitesse de la voiture. L'adéquation de la figure est néanmoins assurée par le verbe *foncer* à la fin de l'extrait, ce qui permet de voir dans la figure une hyperbole appropriée. La manière dont l'hyperbole est traitée en contexte permet donc soit de la souligner, soit de l'intégrer dans le contexte afin de pointer son adéquation. Il y a un effet du contexte sur la figure aussi bien qu'un effet de la figure sur le contexte.

---

<sup>163</sup> On pense à des occurrences telles que *je l'ai attendu mille ans* ou *je te l'ai dit cent fois*.

En [115], l'extrait présente une description hyperbolique de l'extravagance des tenues des zazous :

[115] Le mâle portait une tignasse frisée et un complet bleu ciel dont la veste lui tombait au mollet. Trois fentes par derrière, sept soufflets, deux martingales superposées et un seul bouton, pour la fermer. Le pantalon, qui dépassait à peine la veste, était si étroit que le mollet saillait avec obscénité, sous cette sorte d'étrange fourreau. Le col montait jusqu'à la partie supérieure des oreilles. Une petite échancrure de chaque côté permettait à ces dernières de passer. (VP : 133)

Une des marques de reconnaissance des zazous venait de leurs tenues vestimentaires. Pendant la Deuxième Guerre mondiale les zazous se démarquaient en exhibant des habits excentriques et consommateurs de textile. L'hyperbole sert les fins de la critique ironique de ces accoutrements. L'énumération des différents éléments qui composent la veste (« trois fentes », « sept soufflets, deux martingales superposées ») accentue l'idée d'une utilisation débridée et superflue de tissus (le caractère inutile de ces ornements est d'ailleurs précisé par le participe passé adjectival « superposées »). La mention du seul bouton pour fermer cet ensemble outrancier est d'autant plus ironique qu'elle accentue le manque de praticité de la tenue et donc son caractère futile. La description du pantalon, quant à elle, contraste avec celle de la veste puisque l'opulence est contrebalancée par l'exiguïté du pantalon. La description générale de la tenue donne une image presque difforme du costume et crée un référent étrange. Enfin, la taille démesurée du col est interprétable comme un segment hyperbolique continuant la description de la disproportion du costume. Cette exagération est soulignée par l'adjectif *supérieur* qui intensifie la hauteur du col.

Mais cette déformation du référent par l'hyperbole dépasse la simple critique puisqu'elle acquiert une existence fictionnelle : cette hauteur de col délirante est prise en compte par les tailleurs qui résolvent le problème en créant des entailles pour les oreilles. Cette précision montre bien que le loufoque est un premier degré de lecture et qu'il n'est qu'une étape dans la construction mentale d'une réalité autre, celle de la fiction. Ainsi le texte « dégonfle » l'hyperbole et la signale comme descriptive d'un univers inconnu du lecteur.

L'exemple suivant, emprunté au même roman, présente, lui, le cheminement inverse, c'est à dire du banal à l'hyperbolique :

[116] La maintenant par le bras à distance respectueuse, il parvint au buisson de laurier à l'abri duquel Fromental, tout nu, semblait forniquer avec le sol. Il y était allé de si bon cœur que sa conquête, sous la pression répétée, avait peu à peu disparu sous une épaisse couche d'humus, s'enfonçant de plus en plus dans le terreau gras. (VP : 143)

Ici l'hyperbole se fait par la requalification d'un segment *a priori* non hyperbolique : « semblait forniquer avec le sol » vers une interprétation hyperbolique<sup>164</sup>. Le contexte réoriente l'approximation référentielle de la comparaison vers une acception intensive. Cette hyperbole est ensuite pointée comme adéquate : du fait de la trop forte pression exercée sur sa compagne, celle-ci s'est effectivement enfoncée dans le sol.

Il y a donc un double mouvement de l'hyperbole : elle peut être normalisée par le contexte qui l'intègre ainsi à la réalité fictionnelle ou elle peut permettre d'expliquer une situation incongrue. Dans les deux cas, on voit bien qu'elle entre dans la construction de nouvelles normes référentielles et donc dans la création d'un nouvel univers ayant son propre fonctionnement. L'intégration de la figure par le contexte est primordiale pour permettre au lecteur de comprendre le changement de monde référentiel. C'est cette normalisation de la figure qui assure la bonne compréhension du message. Mais nous avons pu aussi remarquer que l'hyperbole s'accompagne d'un jeu, qui tient surtout de la re-normalisation du monde. De ce fait, le lecteur est dans une posture instable où, à chaque instant, ses connaissances peuvent être remis en cause. Ce nouveau monde proposé par l'hyperbole est marqué par ce changement d'échelle, c'est ce que nous allons maintenant étudier.

### **2.3. Un nouveau monde, hyperbolique**

Par le biais de l'hyperbole, un nouveau monde se crée, marqué par l'extravagance de la figure : un monde renormé. Comme nous avons pu le voir dans l'étude sur le style hyperbolique, la figure s'insère dans le texte et renouvelle les normes du lecteur. Dans les exemples que nous allons étudier, l'hyperbole entre dans la construction d'une situation intensifiée et entraîne ainsi la construction d'un univers hyperbolique, permettant la fictionnalisation d'un référent existant dans l'univers de référence du lecteur.

L'extrait [117] tiré de *L'Arrache cœur* décrit le déboisement du jardin de Clémentine :

---

<sup>164</sup> Chez Vian la sexualité est généralement traitée de deux manières : soit de manière hyperbolique ou grotesque, soit de manière elliptique, et donc plutôt avec pudeur.



[117] Jacquemort avait le cœur serré. Sans leur attacher de valeur sentimentale [...], il estimait les arbres pour leur beauté probablement fonctionnelle et leur anarchique uniformité. Il se sentait assez intime avec eux pour ne pas éprouver le besoin de leur parler, ni de leur écrire des odes ; mais il aimait le reflet trouble du soleil sur les feuilles vernies, les puzzles d'ombre découpés par le jour et les feuilles, le léger bruit vivant des branches et l'odeur de leur évaporation, le soir après les journées chaudes [...].

Au pied d'un haut dattier d'une dizaine de mètres, on déposa le premier réchaud et chacun y fourra un de ses outils. Le second fut installé de la même façon près de l'eucalyptus voisin. Les apprentis se mirent à souffler sur les braises, cette fois avec de gros soufflets de peau sur lesquels ils sautaient à pieds joints. Pendant ce temps, le chef d'équipe collait son oreille, prudemment, au tronc du dattier, de-ci, de-là. Il s'arrêta soudain et fit une marque rouge sur l'écorce. Le plus trapu des quatre bûcherons retira du feu son crochet ; un fer de flèche plutôt qu'un vrai crochet, une pointe acérée dont les barbes rouge clair fumaient dans l'air pesant. D'un geste décidé, il s'affermir, prit son élan et harponna le tronc lisse, juste au milieu de la marque rouge. Déjà les apprentis avaient emporté en courant le réchaud, et déjà un de ses camarades répétait le même geste pour l'eucalyptus. Et puis, les deux harponneurs, de toute la vitesse de leurs jambes, regagnèrent l'abri et disparurent. Les apprentis se tassèrent à l'entrée, près des réchauds.

La touffe de feuilles du dattier se mit à frémir, imperceptiblement d'abord, puis plus vite, et Jacquemort serra les dents. Une plainte s'élevait, si aiguë et si intense, qu'il faillit se boucher les oreilles. Le tronc du dattier oscillait et, à chaque oscillation, le rythme des cris s'accélérait. La terre, au pied du dattier, se fendit et s'ouvrit. La note impossible vrillait l'air, déchirait les tympanes, résonnait dans tout le jardin et semblait se réverbérer sur le plafond bas des nuages. D'un coup, la souche s'arracha du sol et le long fût courbe s'abattit dans la direction de l'abri. Maintenant, il sautait et dansait sur le sol, se rapprochait peu à peu de la tranchée, poussant toujours ce hurlement insupportable. Quelques secondes après, Jacquemort sentit pour la seconde fois trembler le sol. L'eucalyptus, à son tour, s'écroulait. Lui ne criait pas ; il haletait comme un soufflet de forge fou et ses branches argentées se tordaient autour de lui, labouraient profondément le sol pour tenter d'atteindre la tranchée. Le dattier, à ce moment, atteignit l'extrémité du plafond de rondins, et il commença à le marteler avec de grandes contractions tremblantes ; mais déjà la clameur diminuait de puissance, et le rythme ralentissait, ralentissait. L'eucalyptus, plus fragile, s'arrêta le premier, seules ses feuilles en lame de poignard grouillaient encore un peu. Les hommes sortirent de la tranchée. Le dattier eut un dernier sursaut. Mais l'homme qu'il visait sauta lestement de côté et lui porta un violent coup de hache. Tout se tut. Seuls de longs frissons parcouraient encore la colonne grise. Avant même que ce soit fini, les bûcherons étaient repartis vers les arbres voisins. (AC : 627-628)

Cet extrait est majoritairement construit autour de deux figures : l'hyperbole et l'hypotypose. D'après Yves Le Bozec, l'hypotypose essaie « par un procédé d'imitation, de précipiter l'émotion de l'allocuteur [...] devant une représentation si forte qu'elle s'impose à lui, au-delà (en deçà) de la narration, comme la seule réalité, une réalité à laquelle il assiste passivement, en spectateur impuissant, mais fasciné. L'hypotypose est de l'ordre de la stupéfaction, tant dans

le discours que dans l'action » (2002 : 5). Il précise que dans la figure, « il y a une neutralisation du sujet parlant au profit de l'objet qui devient alors le seul sujet actif et entraîne conséquemment une passivation du sujet parlant » (2002 : 5). C'est par le point de vue de Jacquemort, relayé par le narrateur, que l'hypotypose se développe<sup>165</sup>.

Selon Yves Le Bozec,

L'hypotypose présente le plus souvent un style asyndétique, qui autorise d'une part l'entassement propre à la spatialité du tableau (accumulation linéaire et effet d'exhaustion), d'autre part la disparition des marques organisationnelles qui trahissent la volonté du sujet regardant : l'hypotypose ne déploie plus *un temps*, volonté du locuteur, mais impose *une accumulation d'espaces fragmentés* à la sidération de l'allocuteur. (2002 : 6)

Cet essai d'organisation se perçoit dans l'emploi d'indications temporelles telles que « maintenant », « quelques secondes après », ou « à ce moment » qui indique différentes actions simultanées. Afin de rendre la scène plus vivante, une grande partie de l'extrait est marquée par la personnification des arbres.

La personnification du dattier et de l'eucalyptus se remarque par l'emploi de termes se rapportant à la parole (« plainte », « cris », ou « hurlement »), mais aussi par des verbes de mouvement (« sautait », « dansait », « haletait »), ou encore des verbes signifiant une intention (« tenter », « qu'il visait »). Par la personnification, la description de la scène devient hyperbolique, puisqu'elle prête des sentiments et des intentions humaines à des arbres. On remarque aussi la présence de l'adverbe d'intensité « si », qui souligne le haut degré d'intensité du cri de l'arbre. Les adjectifs qualificatifs présents dans le passage participent, pour la plupart, de l'hyperbole : « aiguë », « intense », « impossible », « insupportable », « fou », « grandes » et « violents » et ont comme sème commun celui de /intensité/. Il y a une intensification du discours qui engendre une représentation plus frappante. On trouve aussi dans cet extrait la présence de l'énumération en tant qu'outil de l'hyperbole. L'énumération est présente dans la phrase suivante : « La note impossible vrillait l'air, déchirait les tympanes, résonnait dans tout le jardin et semblait se réverbérer sur le plafond bas des nuages ». L'énumération permet d'apporter une exagération de la force du cri de l'arbre. L'hyperbole est donc bien active dans ce passage et permet de donner de la force à cette description.

---

<sup>165</sup> Au début de l'extrait, le narrateur précise l'affection de Jacquemort pour les arbres, et son malaise face au déboisement du jardin : « Jacquemort serra les dents ». À travers la vision de Jacquemort, les arbres prennent vie et cette simple scène de déboisement se transforme ainsi en lutte.

Par la présence de la personnification des arbres et celle de l'hyperbole, cette scène de déboisement se transforme en combat épique des arbres contre les bûcherons. En effet, les arbres prennent vie pour lutter contre leurs agresseurs : ce combat est d'autant plus mémorable que les arbres se battent en pleine agonie et que leurs derniers efforts sont dirigés contre ceux qui les ont déracinés, comme on peut le voir par le caractérisant « tremblantes » qui qualifie les contractions du dattier. Ce caractère héroïque des arbres se perçoit dans la description de leurs actions : « Le dattier eut un dernier sursaut. Mais l'homme qu'il visait [...] lui porta un violent coup de hache ». De plus, on remarque une isotopie de la bataille avec la présence des termes « tranchée », « lame de poignard », « marteler », « violent coup de hache » et « visait ». Cette présence de la lutte est liée au point de vue projeté par Jacquemort sur cette scène.

L'hyperbole permet l'hypotypose et entraîne ainsi une transformation des représentations habituelles. Elle permet de représenter une vision plus subjective, et donne de l'émotion au texte. Mais elle amène aussi la personnification des arbres et met en avant la lutte des arbres contre ceux qui veulent les détruire. La violence est un des thèmes de *L'Arrache cœur*, l'hyperbole est alors un outil permettant à la fois d'aggraver cette violence et de la pointer comme omniprésente dans le village du roman.

Dans l'extrait suivant, tiré de *L'Écume des jours*, l'hyperbole fonctionne seule :

[118] Jean-Sol venait de débiter. On n'entendit, tout d'abord, que les cliquetis des obturateurs. Les photographes et les reporters de la presse et du cinéma s'en donnaient à cœur joie. Mais l'un d'eux fut renversé par le recul de son appareil et une horrible confusion s'en suivit. Ses confrères, furieux, se ruèrent sur lui et l'arrosèrent de poudre de magnésium. Il disparut dans un éclair éblouissant, à la satisfaction générale, et les agents emmenèrent en prison tous ceux qui restaient.

« Merveilleux ! dit Chick. Je serai le seul à avoir l'enregistrement. »

Le public, qui s'était tenu à peu près calme jusqu'ici, commençait à s'énerver et manifestait son admiration pour Partre à grand renfort de cris et d'acclamations, chaque fois qu'il disait un mot, ce qui rendait assez difficile la compréhension parfaite du texte [...].

Une partie du plafond venait de se soulever et une rangée de tête apparut. D'audacieux admirateurs venaient de se faufiler jusqu'à la verrière, et d'effectuer cette opération délicate. Il y en avait d'autres qui les poussaient et les premiers s'agrippaient énergiquement aux rebords de l'ouverture.

« Ils n'ont pas tort, dit Chick. Cette conférence est remarquable !... »

Partre s'était levé et présentait au public des échantillons de vomi empaillé. Le plus joli, pomme crue et vin rouge, obtint un franc succès. On commençait à ne plus s'entendre, même derrière le rideau où se trouvaient Isis, Alise et Chick [...].

Heureusement, la totalité du plafond s'abattit dans la salle, évitant à Isis de donner des détails. Une épaisse poussière s'éleva. Dans les plâtras, des formes

blanchâtres s'agitaient, titubaient et s'effondraient, asphyxiées par le nuage lourd qui planait au-dessus des débris. Partre s'était arrêté et riait de bon cœur en se tapant sur les cuisses, heureux de voir tant de gens engagés dans cette aventure. Il avala une grande goulée de poussière et se mit à tousser comme un fou.

Chick, fébrile, tournait des boutons sur son enregistreur. Il produisit une grosse lueur verte qui s'enfuit au ras du sol et disparut dans une fente du parquet. Une seconde puis une troisième suivirent, et il coupa le courant juste au moment où une sale bête, pleine de pattes, allait sortir du moteur.

« Qu'est-ce que je fais ? dit-il. Il est bloqué. C'est la poussière dans le micro. »

Le pandémonium dans la salle était à son comble. Partre, maintenant, buvait à même la carafe et se préparait à s'en aller, car il venait de lire sa dernière feuille. (EJ : 409-411)

Cet extrait fait suite à l'exemple [110] et continue la description de la conférence de Partre. Ici on peut parler d'environnement hyperbolique : l'environnement est reconnaissable, car il permet à la figure de se développer. Cet extrait est bien marqué par cette ambiance intensive. On relève tout d'abord la présence de termes intensifs : « horrible » ; « éblouissant » ; « merveilleux » ; « succès » ; « pandémonium ». Ils sont parsemés dans le texte et rendent compte du caractère extra-ordinaire de la situation. Si un terme seul ne peut avoir une portée hyperbolique, du fait du statut macrostructural de la figure, ils participent de l'intensification. On trouve de nombreuses gradations dans le texte, qui ne sont pas forcément hyperboliques, mais qui participent de l'exagération. La gradation permet de donner une intensité grandissante à la réalité du texte et donc de simuler l'excitation grandissante du public. La première que l'on remarque est la gradation qui affecte le bruit : de petit « chahut », il devient tel qu'il rend « difficile la compréhension du texte » et enfin, à la fin de la conférence, empêche la communication entre les personnes présentes. La seconde est liée à celle de la déshumanisation du public. Le public est d'abord désigné de manière individuelle (« les photographes »), les personnes présentes sont ensuite réduites à une masse (« le public » ; « la foule »). La description du public change ensuite puisqu'il n'est plus décrit par ce qu'il est, mais par ce à quoi il ressemble. On a alors l'image « d'une rangée de têtes » puis, pour finir, de « formes blanchâtres ». Ces deux gradations entrent dans la représentation grandissante de la folie des spectateurs.

L'hyperbole subit peu à peu une transformation et est elle-même victime d'une intensification. En effet, alors que le texte est majoritairement constitué d'hyperboles, à la fin de l'extrait un adynaton apparaît : « Une partie du plafond venait de se soulever et une rangée de têtes apparut ». Cet adynaton marque le paroxysme de la folie de cette conférence. Il y a

donc à l'intérieur des figures une gradation qui s'opère, l'hyperbole, par l'épidémie du texte, devient un adynaton plus apte à retranscrire la folie environnante. Dans cet extrait, la force imageante de l'hyperbole est dépassée, et ne permet plus de retranscrire la force de l'excitation. Il faut donc recourir à une figure qui la dépasse afin que le lecteur ne puisse pas en réduire la force. À partir de cette figure, le texte bascule vers l'étrange. Par l'évocation des hommes en tant que « formes blanchâtres », par celle de la « grosse lueur verte » qui sort de la machine de Chick et celle de la « sale bête pleine de pattes », on a l'impression que cet univers qu'on pensait connaître nous devient étranger. En effet, l'adynaton dépasse les règles que le lecteur avait pu acquérir au cours de sa lecture et intègre un nouveau fonctionnement de l'univers fictionnel sans avoir, au préalable, préparé cette transition.

Il y a quelque chose de remarquable dans cet extrait : l'hyperbole nous place dans un monde hors représentation possible. Henri Morier (1961 : 495) dit de l'hyperbole que « chez celui qui l'emploie constamment les mots les plus forts font hausser les épaules ». Or, ici, le lecteur ne hausse pas les épaules : il n'est ni indifférent, ni agacé par un tel déploiement hyperbolique, l'hyperbole le fait au contraire entrer dans un monde fictionnel qui s'éloigne du monde de référence consensuel, elle acquiert force et légitimité par son déploiement textuel et sa cohérence contextuelle. C'est par ce travail (con)textuel de normalisation que l'hyperbole est un instrument d'invention sans être jamais ni mensongère ni fantasmagorique.

La définition de Fontanier (1968 : 123) s'adapte bien au texte de Vian, les hyperboles ont bien comme enjeu « non de tromper, mais d'amener à la vérité même et de fixer par ce qu'[elles disent] d'incroyable ce qu'il faut réellement croire ». Ainsi, l'hyperbole reconfigure un référent, intègre cette reconfiguration en contexte afin de le normaliser. Ces procédés combinés permettent la création d'un monde renormé, augmenté. Elles sont donc créatrices de fiction puisqu'elles créent une nouvelle échelle d'évaluation et donc une normalité décalée.

Dans la création de l'hyperbole, il faut cependant différencier les types de création : selon les œuvres de Vian, l'hyperbole n'implique pas la même posture face au réel, donnant aux textes des tonalités différentes.

### 3. L'hyperbole et postures face au réel

Si l'hyperbole se caractérise par l'intensification, cette dernière n'a pas la même visée selon les romans. Dans sa relation au réel, l'hyperbole nous semble contribuer à trois effets : inscrire le loufoque dans le texte, exprimer la critique face au réel, et jouer du réel avec fantaisie.

#### 3.1. L'hyperbole loufoque

Le terme *loufoque* est particulièrement approprié pour évoquer certaines œuvres de Vian. Avant de reprendre l'étude de l'hyperbole, arrêtons-nous sur la définition du loufoque. Le *TLFi* le définit comme terme employé pour désigner une personne ou un comportement « qui est un peu fou, dont le comportement est bizarre, extravagant, contraire au bon sens ». Le loufoque est donc avant tout lié au contre-pied. Pour Servanne Monjour (2011 : 197), « le loufoque résulte de la combinaison de la folie et du rire, à l'origine d'effets d'étrangeté surprenants ». L'auteure le distingue du carnivalesque qui « sert d'exutoire à une société très contrainte dans ses traditions et son protocole, le loufoque, au contraire, interroge les aspects et les évolutions de la société à travers un comique mêlé de poésie » (*Id.*)<sup>166</sup>. Servanne Monjour met en avant trois caractéristiques du loufoque : l'incongru, la transgression des *topoi* et l'écriture sérielle, qui se répète jusqu'à épuisement. L'hyperbole loufoque joue à la fois de l'incongruité (car elle ne convient pas aux normes référentielles du lecteur et ajoute à cette inconvenance la surprise), de la transgression des *topoi* en réinterprétant les lieux communs à travers un prisme déformant, et par sa récurrence elle « épuise » sa matière à force d'être grossissante. L'hyperbole loufoque est majoritairement présente dans *Troubles dans les andains* et *L'Automne à Pékin* sous des formes différentes.

Nous commençons notre étude par *L'Automne à Pékin*, roman dont nous avons déjà pu remarquer l'aspect loufoque<sup>167</sup>. Le premier extrait est une conversation entre le professeur Mangemanche et son interne, en Exopotamie :

---

<sup>166</sup> Le carnivalesque et le loufoque ont ceci de commun qu'ils mettent tous les deux en avant le mélange du rire et de la folie.

<sup>167</sup> Voir l'étude des incipits loufoques (partie I, chapitre 2, 2.2.2.).

[119] – Ben je comprends que je le suis [dur], dit l’interne. Ça fait trois semaines qu’on est là. Vous vous rendez compte, et j’ai pas fait ça une seule fois !

– Bien sûr ? dit Mangemanche. Même avec les femmes des agents d’exécution ? Qu’est-ce que vous faites à l’infirmerie le matin, quand je dors ?

– Je me ... » dit l’interne.

Mangemanche le regarda sans comprendre, et puis il éclata de rire.

« Bon sang ! dit-il. C’est... vous vous... C’est trop drôle !... C’est pour ça que vous êtes de si mauvaise humeur !...

– Vous croyez ? demanda l’interne un peu inquiet.

– Certainement. C’est très malsain.

– Oh ! dit l’interne. Vous ne l’avez jamais fait, hein ?

– Jamais tout seul », dit Mangemanche.

L’interne se tut, car ils gravissaient une haute dune et il avait besoin de tout son souffle. Mangemanche se remit à rire.

« Qu’est-ce qu’il y a ? demanda l’interne.

– Rien. Je pense seulement à la tête que vous devez avoir. »

Il riait si fort qu’il s’effondra dans le sable. De grosses larmes jaillissaient de ses yeux et sa voix s’étranglait dans un hurlement d’allégresse. (AP : 644-645)

Dans cet extrait, l’hyperbole est focalisée sur le rire du personnage qui est signalé comme si abondant que le personnage ne peut plus contrôler son corps. Le rire de Mangemanche est présent à trois reprises : une première fois quand il comprend ce que l’interne avait laissé implicite (la pratique de la masturbation pour combler la solitude), une seconde fois après leur discussion, et enfin à la fin de l’extrait lorsque Mangemanche explique son rire à l’interne.

Le fait que celui-ci s’effondre est un jeu autour de l’expression *se tordre de rire* qui est construite sur l’idée d’une perte de contrôle due à l’hilarité. Cette première conséquence est elle-même hyperbolique et participe ainsi au loufoque. La dernière phrase contient des termes qui contiennent le sème /intensif/, tels que « grosse », « hurlement » et « allégresse ». L’hyperbolisation de l’effet du rire chez le personnage modifie un comportement attendu et fait advenir une situation incongrue, presque inquiétante : une situation loufoque. En effet, la réaction de Mangemanche est incongrue dans le sens où elle transgresse un comportement attendu (ce qui est souligné par l’adjectif *allégresse* ainsi que le décalage entre la cause du rire et sa conséquence), tout en étant inconvenante. Mais ce passage s’appuie aussi sur la transgression de *topoi* puisque l’hyperbole active implicitement l’expression sous-jacente : « *se tordre de rire* ». Cette ré-activation de l’hyperbole figée sert aussi de lien avec le lecteur en instaurant une complicité lors de la découverte de la figure implicite.

Pour ce qui est de la récurrence, nous verrons avec l’exemple [120] que la représentation du rire dans *L’Automne à Pékin* est liée au loufoque :

[120] – C'est la compagnie, dit le receveur. D'ailleurs ils sont tous fous à la Compagnie.

– Vous tenez bien le coup, dit Amadis.

– Oh moi, expliqua le receveur, ce n'est pas pareil. Vous comprenez, je ne suis pas fou. »

Il s'esclaffa si abondamment qu'il perdit le souffle. Amadis fut un peu inquiet en le voyant rouler par terre, devenir violet, tout blanc et se raidir, mais il se rassura en voyant que c'était de la frime : l'autre clignait de l'œil ; sur un œil révolté, cela faisait très joli. (AP : 522)

Cet extrait se rapproche du précédent puisque l'hyperbole se déploie à partir de l'expression implicite *mourir de rire*, grâce à la gradation des différents états du personnage, qui évoque un étranglement mortel : « rouler par terre, devenir violet, tout blanc et se raidir ». Le *topos* du « rire mortel » est mené à son terme, et même dépassé par cette intensification des symptômes, tandis que le contre-pied — et la surprise — adviennent dans la seconde partie de la phrase : le connecteur logique *mais* introduit une bifurcation qui fait dégonfler comme une baudruche la gradation, en ravalant l'attitude du receveur à du chiqué. Elle remet en cause la conséquence loufoque du rire et propose une nouvelle explication reposant sur le faire semblant du personnage (explication qui n'est pas plus rationnelle pour le lecteur). Le lecteur ne sait plus si le personnage fait effectivement semblant ou si c'est Amadis qui pense que le receveur fait semblant. Le narrateur en propose d'ailleurs une explication (« l'autre clignait de l'œil »), explication relayée par une réflexion humoristique qui allie deux notations opposées (« œil révolté » et « très joli »), ce qui contribue à brouiller la logique du texte. Le narrateur ne peut s'empêcher d'ajouter à l'incongru la facétie, dans une esthétique loufoque, où l'instabilité référentielle se propage au lecteur.

Les hyperboles, dans *L'Automne à Pékin*, sont souvent construites à partir d'une structure intensive exprimant la conséquence du type « tant... que », « si... que », « tel... que ». L'hyperbole est alors le point de départ d'une conséquence loufoque. Ces deux extraits sont une illustration du *fou rire*, ils mêlent folie et rire, combinaison propre au loufoque. Mais ce fou rire, dont le nom reste en creux dans le texte permet aussi de comprendre les réactions extravagantes des personnages, qui sont celles de fous. Il y a un jeu qui s'instaure entre le narrateur et le lecteur où le lecteur part à la recherche des indices de dérapages du texte. C'est donc un plaisir pour le lecteur de retrouver la base du loufoque. Il est difficile de savoir si c'est le rire qui rend fou ou si le rire est l'attribut du fou, en [119] le rire semble engendrer la folie et en [120] le rire souligne la folie du personnage.



Le dernier extrait, est lui aussi en lien avec le rire, mais il se distingue des deux autres par un ancrage plus fort dans le loufoque :

[121] Angel avait déjà ouvert la portière et se précipita dehors. Il se pencha, mortellement inquiet, sur le blessé. Celui-ci se tordait de rire, et s'arrêtait par instant, pour gémir un bon coup, et puis, il recommençait à se rouler de joie.

« Vous souffrez ? » demanda Angel.

Rochelle ne regardait pas. Elle restait dans la voiture, la tête dans ses mains. Anne avait une sale figure. Il était pâle. Il croyait que l'homme agonisait.

« C'est vous ? » hoqueta l'homme en désignant Angel.

Une crise de fou rire le reprit. Les larmes ruisselaient sur sa figure.

« Remettez-vous, dit Angel. Vous devez avoir très mal.

– Je souffre comme un veau », parvint à dire le monsieur.

Sa phrase le plongea dans un tel délire qu'il avança de deux pieds en faisant le tonneau. (AP : 544)

Cet extrait fait suite à un accident où Anne a renversé un piéton qui, contre toute attente, *rit* tandis que le copilote est quant à lui « mortellement inquiet ». L'extrait est construit sur une opposition loufoque qui souligne la dualité de cette scène, entre douleur et gaieté dues aux blessures. Le « délire » de la fin de l'extrait est préparé par le texte dans cet entremêlement de deux positions du blessé par rapport à la blessure.

La dernière phrase nous intéresse particulièrement pour cette étude puisqu'elle contient une hyperbole construite à l'aide d'une structure intensive. Elle constitue le paroxysme de la folie du personnage. Le terme *délire* peut renvoyer aux deux attitudes du personnage : le délire de l'exaltation ou le délire lié à la blessure. Quelle que soit la signification, la conséquence de ce haut degré paraît incongrue. Ce non-sens fait pencher la signification du « délire » vers celle de l'excitation ou de l'exaltation.

L'hyperbole crée un univers loufoque et présente ainsi un monde construit sur une logique qui échappe au lecteur. Ce type d'hyperbole, dans *L'Automne à Pékin*, est d'autant plus loufoque qu'elle est construite dans un système logique. Elle mêle ainsi rigueur apparente et échappée belle de la logique. L'attente trompée, liée à l'emploi des structures intensives pour porter l'hyperbole, participe bien du loufoque grâce à l'effet de surprise. Nous avons pu voir que l'hyperbole loufoque dans *L'Automne à Pékin* répondait à tous les critères du loufoque : elle crée de l'incongruité du fait de la surprise et de l'inconvenance qu'elle amène, elle transgresse des *topoi* et elle récurrente. Les exemples que nous avons étudiés traitent du *topos* du fou rire en s'appuyant sur un effet de décalage entre la cause et la conséquence du rire. Cette

opposition liée à la disproportion de la conséquence se retrouvera aussi dans l'hyperbole dans *Troubles dans les andains*.

*Troubles dans les andains* est lui aussi marqué par la présence de l'hyperbole loufoque. Elle est, en général, amenée par une opposition entre le très grand et le très petit :

[122] Une porte basse s'ouvrait dans le mur à droite d'une cheminée monumentale que décorait un fronton Renaissance de pur style gothique. Adelpin la négligea, et s'engageant sous la vaste hotte, il fit quelques pas. La plaque de fonte fleurdelysée destinée à emmagasiner la chaleur des brasiers onques allumés dans le vaisseau noirci lui paraissait bizarrement accrochée.

Il prit son élan et décocha un terrible coup de pied contre cette plaque. Elle vola en éclats, démasquant une ouverture à peine suffisante pour laisser passer un cheval sans son cavalier. (TA : 52)

L'hyperbole loufoque, dans ces extraits, se rapproche du non-sens. En effet, elle propose une représentation en contradiction totale avec la logique du lecteur. L'exemple mêle deux représentations d'un même élément : l'ouverture faite par Adelpin dans le fond de la cheminée. Dans le dernier paragraphe, celle-ci bénéficie d'une représentation attendue (« une ouverture à peine suffisante ») qui souligne l'exiguïté de l'ouverture, et une représentation hyperbolique en contradiction avec la première qui donne l'ouverture comme assez grande pour laisser passer un cheval. La figure joue ainsi sur les représentations et les attentes du lecteur. L'hyperbole paraît loufoque, car elle propose un nouveau système de mesure lui-même loufoque. Si nous parlons de loufoque ici et non d'absurde, c'est parce que le contexte légitime cette représentation décalée. En effet, la cheminée est décrite comme « monumentale », « vaste », et le personnage peut tenir debout dans la hotte. La taille extraordinaire de la cheminée explique la grande taille de l'ouverture. Le changement d'échelle de mesure est alors nécessaire pour décrire cet objet de taille considérable. C'est la différence entre l'absurde et le loufoque : le loufoque, quelle que soit l'image proposée, a un lien et une légitimité contextuelle alors que l'absurde se fait en rupture avec le contexte.

L'exemple [123] présente le même fonctionnement. Sous l'incongruité apparente de l'assimilation du grand et de petit se développe en fait une nouvelle logique :

[123] Le baron avait bouclé à sa ceinture une forte lampe à gazogène, qui sous un poids réduit puisqu'elle ne pesait que dix-sept kilos, réussissait à produire une fumée capable de dérober un convoi de onze cargos de sept cents tonnes à la vue d'un observateur de sous-marin aveugle et mal entraîné. (TA : 87)

Deux incongruités sont présentes dans cet extrait, la première est liée au poids de la lampe et la seconde à sa production de fumée. Prenons la première incongruité : « une forte lampe à gazogène, qui sous un poids réduit puisqu'elle ne pesait que dix-sept kilos ». Le syntagme « poids réduit » est contredit par les « dix-sept kilos » qui ne paraissent pas refléter la légèreté d'une lampe. Ce premier retournement de la norme est engendré par un *puisque* humoristique qui introduit un présupposé contrevenant à l'échelle de grandeur du lecteur. Devant cette contradiction apparente le lecteur a deux choix : l'interpréter en tant que jeu langagier ou accepter le poids de cette lampe comme étant, dans la fiction, signe de sa légèreté<sup>168</sup>. La deuxième incongruité est plus complexe, nous la redonnons ici : la lampe « réussissait à produire une fumée capable de dérober un convoi de onze cargos de sept cents tonnes à la vue d'un observateur de sous-marin aveugle et mal entraîné ». Ici il ne s'agit pas d'un télescopage du très grand et du très petit, mais plutôt d'une mise en commun de logiques opposées. La première correspond à la vision hyperbolique de la fumée produite par la lampe qui dégagerait une telle fumée qu'elle pourrait faire disparaître « un convoi de onze cargos de sept cents tonnes ». La deuxième logique renverse l'hyperbole, et la sape : ce n'est finalement pas la quantité de fumée qui cache l'énorme convoi, mais la cécité de l'observateur incompetent. Le loufoque se niche alors dans le heurt de deux raisons hétérogènes dont la première est largement déployée pour être finalement abandonnée. Le lecteur qui a pris le soin de lire la phrase s'aperçoit qu'il a été trompé et que ce n'est pas tant la quantité de fumée que l'incapacité de voir qui dérobe à la vue le convoi.

Ce jeu avec le lecteur est typique de *Troubles dans les andains* : le lecteur ne peut se raccrocher à aucune norme, il est constamment pris à contre-pied par une réalité – ou un narrateur – versatile. L'hyperbole entre alors dans une logique d'attente trompée qui s'appuie sur la collision de deux raisons, dont la première est abandonnée à l'arrivée de l'autre. Le jeu du narrateur est encore accentué dans *Troubles dans les andains*, où il parvient à dérouter le lecteur.

---

<sup>168</sup> En ce qui concerne l'interprétation en jeu langagier de cette occurrence, nous renvoyons à l'étude des jeux langagiers par opposition binaire (partie 2, chapitre 1, 4.1.).

Ces deux romans font un usage commun de l'hyperbole que nous avons appelée « loufoque », mais de manières différentes. Dans *L'Automne à Pékin*, l'hyperbole loufoque traduit la folie ambiante et le dérapage possible, mais imprévisible de tous les personnages et de toutes les situations. Dans *Troubles dans les andains*, elle confronte plusieurs logiques à des fins de re-normalisation. Dans les deux cas, nous avons remarqué que la figure construit un système d'opposition reposant sur deux échelles de grandeur (pour *Troubles dans les andains*) ou de valeurs (pour *L'Automne à Pékin*).

L'hyperbole, dans ces deux œuvres, pousse la logique commune jusqu'à ses limites et développe un monde détournant la logique habituelle. Une autre fonction de l'hyperbole déplace l'extravagance vers la critique.

### 3.2. L'hyperbole critique

Dans l'hyperbole critique, une caractéristique particulière est grossie ou une situation particulière est aggravée pour mieux les dénoncer. La dimension critique de la figure peut parfois même relever du polémique. Nous nous intéresserons en particulier à *Vercoquin et le plancton*, roman dans lequel l'hyperbole a partie liée avec la critique du monde du travail, et à *L'Arrache cœur* où l'hyperbole permet de faire ressortir la psychose de la mère<sup>169</sup>.

Dans *L'Arrache cœur*, l'hyperbole se trouve majoritairement dans les délires de la mère, comme en [124] :

[124] Comme je suis inquiète, se dit Clémentine, accoudée à sa fenêtre.

Le jardin se dorait au soleil.

Je ne sais pas où sont Noël, Joël ni Citroën. En ce moment ils peuvent être tombés dans le puits, avoir mangé des fruits empoisonnés, avoir reçu une flèche dans l'œil si un enfant joue sur le chemin avec une arbalète, attraper la tuberculose si un bacille de Koch se met en travers, perdre connaissance en respirant des fleurs trop parfumées, se faire piquer par un scorpion ramené par le grand-père d'un enfant du village, explorateur

---

<sup>169</sup> La surprotection d'Yvonne, la mère de Boris Vian, pour ses enfants, et en particulier Boris, est bien connue. *L'Herbe rouge* ainsi que *L'Arrache cœur* traitent de cette idée d'enfermement par la mère. Dans *L'Arrache cœur*, Clémentine veut protéger ses enfants du moindre danger et imagine les moyens les plus étranges pour arriver à ses fins. Elle souhaite ainsi montrer qu'elle est une bonne mère. Nous ne disons pas ici que Clémentine est le double d'Yvonne Vian, mais certains éléments se rapportent aux souvenirs d'enfance de l'écrivain. La *Notice* du roman relève un ancien « Avertissement » prévu pour le roman : « Toute ressemblance avec des événements, des personnes ou des paysages réels est vivement souhaitée. Il n'y a pas de symboles et ce qui est raconté ici s'est effectivement passé » (AC : 1271)

célèbre revenu récemment du pays des scorpions, tomber d'un arbre, courir trop vite et se casser une jambe, jouer avec de l'eau et se noyer, descendre la falaise et trébucher et se rompre le cou, s'écorcher à un vieux fil de fer et contracter le tétanos ; ils vont aller au fond du jardin et retourner une pierre, sous la pierre il y aura une petite larve jaune qui va éclore instantanément, qui va s'envoler vers le village, s'introduire dans l'étable d'un méchant taureau, le piquer près du nase ; le taureau sort de son étable, il démolit tout ; le voilà qui part sur le chemin, dans la direction de la maison, il est comme fou et il laisse des touffes de poils noirs dans les virages en s'accrochant aux haies d'épines-vinettes ; juste devant la maison, il se rue tête baissée contre une charrette lourde tirée par un vieux cheval à moitié aveugle. Sous le choc, la charrette se disloque et un fragment de métal est projeté en l'air à une hauteur prodigieuse ; c'est peut-être une vis, un boulon, un écrou, un clou, une ferrure du brancard, un crochet de l'attelage, un rivet de roues, charronnées, puis brisées, réparées au moyen d'éclisses de frêne taillées à la main, et le morceau de fer monte en sifflant vers le ciel bleu. Il passe par-dessus la grille du jardin, mon Dieu, il retombe, il retombe et en tombant effleure l'aile d'une fourmi volante et l'arrache, et la fourmi, mal dirigée, perdant sa stabilité, vague au-dessus des arbres comme une fourmi abîmée, s'abat soudain dans la direction de la pelouse, mon Dieu, il y a là Joël, Noël et Citroën, la fourmi tombe sur la joue de Citroën et, rencontrant peut-être des traces de confiture, le pique...

« Citroën ! Où es-tu ? » (AC : 599-600)

Par le biais d'un long discours intérieur, le lecteur accède aux pensées de la mère et est témoin pour la première fois de sa folie. Une précision sur le roman s'impose : Clémentine, mère de trumeaux veut à tout prix protéger ses enfants. Ses angoisses successives l'inciteront petit à petit à enfermer ses enfants dans des cages, pour les protéger des dangers du monde. Les passages donnant accès aux pensées de Clémentine sont de plus en plus nombreux vers la fin du roman et témoignent d'une folie qui s'intensifie. L'hyperbole se situe à plusieurs niveaux. De manière générale, elle touche les angoisses de la mère ce qui crée des dangers hors normes et souligne le ridicule de sa pensée. Cet extrait est marqué, en premier lieu, par une énumération des dangers encourus par les enfants. Cette longue énumération mêle des dangers réels (« tomber d'un arbre », « courir trop vite et se casser une jambe »), des accidents très improbables (« avoir reçu une flèche dans l'œil », « attraper la tuberculose », « se faire piquer par un scorpion ») et des accidents possibles, mais dont les conséquences sont hyperboliques (« jouer avec de l'eau et se noyer », « s'écorcher à un vieux fil de fer et contracter le tétanos »). Du fait de l'énumération, ces différents éléments sont mis sur le même plan ce qui souligne que la mère n'arrive pas à hiérarchiser les dangers encourus par ses enfants.

Dans un deuxième temps, Clémentine ne déroule plus une liste des possibles, mais se fixe sur un danger particulier en déployant son déroulement, à l'instar de l'enchaînement de causes et de conséquences qu'on appelle couramment et, parfois abusivement, « l'effet papillon ». Le point de départ du danger est ici l'éclosion d'une larve. L'hyperbole est alimentée par la

succession asyndétique de groupes évoquant en cascade les événements. Ce manque de lien entre les actions crée un rythme rapide et évoque la progression tortueuse et catastrophiste de la pensée de la mère. Il y a un jeu sur les attentes du lecteur : entre l'accentuation du rythme et l'incongruité des enchaînements, le lecteur attend l'apothéose de cette hyperbole. La figure est ici déceptive puisque l'apothéose n'est pas à la hauteur du développement. Alors qu'on a l'image d'un taureau en furie fonçant vers la maison, ce qui blesse l'enfant est une piqûre de fourmi sur la joue. Ce manque de cohérence entre une cause grossie et un effet insignifiant renforce l'hyperbolisation de la folie de la mère. Dans ce jeu sur les attentes, l'ironie du narrateur pointe et souligne le caractère critique de l'hyperbole.

Le rapport de la mère à son discours varie au fur et à mesure de son invention. Dans le début de l'extrait, les dangers potentiels sont évoqués à travers des périphrases verbales modales exprimant l'éventualité. Ce marquage, malgré l'énumération de dangers divers, montre bien la distance mise par la mère par rapport à ses inventions. À partir du développement du seul danger lié à l'éclosion de la larve, la posture de Clémentine change. En commençant par des périphrases verbales temporelles exprimant le futur (« ils vont aller »), ainsi que du futur à valeur de conjecture (« il y aura une petite larve »), ce deuxième mouvement semble être exprimé sur le même mode. Pourtant, elle passe ensuite au présent (« le taureau sort de son étable, il démolit tout »), temps qui sera maintenu jusqu'à la fin de l'extrait. Finalement, Clémentine se laisse prendre dans ses angoisses, et ce qui était de l'ordre du potentiel devient réalité pour elle (comme l'atteste d'ailleurs le retour au discours direct à la fin de l'extrait). Cette emprise du rêve sur la vie se perçoit dans la répétition du verbe *retomber* en fin d'extrait ainsi que dans l'interjection (« mon Dieu, il retombe, il retombe ») qui mime le mouvement de descente. C'est comme si Clémentine était spectatrice de ses angoisses, elle réagit comme si elle les voyait se dérouler devant ses yeux.

Ainsi, au sein même de son discours on voit l'évolution hyperbolique de la position de la mère par rapport à ses pensées.

L'exemple suivant illustre lui aussi l'hyperbole présente dans les discours intérieurs de Clémentine et la critique qui l'accompagne :

[125] Car, elle se l'était dit souvent, il est extrêmement dangereux de leur faire prendre des bains. Un instant d'inattention. On tourne la tête, par exemple, on se baisse

pour ramasser le savon qui a glissé et qui s'est faufile derrière le pied du lavabo, hors de portée. Et, à ce moment, il y a une formidable surpression dans les conduites, parce que, subitement, une météorite incandescente est tombée au milieu du réservoir et a réussi à pénétrer dans le canal principal sans exploser en raison de la vitesse affolante ; mais, une fois coincée, elle se met à vaporiser l'eau des canalisations et une onde de choc (c'est joli ce mot-là, une onde de choc) se propage à grande vitesse, et, naturellement, il coule bien plus d'eau qu'avant, de sorte que, le temps de se baisser pour ramasser ce savon – d'ailleurs, c'est un crime de vendre des savons de cette forme, ovoïdes et glissants, qui peuvent vous échapper pour un oui, pour un non, et s'envoler n'importe où, et même en tombant dans l'eau, envoyer un microbe dans le nez de l'enfant. Mais voilà que l'eau arrive en masse, et le niveau monte, l'enfant s'affole, il avale, il s'étrangle – on peut en mourir – sa pauvre figure violette – asphyxiée... (AC : 622)

Cet extrait se situe juste après le précédent. La forme même du discours, comme nous le verrons, signale une accentuation de la folie de Clémentine. On retrouve un jeu sur les attentes du lecteur : lorsque Clémentine évoque un « instant d'inattention » quand les enfants sont dans le bain, on s'attend à ce que l'effet de cette inattention soit la noyade de l'enfant, mais la cause de son inquiétude est ailleurs. Elle évoque quelque chose de complètement inattendu : qu'une météorite entre dans les canalisations et crée une plus forte pression de l'eau. Ici, pour le lecteur, le danger imaginé dépasse l'hyperbole pour pointer vers l'adynaton. Si ce discours n'est pas hyperbolique pour la mère, sa réception l'est, et dépasse même le monde des possibles du lecteur. Ainsi l'intensification de la folie de Clémentine passe par le dépassement de la figure de l'hyperbole. Son raisonnement devient de plus en plus dur à suivre pour le lecteur qui n'arrive pas à refaire le chemin de la pensée de Clémentine. Comme dans l'exemple précédent, la fin de son raisonnement est déceptive puisque la météorite n'a en fait pas de rôle, l'enfant meurt étouffé du fait d'une mauvaise déglutition.

Alors que le discours était assez linéaire en [124], ici on peut remarquer un fort dialogisme qui montre un personnage en plein discours avec lui-même. Mais on remarque aussi la présence de l'auteur : la parenthèse revenant sur le choix du terme « onde de choc » ainsi que les nombreuses incises montrent bien ce retour de l'auteur sur le discours de la mère. Si certaines incises sont clairement imputables à Clémentine, dans la parenthèse il s'agit clairement de l'auteur qui, tout en rappelant son existence, se distancie du discours de Clémentine pour en proposer une critique ironique. Alors que le discours intérieur en [129] relevait clairement du point de vue de Clémentine, le discours intérieur de Clémentine, en [130], est contaminé par la voix du narrateur qui se fait entendre dans la parenthèse et après le tiret simple. La parenthèse met en scène une boucle réflexive qui pointe sur la bonne adéquation ou sur le signifiant de *onde de choc*. Le segment après le tiret (« d'ailleurs, c'est un crime de vendre des savons de

cette forme, ovoïdes et glissants, qui peuvent vous échapper pour un oui, pour un non, et s'envoler n'importe où, et même en tombant dans l'eau, envoyer un microbe dans le nez de l'enfant ») correspond à un commentaire ironique du narrateur qui fait semblant d'abonder dans le sens de Clémentine, mais qui va plus loin de manière ironique.

Dans ces extraits, l'hyperbole se met au service de la représentation de l'obsession de Clémentine, mais elle sert à la critique de la mère. Elle souligne l'incongruité de ses angoisses et en souligne la folie.

Dans *Vercoquin et le plancton*, l'hyperbole est un outil de dénonciation du travail administratif, comme dans cet extrait, et plus particulièrement de Miqueut, le chef de service.

[126] « Eh bien ! » dit Miqueut en bredouillant, car il n'avait pas la parole facile, « euh... je vais vous parler aujourd'hui de... euh... diverses choses sur lesquels je crois utile d'attirer à nouveau... du moins pour certaines d'entre elles, votre attention. »

Il les considéra tous de l'œil d'une taupe ayant fait la noce, humecta ses lèvres d'un peu de salive blanchâtre, et poursuivit :

« D'abord, la question des virgules... J'ai remarqué, et ceci à plusieurs reprises... notez que je ne parle pas spécifiquement de notre service, où, au contraire, à quelques exceptions près, on fait en général attention, que l'absence de virgules peut, dans certains cas, se montrer particulièrement gênante... vous savez que les virgules, qui sont destinées à marquer, dans la phrase que l'on écrit, un temps de repos à respecter, autant que possible, par la voix de celui qui lit, dans le cas, bien entendu, où ce document doit être lu à haute voix... donc, en somme, je vous rappelle qu'il faut y faire très attention, car, surtout, dans le cas, n'est-ce pas, où il s'agit de documents devant être envoyés à la Délégation. » (VP : 148)

Les marqueurs de l'hyperbole sont plus syntaxiques que lexicaux : le discours direct d'abord dénonce le ridicule du discours de Miqueut (qui est le chef de bureau). Alors que le sujet de la réunion porte sur le bon usage de la virgule dans la rédaction de projet, le texte joue de ce sujet en mettant en scène le discours du personnage marqué par la sur-présence de la virgule. Ce jeu entraîne une accumulation de digressions. Prenons un premier ensemble du troisième paragraphe :

J'ai remarqué, et ceci à plusieurs reprises... notez que je ne parle pas spécifiquement de notre service, où, au contraire, à quelques exceptions près, on fait en général attention, que l'absence de virgules peut, dans certains cas, se montrer particulièrement gênante...



La phrase accumule les groupes détachés qui apportent des précisions superflues ou sont de véritables digressions. Tous ces constituants sont accessoires du point de vue syntaxique, mais ils concentrent le thème même de la phrase, à savoir accumuler les virgules. Leur grand nombre rend la progression très lente et opacifie l'essentiel. La phrase de base est : *J'ai remarqué que l'absence de virgule peut se montrer particulièrement gênante*. Le reste du paragraphe suit le même fonctionnement :

vous savez que les virgules, qui sont destinées à marquer, dans la phrase que l'on écrit, un temps de repos à respecter, autant que possible, par la voix de celui qui lit, dans le cas, bien entendu, où ce document doit être lu à haute voix... donc, en somme, je vous rappelle qu'il faut y faire très attention, car, surtout, dans le cas, n'est-ce pas, où il s'agit de documents devant être envoyés à la Délégation.

Cet ensemble comporte aussi des digressions, mais il en contient tant que le sens de la phrase se perd. La fin de la phrase « vous savez que les virgules » est repoussée par les digressions, au point de n'être jamais atteinte, ce qui est signalé par les points de suspension.

L'hyperbolisation touche ici la vacuité du discours, la lenteur des réunions, mais aussi la difficulté du personnage à parler, laquelle est annoncée au début de l'extrait (« car il n'avait pas la parole facile »).

Pour faire une comparaison, l'exemple suivant présente une occurrence plus « traditionnelle » de l'hyperbole et porte aussi sur le personnage de Miqueut :

[127] Ce matin-là, René Vidal avait ouvert le deuxième bouton de son veston pendant le conseil hebdomadaire, car il faisait assez chaud : le thermomètre du bureau de Troude venait en effet d'exploser ; brisant trois vitres et emplissant la pièce d'une odeur méphitique. Quand le conseil fut terminé, Miqueut fit signe à Vidal de rester, ce dont il se fût aisément passé, comme disait Racine, vu la température belzébique de la tanière du Sous-Ingénieur principal dont toutes les fenêtres étaient soigneusement fermées : Miqueut craignait pour ses organes délicats. (VP : 182)

L'hyperbole est développée à partir de la proposition « car il faisait assez chaud ». On retrouve dans cet extrait l'opposition du petit et du grand puisque la description de la chaleur est beaucoup plus intense que ce que laissait entendre la proposition. La chaleur est telle que le thermomètre explose, ce qui est en soi hyperbolique. L'explosion provoque de gros dégâts dans la salle de réunion dont les fenêtres explosent et dont l'air se retrouve contaminé. L'hyperbole fait référence à la chaleur de l'enfer comme on peut le voir par l'emploi de l'adjectif

« belzébique », néologisme construit sur Belzébuth, prince des enfers. Miqueot est ainsi assimilé à Belzébuth puisqu'il est le seul à supporter et à apprécier cette chaleur. La critique du travail est donc évidente : il constitue une punition pour l'homme, et propose un environnement néfaste qui n'est pas fait pour l'homme. Sous couvert d'humour (portée notamment par le calembour sur « fût aisément » qui fait entendre « Thésée ment », ce qui explique la mention de Racine<sup>170</sup>), cet extrait participe de la critique du travail.

Sans entrer dans une étude biographique, *Vercoquin et le plancton* est fortement inspiré de la vie de Boris Vian<sup>171</sup>. La *Notice de Vercoquin et le plancton* souligne que le lieu de travail des personnages, le Consortium National de l'Unification (C.N.U.), est « une satire caustique de l'Afnor » (VP : 1140). Ainsi, l'hyperbole permet d'une part de fictionnaliser la réalité de l'auteur en en présentant une version grossie, mais aussi de critiquer le monde du travail. Rien n'est épargné : la bêtise du supérieur, l'ennui, les obligations, l'environnement néfaste... Le dégoût de l'auteur pour le travail de bureau transpire dans le texte et, par l'hyperbole, restitue la réalité vécue par l'auteur.

Dans les deux œuvres que nous avons étudiées, l'hyperbole sert majoritairement des fins critiques. En effet, *L'Arrache cœur* est un roman intrinsèquement porteur de critique que ce soit vis-à-vis de la mère ou des villageois, et *Vercoquin et le plancton* propose à la fois une critique du travail et un regard ironique sur les zazous du milieu des années 1940. L'hyperbole se double d'une deuxième utilité, elle permet la fictionnalisation de certains éléments de la vie de l'auteur. Nous avons pu voir, qu'au fil de l'œuvre il y avait une intensification de l'hyperbole qui, dans *L'Arrache cœur*, se trouve même dépassée par l'adynaton. Cette ouverture vers l'impossible se retrouve dans la fantaisie présente dans *L'Écume des jours*.

### 3.3. Hyperbole et fantaisie

---

<sup>170</sup> Ce calembour a été relevé dans les notes de la Pléiade (2010a : 1154).

<sup>171</sup> On peut lire dans la notice de *Vercoquin et le plancton* que « sorti tout droit du berceau de Ville-d'Avray, le deuxième roman de Boris Vian dépeint une réalité travestie dans laquelle nombre des membres de l'entourage de l'auteur deviennent personnages de fiction. Ce travestissement touche également le monde du travail que Vian était en train de découvrir en tant que jeune ingénieur à l'Association française de normalisation (Afnor) ». (VP : 1138) Cette idée de travestissement (du fait du changement de nom et de lieu), nous la considérons plutôt, dans une certaine mesure, comme une fictionnalisation de la réalité de l'auteur.

Lorsque *L'Écume des jours* est évoqué, le terme *fantaisie* revient souvent<sup>172</sup>. Dans le domaine artistique, une fantaisie est une « œuvre où l'imagination se donne libre cours sans souci des règles formelles » (*TLFi*). Pour Antoine Piantoni, qui étudie la fantaisie en poésie,

Qu'est-ce que la fantaisie, sinon la volonté de court-circuiter les attentes, de déjouer les préjugés et de les situer là où l'on n'est pas attendu ? Le souci de se préserver de l'excès de pathos conduit ces poètes [de la fantaisie] à envisager la fantaisie comme un principe dynamique qui concentre l'émotion sans en libérer totalement la puissance énergétique : c'est ce dispositif qui explique l'essence composite de la notion, rire en larmes, mélopée douce-amère ou jeu entre intériorité et extériorité. (2015 : 3)

Si son propos vise les poètes fantaisistes, nous pouvons néanmoins reprendre certains éléments qui semblent s'appliquer au roman le plus connu de Vian.

On pourrait également lier à cette fantaisie le réalisme magique dont Hubert Roland propose une définition avec l'aide de Scheffel. Il voit donc « le réalisme magique comme un *Erzählstil* qui se fonde sur un élargissement et un approfondissement du réalisme traditionnel. [On] y observe une tension fondamentale entre une précision minutieuse, quasi microscopique dans la description du monde réel et la conscience de la présence d'un deuxième fond secret et mystérieux de la réalité qui se tient derrière les choses » (2010 : 87)<sup>173</sup>. Il y a cette idée de représenter le réel dans son ensemble. Ainsi, Hubert Roland ajoute que dans le réalisme magique on trouve « l'idée que la structure du monde n'est révélée au commun des mortels que par une figure médiatrice, un initiateur, incarnant en quelque sorte la mission spécifique de l'artiste/ du poète de "faire voir", comme s'il était besoin d'un guide pour découvrir l'ordre des choses » (2010 : 88).

On trouve ainsi dans *L'Écume des jours* ce mélange entre la liberté de la fantaisie où tout peut arriver et le réalisme magique dont la visée principale est une représentation exacte de la réalité (et donc englobant la part de mystère qu'elle porte). Il nous semble que dans les deux cas, et c'est ce que l'on retrouve dans le roman, il s'agit de mettre en avant une réalité sensible, personnelle, qui peut donc paraître irréelle. C'est cette vision englobante que nous retrouvons dans l'usage de l'hyperbole dans *L'Écume des jours*.

---

<sup>172</sup> Bridet (1998) ; Djavari et Daftartchi (2011) ; Fukagawa (2000).

<sup>173</sup> Voir Scheffel 1990 : 526-527.

L'exemple suivant montre bien cette modification de l'univers, qui n'est pas une modification loufoque comme dans *Troubles dans les andains* ou *L'Automne à Pékin*, mais bien une altération du monde visant la fantaisie :

[128] Colin posa quelques instants avec Chloé, puis ce furent Chick, Alise et Isis. Et tous se rassemblèrent alors et suivirent Chloé, qui pénétra la première dans l'ascenseur. Les câbles d'icelui s'allongèrent tant sous le poids de sa trop lourde charge, qu'il n'y eut pas besoin d'appuyer sur le bouton, mais ils prirent soin de sortir tous d'un coup pour ne point remonter avec la cabine. (EJ : 392-393)

Le poids des personnages est hyperbolisé et crée de ce fait une situation fantaisiste où les câbles de l'ascenseur, sous le poids des personnages, deviennent élastiques. Il ne s'agit pas seulement d'un jeu langagier, mais aussi d'une représentation plus libre du monde, qui adopte des règles différentes puisqu'il n'y a pas de règles à cette modification, si ce n'est l'hyperbole. La figure est alors le seul lien entre la fantaisie vianesque et le monde du lecteur. La liberté par rapport aux règles se perçoit aussi dans l'emploi du pronom vieilli *icelui*, ainsi que l'emploi soutenu de *point* dans la négation « pour ne point remonter ». Le choix de ce vocabulaire soutenu et/ou vieilli contraste avec la représentation proposée (entre la liberté de l'image et la rigueur des termes qui la décrivent) et crée ainsi un ensemble à la fois saugrenu et cohérent.

La figure, dans cet extrait est réellement moteur de la fantaisie puisqu'elle est légitimée : les personnages n'ont pas besoin de faire fonctionner l'ascenseur (puisque'il est déjà descendu à cause de leur poids), et l'élasticité des câbles les oblige à mettre au point une stratégie pour ne pas se faire propulser (comme sur un lance-pierres) à la sortie. La fantaisie n'est donc pas dépourvue d'une certaine logique.

En [129], la modification apportée par l'hyperbole est plus poussée que dans l'exemple précédent :

[129] [Colin] s'aperçut, au bout de cinq minutes, qu'il se trouvait devant la maison d'Isis Ponteauzanne. Deux jeunes filles passèrent près de lui et pénétrèrent dans le vestibule de l'immeuble.

Son cœur s'enfla démesurément, s'alléga, le souleva de terre et il entra à leur suite. (EJ : 368-369)

L'hyperbole touche le syntagme « le cœur s'enfla » qui peut être un jeu sur l'expression *avoir le cœur gros* signifiant « avoir de la peine ». L'adverbe « démesurément » porte en grande partie l'hyperbole qui est développée dans les verbes « s'alléga » et « souleva » qui assimile

le cœur à un ballon gonflé à l'hélium. Ainsi le gonflement excessif du cœur permet de faire flotter en l'air le personnage. Cette représentation se rapproche du réalisme magique puisqu'elle propose une vision à la fois hyperbolique et au pied de la lettre d'une tournure imagée. Cet extrait propose une vision englobante de la réalité puisqu'elle mêle sensation et intuition pour proposer un tout, proche de la réalité subjective de l'énonciateur. L'hyperbole est déceptive puisque la fin de l'énumération des verbes fonctionne comme une clôture de cette fantaisie et un retour à des actions plus concrètes. En effet, sans transition le personnage passe de sa position flottante à son entrée dans l'immeuble. Mais c'est aussi ce qui assure la bonne intégration de la fantaisie : il n'y a pas lieu de s'attarder sur quelque chose de possible, sinon de normal. Pourtant ici, on peut voir l'enchaînement des verbes comme des images des changements d'état de Colin. Pour cela, il faut contextualiser l'extrait :

[129'] « Je voudrais être amoureux, dit Colin. Tu voudrais être amoureux. Il voudrait *idem* (être amoureux). Nous, vous, voudrions, voudriez être. Ils voudraient également tomber amoureux... »

[...]

Colin traversa la rue. Deux amoureux s'embrassaient sous un porche.

Il ferma les yeux et se mit à courir.

Il les rouvrit très vite, car il voyait, sous ses paupières, des tas de filles et ça lui faisait perdre son chemin. Il y en avait une devant lui. Elle allait dans la même direction. On voyait ses jolies jambes dans des bottillons de mouton blanc, son manteau de pandour décatie et sa toque assortie. Des cheveux roux sous sa toque. Son manteau lui faisait des épaules larges et dansait autour d'elle.

« Je veux la dépasser. Je veux voir sa figure... »

Il la dépassa et se mit à pleurer. Elle comptait au moins cinquante-neuf ans. Il s'assit au bord du trottoir et pleura encore. Ça le soulageait beaucoup et les larmes gelaient avec un petit crépitement et se cassaient sur le granit lisse du trottoir.

Il s'aperçut, au bout de cinq minutes, qu'il se trouvait devant la maison d'Isis Ponteauzanne. Deux jeunes filles passèrent et pénétrèrent dans le vestibule de l'immeuble.

Son cœur s'enfla démesurément, s'alléga, le souleva de terre et il entra à leur suite. (EJ : 366-369)

Ainsi le cœur enflé correspond au *cœur gros* et à sa peine, le cœur allégé renvoie au *cœur léger* et donc au bonheur du personnage de voir des jeunes filles aller à la même fête que lui, et enfin, le soulèvement illustre la force et le courage qui s'emparent de Colin pour aller à leur rencontre. Si cet exemple fantaisiste peut trouver une explication logique pour le lecteur, l'hyperbole se détache volontairement de sa réalité et offre une représentation au plus proche de la sensibilité de l'énonciateur. Elle teinte ainsi le mode de représentation et rend tangible un sentiment. C'est en cela que fantaisie et réalisme magique se mêlent, la fantaisie intègre du surnaturel dans la

fiction, mais celle-ci permet de proposer une vision plus précise de la réalité : elle fait voir l'invisible.

C'est là peut-être la vraie différence entre *L'Écume des jours* et le reste des romans de Vian : certaines images sont complètement détachées du monde du lecteur. Il se crée de cette manière un univers qui semble être indépendant, imprévisible et en même temps familier sans pour autant que le lecteur puisse en définir le fonctionnement ou les règles. Le mélange entre fantaisie et réalisme magique permet justement cette union unique de représentation du réel, d'expérience commune et d'expérience personnelle. Il semble que cette écriture du sensible soit la marque de *L'Écume des jours*, c'est en tout cas ce qui en fait l'œuvre la plus touchante. Le recours constant à des images rendant compte des sensations en fait une œuvre éminemment poétique. Si nous avons pu voir, au cours de notre étude, des procédés participant à la construction de l'univers, cette œuvre phare de Boris Vian reste la plus mystérieuse : c'est sûrement ce qui fait sa particularité par rapport à l'œuvre romanesque de Boris Vian.

Dans *L'Herbe rouge*, l'hyperbole est quasiment absente. Il nous semble que cette absence est significative et doit être mise en relation avec la posture face au réel, entre inutilité de l'hyperbole et refus d'y recourir. Nous avons vu dans la première partie que le monde de *L'Herbe rouge* est proche d'un monde de science-fiction. Wolf a construit une machine permettant d'effacer les souvenirs. L'œuvre se centre alors sur cette machine et les souvenirs de Wolf, sans s'interdire une dimension critique (critique de la religion et de l'école). Nous n'allons pas jusqu'à dire que l'hyperbole ne peut être présente dans une œuvre de science-fiction, mais il nous semble que, dans ce roman précis, la figure serait contre-productive. En effet, *L'Herbe rouge* fonctionne à rebours des autres romans de Vian : ces derniers partent de la réalité du lecteur et la transposent, par le biais de certains procédés (les jeux langagiers, la syllepse, l'hyperbole). Or, dans *L'Herbe rouge*, l'univers fictionnel préexiste et est distinct du réel effectif. L'œuvre propose un monde prêt à l'emploi au lecteur, dont le rôle est alors d'en comprendre le fonctionnement propre. La confiance du lecteur dans le narrateur doit donc être totale, il doit lâcher la bride au réel, et adopter une attitude mentale de totale disponibilité pour appréhender l'univers qui lui est présenté. L'hyperbole serait alors contre-productive parce qu'elle risquerait d'éveiller chez le lecteur un soupçon généralisé d'insincérité de la part du narrateur. Le lecteur ferait une réception mensongère de ces hyperboles ce qui l'empêcherait par la suite d'adhérer au monde fictionnel et d'y « entrer ».

#### **4. Conclusion**

La majorité des hyperboles vianesques correspondent à des hyperboles appropriées du fait, justement, de la mise en fiction qu'elles engendrent. Si elles sont souvent appropriées contextuellement, elles peuvent cependant passer pour inappropriées auprès d'un lecteur non coopératif. Cette oscillation entre les catégories empruntées à Marc Bonhomme vient de la différence entre production et réception. Alors que la figure pourra être appropriée pour l'énonciateur, elle peut être perçue comme non appropriée par le récepteur. C'est d'ailleurs l'enjeu de la normalisation contextuelle de la figure : pointer l'appropriation de la figure afin d'assurer une lecture juste. Le peu d'hyperboles mensongères, dans notre corpus, s'explique par la nécessité de maintenir une relation de confiance entre le narrateur et le lecteur (ce dernier devant déjà se plier aux nombreuses facéties du narrateur).

La figure possède une telle portée dans l'œuvre de Boris Vian qu'elle teinte des segments textuels longs et se déploie en prenant appui sur des figures relais. En ce sens, elle a évidemment un fonctionnement macrostructural, mais elle est aussi elle-même macro-structurale, car elle sert de principe d'écriture. Nous avons pu alors évoquer la possibilité d'un style hyperbolique, reposant sur une hyperbole filée qui tout en changeant d'objet développe le thème de l'intensité à travers tout le texte. La figure a alors un pouvoir à la fois défigurant et reconfigurant dans le sens où elle joue avec les échelles d'intensité et de valeurs du lecteur. Elle détourne l'orthologie du lecteur et présente ainsi les nouvelles échelles de l'univers fictionnel. De ce fait, elle crée un monde re-dimensionné, voire sur-dimensionné, ce qui explique ce style hyperbolique.

Cette re-dimension est aussi à l'origine de la fictionnalisation et ce dans les deux sens du terme, c'est-à-dire la mise en fiction de référents réels et connus et la création d'un référent fictionnel. Dans le premier cas, elle participe de la caricature et grossit ainsi certains traits caractéristiques, ce qui fait passer le référent du réel au fictionnel. Dans le second cas, elle construit un nouveau mode de représentation, portant de nouveaux référents qui sont intégrés dans la norme de l'univers fictionnel. L'ancrage de l'hyperbole dans le texte entraîne une micro-fiction qui lisse la figure afin de la normaliser. Le lecteur ne doit alors plus uniquement prendre en compte le sens hyperbolique des énoncés au risque de ne pas comprendre les nouvelles normes, ainsi que les nouveaux référents, qui lui sont imposés. C'est ce que Marc Bonhomme (2005 : 148) décrit lorsqu'il avance que la figure « oscille entre des effets tantôt contrefactuels qui mettent en lumière la dimension imaginaire de la figure, tantôt factuels qui estompent la figure dans un univers héroïque perçu comme réel ».

L'hyperbole chez Vian traduit une posture face au réel qui est différente selon les œuvres. *Troubles dans les andains* et *L'Automne à Pékin* sont tous les deux marqués par des hyperboles

loufoques. Celles-ci proposent des images déroutantes, exagérées, celles d'un monde incongru, mais cohérent et réglé, ce qui les empêche d'être confondues avec l'absurde. Dans les deux romans, la figure joue avec le télescopage de deux échelles de valeurs et d'intensité différentes. *Vercoquin et le plancton* et *L'Arrache cœur* sont marqués par un emploi critique de l'hyperbole. L'utilisation massive de la figure dans *Vercoquin et le plancton* est amenée par la mise en fiction de l'expérience de l'auteur. La figure permet alors une critique virulente du monde du travail et du conformisme, dans l'anticonformisme, des zazous. Dans *L'Arrache cœur*, l'hyperbole touche les angoisses de la mère et entraîne une vision critique du déroulement de ses pensées. Le narrateur joue même de cette hyperbolisation risible des dangers encourus par ses enfants, afin d'en souligner l'absurdité. L'étude de l'hyperbole dans *L'Écume des jours* a sans doute été la plus révélatrice. L'utilisation de la figure entre dans la construction d'un monde relevant à la fois de la fantaisie et du réalisme magique. Elle permet une rupture face à un mode de représentation normée tout en proposant une vision englobante du réel (à la fois factuel et sensible). On comprend ainsi la particularité de l'univers de l'œuvre majeure de l'auteur. Cette présence de l'hyperbole permet une distorsion inattendue et poétique de la réalité, à laquelle contribue aussi fortement la comparaison qui l'accompagne souvent.



## CHAPITRE 2 : LA COMPARAISON FIGURALE VIANESQUE : UN OUTIL DE LA (RE)CONNAISSANCE ?

Sous un seul terme, le phénomène de la comparaison recouvre plusieurs aspects. Au fil du temps, la différenciation entre la figure de la comparaison et la comparaison grammaticale s'est perdue. Ce problème, souligné par Michel Le Guern (1973 : 52), vient de ce que « dans la terminologie grammaticale, [le terme *comparaison*] remplace deux mots latins qui correspondent à des notions bien distinctes, la *comparatio* et la *similitudo* ». L'auteur considère la *comparatio* comme la « formulation logique d'une comparaison quantitative » (*Ibid.* : 53) du type *être grand comme son père* (où *comme* peut être traduit par *aussi... que*). La *similitudo* est quant à elle une comparaison figurale, servant « à exprimer un jugement qualitatif, en faisant intervenir dans le déroulement de l'énoncé l'être ou l'objet, l'action ou l'état qui comporte à un degré éminent ou tout au moins remarquable la qualité ou la caractéristique qu'il importe de mettre en valeur » (*Ibid.* : 52). Cette distinction nous paraît primordiale pour étudier les comparaisons dans notre corpus en différenciant les comparaisons grammaticales (*comparatio*) et les comparaisons figurales (*similitudo*).

La différence posée par Michel Le Guern nous permet de constituer un corpus de comparaisons figurales, lorsque le *comme* comparatif est un « relateur d'identité » (Tamba-Mecz 1979 : 17) et non un « relateur comparatif d'égalité ». C'est lorsqu'il est relateur d'identité que *comme* sert à construire une comparaison figurale. Mais, comme les deux auteurs le soulignent, il peut exister des cas où l'interprétation d'un énoncé en *similitudo* ou en *comparatio* se révèle malaisée. Michel Le Guern (1973 : 53) étudie ce phénomène de la manière suivante :

la coïncidence entre les deux constructions [*similitudo* et *comparatio*] peut créer une ambiguïté, dont il sera possible de tirer un effet stylistique : le cliché « fier comme Artaban » signifie « fier de cette fierté dont le représentant le plus remarquable est Artaban », mais l'autre signification, « aussi fier qu'Artaban », n'est pas exclue, et peut contribuer à donner une nuance de bouffonnerie.

Ainsi, ce chapitre se concentrera sur la comparaison en tant que *similitudo* ou, pour reprendre l'appellation d'Irène Tamba-Mecz (1979 : 16), en tant que « figure de la comparaison ». Mais nous retiendrons aussi les cas limites où un jeu se crée entre les deux aspects de la comparaison.

Bien souvent définie en lien avec la métaphore comme une première étape de la représentation métaphorique, la comparaison s'est trouvée pendant longtemps reléguée à un rang inférieur, une sorte de métaphore sans mot de comparaison<sup>174</sup>. Gérard Genette affirme ainsi que la comparaison doit « comporter non seulement comparant et comparé, mais aussi le modalisateur, faute duquel on aura plutôt affaire à une *assimilation* » (1970 : 164), c'est-à-dire une métaphore. Il souligne qu'on « oppose généralement métaphore et comparaison au nom de l'absence dans l'une et de la présence dans l'autre du terme comparé » (*Id.*), comme dans « Achille bondit comme un lion » et « ce lion bondit », la première correspondant à une comparaison et la seconde à une métaphore. Mais ce n'est pas tant l'absence du comparé (car « ce lion d'Achille bondit » contient le comparé et c'est bien une métaphore) qui prévaut que l'absence du modalisateur *comme* qui autorise la disparition du comparé. Irène Tamba-Mecz et Paul Veyne (1979) soulignent de leur côté qu'on ne peut restreindre la différence entre ces deux figures à la présence (ou l'absence) de *comme* qui, s'il établit un lien moins fort entre le thème/comparé et le phore/comparant, ne porte pas à lui seul la distinction entre comparaison et métaphore.

Si métaphore et comparaison sont proches, c'est parce qu'elles reposent toutes les deux sur l'analogie. Michel Le Guern (1973 : 58) les rapproche en signalant que « comme la métaphore, la similitude exprime une analogie en mettant en relief un attribut dominant ». C'est là leur point commun : ce sont des figures de l'analogie, logique pour la comparaison (du fait de la présence du *comme*) et sensible pour la métaphore (qui passe par l'imagination). La comparaison est le lieu d'une relation d'identité modalisée en *comme* alors que la métaphore est le lieu d'une assimilation. Il y a donc une différence en termes de *trope/non trope*. À la différence de la comparaison, « la métaphore se caractérise par les recatégorisations

---

<sup>174</sup> Nous aborderons plus précisément la métaphore dans le chapitre suivant.

sémantiques qu'elle opère entre un univers-phore et un univers-thème dans une occurrence » (Bonhomme 2005 : 223).

Métaphore et comparaison entraînent toutes les deux une allotopie : *Paul est une montagne* et *Paul est grand comme une montagne* demandent une résolution de l'insolite qu'introduit le terme *montagne* appliqué ici à un humain. Nathalie Petibon (2007) explique que

dans la métaphore, l'incompatibilité sémantique entre un terme et son contexte va motiver une interprétation figurée. Par exemple, dans « Pierre est un gratte-ciel » [...], ou bien dans la formule « Le gratte-ciel arrive » désignant Pierre [...], le sens littéral des deux phrases est irrecevable ; pourtant elles sont compréhensibles. [...] Au contraire de la métaphore, dans la comparaison, le comparé et le comparant sont compris dans un sens propre, le sens figuré restant latent. Dans « Pierre est grand comme un gratte-ciel », il y a à la fois *différence* entre Pierre, qui reste un humain, et le gratte-ciel, qui reste un bâtiment très haut, et *identité* entre Pierre et le gratte-ciel, compris cette fois en tant que représentant de l'idée de haute stature.

Il semble donc que la différence fondamentale entre métaphore et comparaison se trouve du côté de la représentation référentielle. Nathalie Petibon (2007) résume cette différence en disant que « la métaphore *impose* une vision, tandis que la comparaison *propose* ». La comparaison figurale permet de comparer ce qui ne peut être normalement comparé. C'est ce que met en avant Irène Tamba-Mecz (2011 : 55) en citant Nanine Charbonnel (1991 : 17) :

La *comparatio* relève du préconstruit et renvoie à l'ontologie, la *similitudo* construit un rapprochement dans le discours : « Ainsi donc la *similitudo* est cette activité tout à fait curieuse (bien qu'ultra-courante), qui consiste à affirmer comme *similes* ce que l'on sait être *dispar* ! [...] Com-*parer* du *dispar*, c'est, il faut l'avouer une énigme. Or nous le verrons, c'est en fait la même énigme que celle à l'œuvre dans la métaphore ».

L'analogie est alors le point commun entre la comparaison et la métaphore. Mais la différence vient de ce que la métaphore est tropique, son mécanisme canonique est fondé sur un transfert sémantico-référentiel qui consiste à parler d'une notion (le thème/le comparé) à travers une autre qui lui est allotopique (le phore/le comparant), moyennant la construction d'analogies entre ces deux polarités.

Prenons les deux exemples suivants :

[130] Une heure avant la réunion, le Major bondissait comme une chèvre dans les couloirs et les escaliers. (VP : 197)

[131] « Cette femme », dit Serafinio, qui avait coutume d'aller droit au but, « m'a brisé le cœur. Ce n'est pas une femme, c'est une cornemuse, oubliée sur terre par quelque succube amoureux d'une étoile ». (TA : 50)

En [130] la comparaison propose un rapport de similarité entre l'attitude du Major et celle d'une chèvre. Elle permet ainsi de préciser la représentation en donnant une image connue du lecteur (la chèvre est généralement représentée comme étant un animal qui cabriole, voir l'image célèbre de la chèvre de Monsieur Seguin). Cette comparaison est aussi porteuse d'hyperbole puisqu'elle donne un comparant prototypique au saut (le verbe *cabrioler* est d'ailleurs construit sur le substantif de l'ancien provençal *cabri*, lui-même issu du latin *capra* « la chèvre »). La comparaison ici ne dit pas que le Major est une chèvre, mais qu'il agit comme telle (elle a cependant un pouvoir imageant très fort). En [131], si le lecteur traduit la métaphore et comprend ainsi que la femme n'est pas vraiment une « cornemuse », la figure présente pourtant comme un fait que cette femme ne soit pas une femme, qu'elle n'ait pas les propriétés attendues d'une femme mais celles d'une cornemuse. Le locuteur exprime ainsi sa réalité, sa perception de cette femme. L'énoncé est donc vrai pour lui. À la différence de la comparaison en [130], qui ne demande pas réinterprétation, la métaphore en [131] n'est vraie que pour le locuteur et ceux qui partagent son expérience. C'est en cela qu'elle « impose » au lecteur la vision du monde du locuteur au lieu de la « proposer ». Mais, cette « proposition » de la comparaison n'empêche pas la construction d'un univers particulier, il n'amoindrit pas sa force d'imagerie.

Nathalie Petibon, en s'appuyant sur Irène Tamba-Mecz (1981 : 192) avance que « la comparaison figurative propose “une vision autre, distincte de celle composée par l'intelligence pragmatique ou scientifique” [...]. Dans la relation nouvelle qu'elle crée, la comparaison défigure la représentation existante du réel pour mieux figurer celle-ci » (2007). Elle ajoute que « ne transformant pas la configuration de la réalité comme la métaphore, la comparaison permet de défigurer momentanément, par l'entremise du *comme*, la réalité pour laisser entendre ses possibles au sein d'une petite fiction poétique » (*Id.*). Il semble que la comparaison soit ainsi un moyen possible de faire entrevoir une réalité autre, et donc de proposer une passerelle vers la fiction. La comparaison transforme temporairement la réalité et en propose une vision autre, fictionnalisée. En ce sens, la figure est particulièrement pertinente pour notre étude de la fictionnalisation chez Boris Vian : elle ébauche une fiction tout en gardant un lien avec la réalité. Cet aspect de la figure explique sans doute sa forte présence dans l'œuvre romanesque

de Boris Vian. Cet usage massif de la figure est bien en lien avec la fictionnalisation particulière de l'univers vianesque, et sa grande présence participe de deux ressorts que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer : il s'agit à la fois de dérouter le lecteur en l'installant dans un univers inédit pour lui, et le guider dans cet univers.

L'usage fréquent de la figure de la comparaison a été remarqué par Lydie J. Haelin dans son article maintenant ancien (1976). Elle y montre que l'écriture subversive de Vian naît de son inclination à prendre à rebours les codes de la rhétorique classique, notamment pour la figure qui l'intéresse, la comparaison. Elle cite les conditions de réussite de la comparaison présentées par Fontanier (1968 : 379) :

Il faut, 1° qu'elle soit juste et vraie, non dans tous les rapports quelconques, mais dans ceux qui lui servent de fondements ; 2° que l'objet dont elle est tirée soit plus connu que celui que l'on veut faire mieux connaître ; 3° qu'elle présente à l'imagination quelque chose de neuf, d'éclatant, d'intéressant ; rien, par conséquent, de bas, d'abject, ou même d'usé et de trivial. Ce qui est surtout à désirer, c'est que les rapports en soient imprévus et frappants, en même temps que sensibles et aisés à apercevoir.

Elle montre ainsi que la plupart des comparaisons vianesques vont à l'encontre de ces normes. L'exemple suivant exhibe l'écart de la figure par rapport à ce qu'elle est censée être :

[132] Il se mit à glousser comme une poule hermaphrodite qui aurait échangé trois os de sèche contre un couffin de dattes. (VP : 164)

Peut-on réellement qualifier de « juste et vraie » cette comparaison ? Cela semble difficile. De plus, l'objet dont elle est tirée est moins connu que celui qu'on veut faire mieux connaître : alors que le verbe *glousser* est assez courant, une poule hermaphrodite faisant du troc est un référent inédit pour le lecteur. Enfin, l'image du troc est une image assez triviale et va donc contre l'idéal de beauté préconisé par la rhétorique classique.

Ce détournement des règles et des codes littéraires est au cœur des comparaisons vianesques, mais ne les épuise pas. Retenons de cette riche étude néanmoins un élément primordial pour notre propos : la comparaison, chez Vian, ne remplit pas le rôle qu'on attend d'elle. Au lieu de « faire mieux connaître » un objet, elle en perturbe, au contraire, très souvent la reconnaissance (voire la connaissance) par le lecteur.

Pour notre étude de la comparaison vianesque, nous adopterons les catégories élaborées par Irène Tamba-Mecz (1979). Dans sa typologie des différentes comparaisons, elle pose une

première distinction entre « celles où *comme* indique une équation quantitative et celles où *comme* indique une identification qualitative » (1979 : 17). Elle présente deux cas de comparaison reposant sur une équation quantitative : les comparaisons hyperboliques (*Jean est sale comme un peigne*, par exemple, où la saleté du personnage est égalée à une saleté maximale) et les comparaisons antiphrastiques (*il est aimable comme une porte de prison* qui marque une exagération antiphrastique puisque le comparant possède une propriété contraire au comparé).

Les comparaisons comme identifications qualitatives sont séparées en deux catégories : les identifications analogiques et les identifications fondées sur une syllepse. Dans le premier cas, la comparaison « pose [ici] une identité entre deux espèces d'une même propriété ou d'un même procès » (*Ibid.* : 18). Elle cite cet extrait de Jean Giono : « une fumée qui flottait comme une crinière de cheval ». Dans ce type de comparaison, elle précise qu'on force « la similitude, en donnant pour identique ce qui n'est que semblable » (*Id.*). L'exemple suivant de Vian illustre la comparaison à identification analogique : « Colin passa son bras autour des épaules de Chloé, et prit le cou gracieux entre ses doigts, sous les cheveux, comme on prend un petit chat » (EJ : 400). Il y a ici une analogie entre les caresses de Colin et celles que l'on fait à un chat et donc une analogie entre Chloé et un chaton. Irène Tamba-Mecz (*Ibid.* : 18-19) avance qu'« en général, la propriété du comparé [ici le cou de Chloé] est “figurée” de manière “pittoresque” plutôt que conceptuelle, en s'identifiant à une image précise [...], ou plus connue, plus familière parce qu'habituelle ».

Dans l'identification fondée sur une syllepse, l'énoncé comparatif « sera dit *sylléptique*, toutes les fois que la propriété autour de laquelle se noue la relation d'identification sera un vocable qui contracte simultanément des rapports de sens propre et de sens figuré avec le comparant et le comparé » (*Ibid.* : 19). C'est le cas, par exemple, dans « mon idée me tirait comme un crochet de fer » (Giono 1929, cité par Tamba-Mecz 1979 : 19) et dans « le ciel se craquela d'un coup, comme une faïence morte » (AC : 650), pour prendre un exemple de Boris Vian. Dans les deux cas, le comparé (« tirait » et se « craquela ») est entendu dans un double sens. Dans l'exemple de Jean Giono, le verbe *tirer* a une relation concrète avec le comparant « crochet de fer » mais abstraite avec le sujet « mon idée ». Chez Vian, le verbe *se craqueler* est entendu dans son acception figurée lorsqu'il est rapporté au sujet *ciel*, mais à la faveur de la comparaison avec la faïence, il active son sens concret.

L'usage des catégories proposées par Irène Tamba-Mecz, pour l'étude de la comparaison, aura l'avantage d'étudier clairement les différents effets des comparaisons selon leur

fonctionnement. Ainsi, par exemple, la comparaison fondée sur une identification analogique n'aura pas la même visée que la comparaison hyperbolique.

Dans ce chapitre nous envisagerons donc la figure de la comparaison dans sa relation à la création fictionnelle et à l'opacification référentielle afin de comprendre le fonctionnement figural de la comparaison dans l'œuvre vianesque. Pour ce faire, nous analyserons tout d'abord les différentes catégories de comparaison et leur rendement chez Vian. Cette première étude nous permettra de comprendre l'effet pragmatique de la figure. Nous étudierons ensuite les aspects de la fonction cognitive de la figure pour s'intéresser à la manière dont elle permet d'appréhender la réalité fictionnelle. Enfin, dans une dernière étude nous étudierons la comparaison en tant que micro-fiction pour souligner son caractère fictionnalisant.

## **1. La comparaison vianesque : entre précision et dérision**

À la lumière de la typologie des comparaisons proposées par Irène Tamba-Mecz, nous classerons les comparaisons vianesques en quatre catégories : comparaison hyperbolique, comparaison antiphlastique, comparaison analogique et comparaison sylleptique.

### **1.1. Les comparaisons quantitatives hyperboliques**

Les comparaisons hyperboliques reposent sur une équation quantitative. Dans ce type de comparaison, « on instaure donc une égalité fictive et orientée entre deux grandeurs différentes, obtenant de la sorte une évaluation imaginaire qui produit un effet de surenchère, de dépassement de mesures réelles » (Tamba-Mecz : 1979 18). Ces comparaisons doivent remplir trois critères : le premier consiste en ce que « le comparé et le comparant possèdent effectivement la propriété x » ; le deuxième est « que le comparant [...] possède cette propriété à un degré supérieur, et même le plus souvent à un degré extrême », et le troisième « que la propriété envisagée soit graduable, pour déclencher une comparaison d'ordre quantitatif avec *comme* (parfois le contexte oriente cette interprétation hyperbolique grâce à la présence d'une marque intensive) » (Tamba-Mecz 1979 : 18). Nous ajoutons à ces comparaisons

hyperboliques la possibilité de tendre vers une comparaison à parangon (Rivara 1990 : 156) « dans lesquelles un objet parfois arbitrairement choisi est considéré implicitement comme possédant à un degré éminent la propriété concernée par la comparaison [...] le parangon est traité, par les locuteurs et par la langue, comme étant *connu*, du moins sous l'angle de la propriété considérée ».

### 1.1.1. Les comparaisons à parangon

Dans ce type de comparaison, le parangon, en tant que comparant, représente le haut degré ou le centre attracteur et devient le représentant de la catégorie.

Dans ce premier extrait, Le Major et Fromental s'affrontent dans un duel de poésie, lequel est remporté par le Major comme on peut le voir :

[133] La voix du Major s'était abaissée progressivement pour accentuer l'horreur du dernier vers. Fromental se roulait par terre en sanglotant. Les serveuses, une à une, s'étaient évanouies comme des mouches mais par bonheur, il y avait très peu de clients à cette heure de l'après-midi et deux voitures d'ambulance alertées par le Major suffirent à emmener l'ensemble des victimes

« Tu ne devrais pas ! » gémissait Fromental à plat ventre dans la sciure et se tenant la tête à deux mains.

Il bavait comme une limace. (VP : 208)

La limace est culturellement perçue comme un animal représentant à la fois la lenteur et la propriété humide. Elle est pointée dans cet exemple comme étant l'animal représentatif de la catégorie des êtres sécrétant de la salive ou du liquide en tout genre. La comparaison à parangon permet de renforcer le caractère hyperbolique de la scène où Fromental, face à la puissance de la poésie du Major, se roule en boule. Le choix du comparant « limace » souligne l'infériorité et le ridicule de Fromental face au Major. Cet extrait est marqué par une deuxième comparaison : « les serveuses, une à une, s'étaient évanouies comme des mouches ». Cette comparaison est construite sur un détournement de l'expression lexicalisée : *tomber comme des mouches* ou le verbe *s'évanouir* est substitué au verbe *tomber*. Les comparaisons de cet extrait reposent sur l'univers animalier et sur les représentations quasiment doxiques de ces animaux. En ce sens, les figures s'appuient sur un savoir commun pour créer une scène à la fois hyperbolique et loufoque. La deuxième comparaison diffère cependant de la première justement



dans le sens où elle est construite sur une expression lexicalisée : alors que l'on peut dire que les limaces bavent, il est effectivement difficile de dire que la mouche est un animal qui s'évanouit/tombe.

Dans l'exemple [134], la comparaison à parangon suit ce fonctionnement puisque le parangon est construit à partir d'une expression lexicalisée :

[134] Les autres, sur le perron, regardaient partir les musiciens que l'on emmenait dans une voiture cellulaire parce qu'ils avaient tous des dettes. Ils étaient serrés comme des sardines et soufflaient, pour se venger, dans leurs instruments, ce qui, de la part des violonistes, produisait un bruit abominable. (EJ : 397)

Les sardines en conserve sont présentées comme étant le parangon de l'agglomération dans un espace réduit. Si l'expression complète est *serrés comme des sardines en boîte*, la forme tronquée est tout à fait acceptée. Par le recours à une expression lexicalisée, la comparaison s'ancre plus profondément dans une doxa commune, et s'efface du fait du figement de l'expression. Le recours à cette image participe de la représentation absurde de la situation des musiciens, absurde qui est d'ailleurs développé dans la suite de la phrase (« et soufflaient, pour se venger, dans leurs instruments, ce qui, de la part des violonistes, produisaient un bruit abominable »).

L'exemple suivant illustre la limite des comparaisons à parangon lorsque que celles-ci reposent sur des expressions lexicalisées :

[135] Antioche préférait le mam et en absorba quatre tranches massives, ce qui eut pour effet de le rendre malade comme un cheval. (TA : 95)<sup>175</sup>

Dans l'exemple [135] le substantif « cheval » se substitue à « chien » attendu dans la comparaison prototypique *malade comme un chien*. Cependant, l'expression *malade comme un cheval* existe et est attestée, elle est néanmoins moins usitée. Le choix du cheval dans la comparaison à parangon peut se justifier par l'expression implicite *avoir un appétit de cheval* qui se retrouve dans la quantité de nourriture ingurgitée par le personnage.

---

<sup>175</sup> Une note sur le texte précise que le *mam* est un « acronyme du méthacrylate de méthyle (C<sub>5</sub>H<sub>8</sub>O<sub>2</sub>), liquide incolore, volatil et à l'odeur fruitée ; ce composé chimique sert notamment à fabriquer des matières plastiques » (Vian 2010a : 1137).

Les comparaisons à parangon visent à exprimer le haut degré, elles sélectionnent effectivement un comparant exemplaire afin de tirer le comparé vers son acception maximale. Ce qui est remarquable avec ce premier type de comparaisons hyperboliques, c'est qu'elles s'appuient sur une norme discursive (par l'emploi d'expressions lexicalisées) et relaient ou exploitent une doxa partagée (*les limaces bavent, les sardines sont serrées*). Elles sont cependant peu fictionnalisantes du fait de leur ancrage sur du préconstruit lexical.

### 1.1.2. Les comparaisons à faux parangons

Plus intéressant, on remarque, chez Vian, la présence de comparaisons qui s'appuient sur de « faux parangons » et prennent à contrepied les attendus discursifs : elles sont constituées d'un comparé adjectival (« câline » et « heureux ») d'un *comme* et d'un comparant sous la forme d'un syntagme nominal introduit par un article indéfini typifiant (à l'instar des expressions figées). Les comparants sont présentés comme les plus représentatifs de la catégorie, sans attestation toutefois dans l'univers de référence du lecteur.

En [136], le comparant a une acception et une représentation qui ne correspondent pas à celles du lecteur :

[136] « Alors détaille », dit Chloé, en se laissant aller dans les bras de Colin, câline comme une couleuvre. (EJ : 403)

Le comparant « couleuvre » est même antiphrastique par rapport au comparé « câline ». Cette assimilation ne fait pas partie de l'expérience du monde du lecteur puisque le serpent n'est pas la représentation de l'animal le plus câlin. Selon Alain Rey et Sophie Chantreau (2015 : 227) de « nombreuses comparaisons utilisent le mot *couleuvre* pour exprimer la souplesse, la vivacité (*filer comme une couleuvre*). C'est que parmi les animaux essentiellement souples que sont les serpents, la *couleuvre* possède un nom qui évoque le verbe *couler* ». De plus, le nom du serpent est engagé dans des expressions négatives : *avalier des couleuvres, faire avaler des couleuvres*, le nom ayant un vieux sens figuré de « insinuation malicieuse ou perfide ». On le voit, la couleuvre n'est pas particulièrement installée dans les représentations comme un animal câlin.

L'exemple suivant s'appuie sur le nom *entrepreneur* :

[137] Mais il va être heureux comme un entrepreneur de savoir que Rochelle est libre ! (AP : 697)

Dans cet extrait, il est encore plus délicat de trouver la représentation sous-entendue derrière ce nom de métier. Alors que les animaux ont une charge symbolique forte, ce n'est pas le cas des « entrepreneurs ». Le texte lui assigne la possibilité d'incarner le parangon de l'homme heureux.

Ces comparaisons à « faux » parangon – ou à parangon fictif/imaginaire – sont des variantes saillantes (Bonhomme) de comparaisons hyperboliques : d'une part elles en réactivent le potentiel imageant hyperbolisant, d'autre part elles créent un monde de référence inédit en s'appuyant sur des parangons fictionnels. Si au plan structural, leurs formes sont relativement figées (adjectif + *comme* + GN), elles ont un impact au plan discursif (en s'appuyant sur des représentations nouvelles) et au plan sémantico-référentiel (en relayant un monde fictionnel singulier).

### 1.1.3. Les comparaisons hyperboliques

À côté des comparaisons à parangon, on trouve des comparaisons hyperboliques sans référence à un représentant typique. Dans ce type de comparaisons, on glisse d'un comparant qui incarne le haut degré admissible à un comparant dont on dit qu'il incarne le plus haut degré sans que le lecteur puisse valider, du fait du caractère exotique (au sens premier) du comparant.

Dans l'exemple suivant, Colin, au lendemain de sa nuit de noce, se réveille aux côtés de sa femme, Chloé :

[138] [Colin] se réveilla, se souleva sur les poignets, s'assit et l'embrassa avant d'ouvrir les yeux. Chloé se laissa faire avec une certaine complaisance, le guidant vers les places de choix. Elle avait une peau ambrée et savoureuse comme de la pâte d'amandes. (EJ : 398)

Ici, la comparaison permet, sur une échelle du goût, de donner une évaluation gustative de la peau de Chloé. Le choix de la « pâte d'amande » en tant que comparant souligne la subjectivité de cette image. Nous avons ici le point de vue Colin sur la peau de sa femme. Ses propres goûts lui servent à évaluer le type de saveur se rapprochant le plus de ce qu'il goûte.

L'exemple [139] signale un point de vue interne à la fiction sur un pas de danse caractéristique des zazous :

[139] La joie des zazous était à son comble. Leurs jambes se tortillaient comme des ocarinas fourchus pendant que les semelles de bois scandaient avec force ce rythme quadri-temporel qui est l'âme même de la musique nègre, comme disait André Cœuroy. (VP : 222)

Le comparant « ocarinas fourchus » est un référent inconnu du lecteur, intra-fictionnel. De même que pour les comparaisons à faux parangon, ici le comparant permet d'entrevoir le monde fictionnel puisqu'un référent commun aux deux univers est comparé à un comparant inconnu du lecteur. Le lecteur est forcé de faire le chemin inverse de la comparaison : deviner ce qu'est le comparant à partir du comparé. Nous reviendrons sur ce cas de figure dans l'étude de la fonction cognitive de la comparaison.

Le dernier exemple souligne le même renversement des normes. La comparaison en [140] apparaît dans le discours d'un personnage, Lazuli. Cet extrait montre la différence entre comparaisons à parangon et les comparaisons hyperboliques, subjectives :

[140] « Tu es belle, murmura-t-il, comme... une lanterne japonaise... allumée.  
– Ne dis pas d'idioties, protesta Folavril.  
– Je ne peux pas dire que tu es belle comme le jour, dit Lazuli, ça dépend des jours. Mais une lanterne japonaise, c'est toujours joli. (HR : 318)

Lazuli voulant séduire Folavril cherche à comparer sa beauté à quelque chose de très beau. Se positionnant dans sa propre sphère d'expérience il la compare à une « lanterne japonaise » et réfléchit avant d'ajouter « allumée ». Cette comparaison, peu attendue dans un tel contexte, fait sourire le lecteur et agace Folavril qui aurait préféré une comparaison à parangon comme preuve de sa beauté. L'intérêt de cet extrait tient de la justification du personnage sur son image. Il reprend la comparaison à parangon attendue (« belle comme le jour ») pour montrer son

inadéquation avant de souligner que, pour lui, le parangon de la beauté est « une lanterne japonaise ». Dans ce type d'exemple, la comparaison, plus qu'elle ne donne une représentation à un haut degré du référent, permet surtout de donner le point de vue de l'énonciateur sur ce référent. La comparaison permet alors de rendre compte du goût présent du sujet parlant.

Ces exemples hyperboliques empêchent le lecteur de lire la comparaison en la validant à partir de son monde de référence ou d'un discours de référence. La comparaison n'est acceptable que par rapport au monde fictionnel et au personnage qui l'énonce. Ces figures pointent alors de nouvelles références fictionnelles qui se donnent comme une doxa. La grande différence de ces exemples avec les précédents se trouve aussi dans la subjectivité de la comparaison, elles traduisent un point de vue personnel, qui ancre sa cohérence dans le monde fictionnel. Cette fenêtre sur la doxa fictionnelle ainsi que le point de vue émergeant dans le choix du comparant se retrouvent dans les comparaisons antiphrastiques.

## 1.2. Les comparaisons antiphrastiques

Certaines comparaisons sont marquées par l'exagération antiphrastique. Selon Irène Tamba-Mecz, pour la réussite de ce type de comparaison, il faut que « la propriété comparée soit graduable, que le comparé présente effectivement la propriété énoncée, et que le comparant possède la propriété inverse » (1979 : 18). Elle donne l'exemple suivant : *il est aimable comme une porte de prison* qui signifie en fait *n'être pas aimable du tout*. Ce type de comparaison n'est pas le plus représenté dans notre corpus. On en trouve néanmoins quelques occurrences, dans lesquelles l'antiphrase entraîne souvent, outre l'effet d'incongruité, un décalage humoristique, de l'ordre de l'ironie ou de l'humour noir, il en est ainsi dans l'exemple suivant :

[141] L'air sentait le musc et la casserole des Indes. Avisant un tronc d'arbre qui gisait, oublié, dans un recoin sombre, Antioche le précipita dans les eaux du lac et s'élança bravement à cheval dessus. Il se servait de ses mains en guise de rames et progressait rapidement. L'eau, sous ses doigts, était chaude comme le sein d'une morte, et mobile comme de l'éther. (TA : 97)

Cet exemple, tiré de *Troubles dans les andains*, met en place une contradiction sous forme d'antiphrase. L'eau est comparée au « sein d'une morte », du point de vue de sa chaleur. Le comparant contredit la valeur portée par le comparé pour signaler de fait, la fraîcheur de l'eau.

Il faut remarquer ici, que l'adjectif *chaud*, motif de la comparaison, est antiphrastique aussi bien pour le comparé que pour le comparant. Ainsi, la comparaison prend à contrepied les attentes du lecteur et joue avec ses représentations afin de déstabiliser sa confiance dans une narration traditionnelle. Le narrateur, du même coup, peut apparaître comme indigne de confiance par le lecteur.

L'extrait en [142] est à la limite de la comparaison, mais il repose cependant sur un système analogique à équation quantitative. Dans cet extrait, tiré de *L'Arrache cœur*, Jacquemort (psychiatre étranger au village) essaie de trouver des sujets pour une psychanalyse. Cependant les femmes du village trouvent cette activité obscène et préfèrent s'accoupler avec Jacquemort que de raconter leur vie. Ce dernier considère ce refus comme de l'ignorance et développe un sentiment de supériorité face à ces femmes.

[142] Jacquemort entra sans frapper. La fille, assise sur son lit, lisait un journal de sept ans plus tôt. Les nouvelles mettaient longtemps à parvenir au village.

« Alors, dit le psychiatre, on se cultive ? »

Il affectait un air bon enfant aussi naturel que des guêtres sur une pompe à purin.

(AC : 583)<sup>176</sup>

La comparaison met en avant l'attitude fautive de Jacquemort, en s'appuyant sur l'antiphrase. Il y a ici aussi un contrepied qui laisse planer un doute. En effet, cette comparaison peut se lire de deux manières différentes : soit elle est antiphrastique et, dans ce cas, le comparant vient remettre en cause l'acception « positive » de l'adjectif *naturel*, soit on peut considérer qu'il est normal de voir des guêtres sur une pompe à purin, et donc le comparant renforce l'adjectif *naturel*. Cette double interprétation se comprend du fait de l'utilisation ambivalente des guêtres : originellement prévues pour protéger les chaussures et le pantalon du purin (dans le domaine de l'équitation), elles peuvent être utilisées comme une pièce de vêtement et servent ainsi de vêtement d'apparat.

Selon Irène Tamba-Mecz, « dans les comparaisons hyperboliques et antiphrastiques, on instaure [donc] une égalité fictive et orientée entre deux grandeurs différentes, obtenant de la sorte une évaluation imaginaire qui produit un effet de surenchère, de dépassement des mesures

---

<sup>176</sup> Nous prenons de manière exceptionnelle cette comparaison en *aussi...que*, qui ne correspond normalement pas à notre corpus de comparaison. Ce choix vient de la volonté de proposer plusieurs occurrences de comparaison antiphrastique. Cette exception souligne le peu de présence dans l'œuvre romanesque de Boris Vian de cette catégorie.

réelles » (1979 : 18). Ainsi, l'effet de ces comparaisons rejoint celui de l'hyperbole. Les comparaisons hyperboliques permettent de mieux représenter un référent fictionnel.

Les comparaisons antiphrastiques rompent la confiance du lecteur pour le narrateur puisqu'elles disent l'inverse de ce qu'elles semblent dire. C'est peut-être ce qui explique leur faible présence dans l'œuvre romanesque de Boris Vian : si le lecteur est constamment confronté à un narrateur facétieux, il doit néanmoins pouvoir le suivre. La confiance est donc un élément essentiel pour une lecture réussie. En ce sens, les comparaisons analogiques, si elles s'appuient aussi, souvent, sur une lecture à contrepied, n'entraînent pas de rupture.

### 1.3. Les comparaisons analogiques

La comparaison analogique « pose une identité entre deux espèces d'une même propriété ou d'un même procès » (Tamba-Mecz 1979 : 18). Irène Tamba-Mecz présente l'exemple suivant : « le soleil éclaire la façade comme on allume un cierge » (Paul Morand). Elle voit dans cet exemple une relation d'analogie qui s'appuie sur des synonymes (*éclairer* et *allumer*). Selon elle, dans les comparaisons analogiques « la propriété du comparé est “figurée” de manière “pittoresque” plutôt que conceptuelle, en s'identifiant à une image précise [...], ou plus connue, plus familière, parce qu'habituelle » (*Id.*). Chez Vian, ce système d'analogie peut être détourné par la présence d'un comparant n'ayant pas de rapport avec le comparé ou n'ayant pas de sens pour le lecteur. Nous étudierons un premier ensemble de comparaisons analogiques avant de nous pencher plus précisément sur l'effet de non-sens produit par cette catégorie de comparaison.

Le choix du comparant, dans les comparaisons analogiques vianesques, peut sembler parfois surprenant, mais ces figures ont cependant une vertu imageante : elles « font voir » les choses tout en les dégradant. Dans cet extrait, que nous avons déjà rencontré à l'occasion de l'hyperbole, de *L'Arrache cœur*, la comparaison ancre l'intertexte biblique dans une représentation inédite :

[96] En un moment, la foule reflua vers la porte de l'église qui s'ouvrit à deux battants. Le ciel s'était brusquement assombri et les premières gouttes claquaient contre les marches comme des grenouilles molles. Puis ce fut un véritable déluge qui tambourina sur les dalles de schiste de la toiture. (AC : 540-541)

Rappelons que le prêtre de *L'Arrache cœur* est le seul à pouvoir demander, avec succès, à Dieu de faire pleuvoir. Ainsi les villageois ne se rendent à l'église que pour réclamer la pluie.

Le bruit des gouttes s'écrasant sur le sol est similaire à celui que feraient des « grenouilles molles » qui tomberaient. Il est intéressant de remarquer qu'étrangement, ce comparant hors du commun permet de mieux se représenter le bruit des gouttes sur le sol. Ici le caractère inattendu du comparant n'entraîne pas une réévaluation du référent par le lecteur mais plutôt une description au plus près de sa réalité. La comparaison, outre la précision, permet aussi de faire entrer l'insolite dans le texte. De plus, la pluie de grenouilles fait référence à une des plaies d'Égypte décrite dans la Bible. Cette assimilation des gouttes d'eau aux grenouilles est ironique puisque le curé, en faisant appel à Dieu, fait tomber la pluie pour sauver les récoltes. La comparaison permet alors de souligner la nécessité de cette eau tombée du ciel pour les habitants. Le fléau est traité de manière irrévérencieuse par le narrateur et entraîne ainsi un détournement de la référence : ce n'est plus une chute de grenouilles pouvant être assimilée à une pluie diluvienne et dévastatrice mais une pluie tombant sur le sol avec le bruit d'une chute de grenouilles. De plus l'adjectif « molle » participe du détournement de la référence par l'emploi d'un terme inconvenant. Cette attitude narratoriale est un des traits dominants de certaines comparaisons analogiques. Le narrateur s'appuie ainsi sur un savoir commun tout en donnant une lecture nouvelle et décalée.

Il en est de même pour l'exemple suivant, tiré de *L'Arrache cœur* :

[143] La couturière faisait à ce moment un petit nid de smocks à la ceinture de la robe, une jolie simple de piqué blanc que Clémentine portait la veille.

« Mais elle travaille vraiment les yeux fermés ? » insista Jacquemort, étonné et affirmatif comme pour se convaincre.

« On a tort de dire les yeux fermés, ferranta le maréchal. On n'a pas les yeux fermés parce qu'on met des paupières devant. Ils sont ouverts dessous. Si vous roulez un rocher dans une porte ouverte, elle n'est pas fermée pour cela ; et la fenêtre non plus d'ailleurs, parce que pour voir de loin c'est pas des yeux qu'on se sert, et, donc, vous ne comprenez guère les choses.

– Eh bien ! dit Jacquemort soufflé, si vous croyez que c'est votre charabia qui va m'éclairer, vous avez un culot peu commun.

– Je n'ai rien de commun, dit le maréchal. Surtout avec vous. Laissez travailler cette vieille morue et foutez-nous la paix !

– Bon, dit Jacquemort. Bon. Oh ! bon !... Je m'en vais.

– Bon vent, approuva le maréchal.

– Au revoir, monsieur, dit la couturière. »

Elle coupa le fil avec ses dents, comme une Parque dont les ciseaux sont chez le repasseur. (AC : 581)



Dans cet extrait, la comparaison sélectionne un comparant mythique, donc ancré dans une représentation commune, pour le traiter de manière irrévérencieuse et renouveler ainsi les images appartenant au fond commun. Les Parques sont, chez les Romains, les divinités responsables du destin des hommes. Assimilées à des fileuses, elles tissent le fil de la vie et le coupent pour entraîner la mort. Afin de jouer avec ces êtres mythologiques, le narrateur sélectionne un comparant traditionnel (il est en effet fréquent d'assimiler un fil coupé à l'action des Parques) avant de prendre à contre-pied sa représentation. La trivialité de l'image d'une Parque coupant le fil avec ses dents, tout d'abord, détrône, en quelque sorte, ces êtres divins et les ancre dans une réalité plus prosaïque. Cette caractéristique se retrouve aussi dans le besoin de la Parque de faire aiguiser ces ciseaux. Ce traitement « réaliste » d'êtres divins limite leur pouvoir et présente ainsi un détournement du mythe. Si ce détournement permet de rendre le comparant acceptable pour évoquer la couturière, il propose un traitement trivial des figures mythologiques, proche du burlesque.

Au-delà des comparaisons reposant sur un comparant mythique, certaines comparaisons reposant sur l'analogie ont elles aussi un traitement marqué par le rabaissement. L'exemple suivant, tiré de *L'Herbe rouge*, présente une comparaison que l'on peut considérer comme irrespectueuse :

[144] Wolf s'approcha de lui. De plus près, il vit que la figure du vieux était ridée comme un ballon rouge à moitié dégonflé. Il avait un gros nez taraudé de narines considérables d'où s'échappaient un poil bourru, des sourcils en saillie au-dessus de deux yeux pétillants et des pommettes luisantes comme des petites pommes ou pommettes. (HR : 328-329)

Cet extrait se caractérise par une caractérisation péjorative du physique jugé disgracieux du vieil homme. Le choix du comparant « un ballon rouge à moitié gonflé » ferait même pencher la description du vieillard vers la caricature. Ici, le narrateur rend compte de la vision de Wolf et utilise des termes que pourrait employer le personnage. On peut remarquer aussi un détournement de l'expression *ridé comme une pomme*, expression qui est d'ailleurs reprise explicitement à la fin de l'extrait dans la comparaison : « des pommettes luisantes comme des petites pommes ou pommettes » présentant un raisonnement en boucle.

La comparaison dans l'exemple [145], par sa légèreté et son humour, est bien représentative de l'ensemble de *Troubles dans les andains*. Dans l'extrait suivant, les personnages se sont rendus dans les égouts :

[145] Antioche, à tâtons, lança une grenade dans le trou. Un mugissement surnaturel retentit, et un jet de liquide chaud vint inonder les quatre hommes qui reculèrent, horrifiés, car ils avaient reconnu l'odeur du sang de crapaud [...].

On entendait maintenant de l'autre côté du mur une rumeur sourde accompagnée d'un clapotis écœurant, comme des pieds de gibbon dans de la purée de pommes de terre trop liquide. (TA : 70)

Comme l'extrait précédent, le comparant sert à préciser le comparé et le fait presque entendre au lecteur. Ici, c'est un bruit inconnu, écœurant, qui est illustré par la comparaison. L'image est en elle-même cocasse : des singes en train de piétiner de la purée. Cette comparaison est à la fois trop précise, par l'identification exacte de la purée et le choix du terme *gibbon* pour désigner une famille de singes, et par la même occasion obscure du fait de sa trop grande précision. Mais finalement ce qui est comparé ici est l'écœurement, et il nous semble que, de ce point de vue, la comparaison est réussie et arrive à mettre sous les yeux ce clapotement présent dans les égouts. Mais au-delà de cette vertu représentationnelle, la comparaison exemplifie même le dégoût que l'on peut ressentir par rapport aux égouts.

Le dernier exemple que nous allons étudier permet lui aussi de faire ressentir physiquement le texte au lecteur. Cet extrait représente la première rencontre entre Colin et Chloé :

[146] « Présentez-moi surtout à celle-là », dit Colin.

Isis le secoua pour le faire tenir tranquille.

« Voulez-vous être sage à la fin ? ... »

Il en guettait déjà une autre et tirait sur la main de sa conductrice.

« C'est Colin, dit Isis. Colin, je vous présente Chloé. »

Colin avala sa salive. Sa bouche lui faisait comme du gratouillis de beignets brûlés.

« Bonjour !... dit Chloé.

– Bonjour... Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? ... » demanda Colin. Et puis il s'enfuit, parce qu'il avait la conviction d'avoir dit une stupidité. (EJ : 370-371)

Cette comparaison est construite sur un comparé absent qui doit être retrouvé grâce au comparant. C'est donc au lecteur de retrouver le sens du comparant et ainsi de mettre le doigt

sur cette sensation. Il nous semble que dans cet exemple, l'interprétation est ouverte et chacun pourra mettre sa propre sensation en tant que comparé. On sent, dans ce type d'exemple, que l'auteur laisse transparaître ses sensations. Le contexte permet, non de comprendre tout à fait l'image choisie, mais au moins de retrouver son sens : Colin a la bouche sèche à cause de son anxiété, comme en témoigne son incapacité à dire bonjour à Chloé, et cette expérience est rapportée à celle du narrateur.

Ces extraits illustrent ce que Lydie J. Haenlin avait remarqué : « la troisième condition, laquelle concerne l'originalité et l'élégance de la comparaison, est difficilement satisfaite dans le texte de Boris Vian, du moins à première vue » (1976 : 280). Ici, effectivement « les grenouilles molles », « un ballon rouge », « des pieds de gibbon » et « du gratouillis de beignets brûlés » sont autant de termes qui renvoient à des réalités triviales. Elles ont cependant une fonction cognitive et imageante : elles « font voir » les choses à la manière de l'hypotypose, même si elles les dégradent en même temps, et les rapportent à un point de vue singulier, volontiers irrévérencieux ou trivial. Boris Vian pousse ici au changement : il n'effectue pas un bouleversement dans nos représentations mais on pourrait dire qu'il déconditionne la lecture et le lecteur.

Ce jeu avec les mythes, les représentations habituelles, les *topoi*, les normes discursives déconditionnent donc la lecture, déconditionnement poussé à l'extrême lorsque l'analogie repose sur des comparants inconnus ou une relation reposant sur du non-sens.

Dans l'exemple suivant, le choix de la comparaison présente une analogie arbitraire, déconditionnant les habitudes discursives du lecteur :

[147] Elle le [Citröën] reposa par terre. Les larmes des jumeaux s'étaient arrêtées net et ils piaillèrent de joie en se précipitant vers elle. Ils frottaient leurs figures sales contre ses jambes gainées de noir, tandis qu'elle s'approchait du fourneau pour décrocher une casserole qu'elle remplit de lait. Médusé, Citroën, son morceau de pain à la main, la regardait. Son front plissé se détendit. Ses yeux brillaient de larmes, mais il restait encore indécis. Elle lui sourit, enjôleuse. Il sourit à son tour, d'un sourire timide comme un écureuil bleu. (AC : 590)

Le changement de couleur de l'animal familier au lecteur le transpose dans une réalité qui n'est plus celle du lecteur et rend ainsi le référent obscur. Mais en outre, est-il réellement possible de juger du sourire d'un écureuil ? La comparaison structurellement connue permet ici une

manipulation référentielle sous une apparence naturelle. Cet exemple montre bien le rôle de l'arbitraire de l'auteur. Il y a une absence de motif ici, cet exemple se rapproche d'une comparaison surréaliste. La difficulté d'interprétation des exemples de ce type a été souligné par Marc Bonhomme (2005 : 139) : « Plus une figure met en place un univers discursif inédit, en rupture avec les univers cognitifs préconstruits, et plus elle établit des connexions non motivées sémantiquement entre les composantes de cet univers discursif, plus elle génère des parcours interprétatifs indéterminables ». Le choix de ce type de comparaisons déconditionne donc complètement le lecteur qui ne peut même plus trouver d'explication à la figure.

Dans l'extrait suivant, alors que Sérafinio, Antioche, le Major et Adelfin sont dans une cave, le sang de Jules (un rhizostomus), tué par une grenade, commence à envahir le lieu :

[148] « À l'ouvrage les gars, dit le Major. On ne va pas se laisser noyer comme des huîtres dans cette cave. » (TA : 71)

L'exemple [148] repose sur une incongruité entre le comparé et le comparant. Ce manque d'adéquation entre les deux termes de la comparaison participe du non-sens et de l'absurde et amène de l'humour dans le texte. Cet extrait se rapproche du [147] puisqu'il propose une comparaison reposant sur une analogie arbitraire. Mais la présence de cette comparaison dans un discours rapporté au discours direct permet aussi, éventuellement, de rapporter une expression fictionnelle et de rendre compte d'une certaine parlure. En ce sens, la figure participe du déconditionnement en proposant de nouvelles expressions qui s'inspirent de l'incongruité de certaines expressions françaises. Nous avons vu dans la deuxième partie, que Boris Vian joue très souvent de la revivification d'expressions pour en faire ressortir la motivation potentielle. On pourrait alors interpréter cet exemple comme l'aboutissement de cette réflexion sur la langue menant à une création de nouvelles expressions figées.

L'extrait [149] est lui aussi représentatif du déconditionnement opéré par les comparaisons analogiques. Dans cet exemple, la comparaison propose une représentation inédite d'un référent connu :

[149] Antioche sortit et trébucha sur un garçonnet de cinq à six ans qui galopait dans le couloir comme un onagre dans la pampa canadienne.

C'était un jeune espion engagé par Levadoux pour surveiller Miqueut nuit et jour afin de savoir à quels moments il était possible de s'en aller à l'anglaise, histoire de boire un pot ou de courir le guilledou. Le jour, Levadoux le cachait dans son bureau. (VP : 156-157)

Cette comparaison s'appuie sur le comparant *onagre* qui désigne un mammifère ongulé sauvage, et par extension un âne domestique. L'incohérence provient du syntagme antithétique « pampa canadienne ». Le narrateur sélectionne un étalon de la comparaison qui cumule des traits incompatibles : l'âne est déraciné de son milieu naturel (l'onagre désigne un type d'âne d'Afrique ou d'Asie), et la pampa est transférée de l'Amérique du Sud à l'Amérique du Nord. On a ici un comparant qui présente une réalité complètement hétérogène et irréductibles aux connaissances qu'on en a, ce qui permet de jouer avec le connu, tout en le rendant impossible.

Le texte joue de la quantité et la qualité d'informations données et crée ainsi une nouvelle réalité, fictionnelle, où l'on trouve au Canada de la pampa et des onagres. Cette incohérence peut aussi porter de la cohérence, dans le sens où elle permettrait de souligner la course effrénée d'un animal placé hors de son milieu naturel (ce qui est le cas pour le garçon). Ainsi, la comparaison est aussi porteuse d'image en présentant une analogie à première vue discordante pour le lecteur.

L'exemple suivant est différent puisque le référent dans le comparant est inconnu du lecteur :

[150] Antioche, dont le corps, autrefois couvert d'une luxuriante toison, scintillait maintenant, lisse comme une peau de mackintosh, réfléchissait le menton dans la main.  
(VP : 232)

La défamiliarisation est poussée alors encore plus loin puisque le comparant est un référent intra-fictionnel, le lecteur est alors en présence d'un référent inconnu. Dans *Vercoquin et le plancton*, le Major est propriétaire d'un animal indéfini appartenant à la catégorie des mackintoshs<sup>177</sup>. On pourrait le rapprocher d'un chien doté d'une conscience. Ce qui est remarquable dans cette comparaison est qu'elle constitue la seule description physique de l'animal. Ici, le comparant, s'il permet de préciser la représentation du mackintosh, ne peut en préciser le comparé.

Ainsi, Vian tire profit de l'analogie mise en place par la comparaison pour créer de nouveaux liens analogiques et donc entraîner une logique inédite permettant la création de représentations inattendues. Les comparaisons analogiques entraînent un déconditionnement de la lecture par la posture irrévérencieuse du narrateur ainsi que par son utilisation à l'extrême de

---

<sup>177</sup> Le seul élément qui est donné au lecteur sur le mackintosh est que c'est un animal susceptible, qui exprime son mécontentement en faisant « Pssh ! », mais le mackintosh est aussi un imperméable dans le monde de référence du lecteur.

l'arbitraire. Dans ce type de figure, le lecteur se trouve face à une représentation dont il ne connaît pas les codes puisque ceux-ci sont soit absents (comme [146] et [147] par exemple) soit en contradiction par rapport à ceux du lecteur (comme en [142] et [143]). Il y a donc un renouvellement proposé par la figure, renouvellement visant la déstabilisation du lecteur et la création d'un univers de représentation libérée des contraintes liées à la doxa.

#### 1.4. Les comparaisons syllepriques

Ces comparaisons sont caractérisées par un comparant siège d'un double sens. Nous avons déjà vu que, selon Irène Tamba-Mecz, « l'énoncé en comme sera dit *sylleprique*, toutes les fois que la propriété autour de laquelle se noue la relation d'identification sera un vocable qui contracte simultanément des rapports de sens propre et de sens figuré avec le comparant et le comparé » (1979 : 19)<sup>178</sup>. Elle donne l'exemple suivant : « des yeux bridés comme le moteur d'une voiture neuve » où *bridés* est pris, selon elle, dans un sens avec le contexte gauche (« les yeux ») et dans un autre avec le contexte droit (« moteur »). Dans ce cas, le cotexte gauche prépare un sens qui n'est pas celui du cotexte droit. Le comparé et le comparant peuvent être mis sur un pied d'égalité puisqu'ils représentent chacun un sens du terme constituant le point nodal de la syllepse.

Étrangement, le goût de la syllepse que nous avons remarqué chez Vian ne se retrouve pas dans les comparaisons. On trouve cependant quelques exemples de comparaisons syllepriques :

[151] « Quelques secondes s'écoulèrent, et le Baron Visi fit son entrée.

« "C'est bien le célèbre Brisavion ?" dit-il d'une voix coupante comme un tranchet de cordonnier. » (TA : 80)

[152] « Que m'importent vos champs ! Que m'importent vos bêtes et vos enfants ! hurla [le curé]. Vous vivez une vie matérielle et sordide. Vous ignorez le luxe !... Ce luxe, je vous l'offre : je vous offre Dieu... Mais Dieu n'aime pas la pluie... Dieu n'aime pas le sainfoin. Dieu se soucie peu de vos plates-bandes et de vos plates aventures. Dieu c'est un coussin de brocart d'or [...]. Il ne pleuvra pas !

– Qu'il pleuve ! » hurla l'orateur, soutenu cette fois par une foule qui se mit à tonner comme un ciel d'orage. (AC : 540)

---

<sup>178</sup> Cette définition est restrictive par rapport à celle que nous avons adoptée dans notre chapitre sur la syllepse, où nous avons envisagé tous les rapports polysémiques.

En [151], l'adjectif « coupante » est le point nodal de la syllepse et est en même temps le comparé. Par le cotexte gauche, « une voix coupante » prend le sens de « voix dont le ton met brusquement fin à la discussion ». Le cotexte droit s'appuie sur le sens concret de « coupant » afin d'ajouter un nouveau sens à cette première interprétation. Ainsi, dans le cotexte droit, « coupant » prend le sens de « qui peut physiquement couper quelque chose ». Le repérage de la syllepse permet de légitimer le choix du comparant en lui donnant de la pertinence. Ici, les deux sens de la syllepse représentent, chacun à leur manière, le fait qu'une parole puisse être blessante.

Dans l'exemple [152], la syllepse fonctionne de manière similaire : le comparé « tonner » est pris au sens abstrait dans le cotexte gauche et au sens concret dans le cotexte droit. Cette comparaison est aussi hyperbolique avec son assimilation du cri de la foule avec le bruit du tonnerre. Les deux domaines se confrontent ainsi autour du point nodal ce qui met en avant aussi bien la colère de la foule que le thème principal de l'extrait, à savoir la pression exercée par les habitants sur le curé pour faire tomber la pluie.

Ces exemples relèvent de ce que Irène Tamba-Mecz appelle le « renforcement *authentifiant d'un transfert métaphorique* » qui « consolide la métamorphose métaphorique en l'identifiant à une représentation “réaliste” qui, en quelque sorte, en cautionne l'authenticité » (1979 : 19). En passant du sens abstrait au sens concret, la comparaison normalise la présence de la syllepse en la légitimant dans le comparant. L'exemple [150] force le retour au concret en rompant l'isotopie amorcée par le cotexte gauche. Cette rupture permet l'irruption de l'insolite dans le texte et opacifie le comparé. Les comparaisons sylleptiques sont à l'origine d'une rupture logique puisqu'elles combinent deux énoncés en un seul. De ce fait, apparaissant d'abord comme ludiques, elles sont aussi à l'origine d'une déstabilisation du lecteur.

Il semble évident, après cet aperçu de l'usage de la comparaison chez Vian, que la figure entre dans la représentation d'un référent qu'elle peut alors préciser ou déformer. Dans certains cas, la comparaison permet la précision d'un référent. Elle peut alors soit le rendre plus perceptible par les sens, par exemple dans certaines comparaisons analogiques ([144], [145], [146]), soit préciser la nature du référent d'un point de vue intra-fictionnelle (comme en [139] ou [136]). Dans tous les cas, cette précision de la comparaison vise une représentation au plus près de la réalité du référent. Elle peut entraîner la déstabilisation du lecteur (par le recours à des représentations inhabituelles) mais sa finalité est la justesse.

Lorsque la comparaison vise la dérision, elle s'appuie sur des représentations communes ou sur des *topoi* pour les traiter de manière irrévérencieuse ([142], [143], [144]). Mais, dans d'autres cas, elle sélectionne un comparé connu de tous pour le sortir de sa représentation habituelle ([147], [148], [149]). Il y a alors une volonté de la part du narrateur de tromper son lecteur et de jouer de manière subversive avec les représentations usuelles. Dans cette catégorie, la comparaison est un point de départ sur un jeu avec la littérature. En effet, le narrateur sélectionne des *topoi* littéraires (les Parques ou des passages emblématiques de la Bible) qu'il détourne afin de traiter de manière irrévérencieuse. Par la comparaison, le texte est ponctué par des stylèmes de littérarité qui ne sont pas menés à leurs fins. En ce sens, l'usage de la comparaison recoupe celle qu'en faisait les surréalistes : la confrontation des domaines dans la comparaison est poussée à son paroxysme afin de rompre la logique.

C'est dans ce sens que nous avons pu évoquer le déconditionnement porté par ces comparaisons, elle présente une représentation référentielle en rupture avec les normes connues du lecteur, ainsi elle laisse transparaître le caractère arbitraire de certaines images, et renouvelle la lecture.

L'analogie est le schéma le plus fréquent et se trouve être le procédé le plus efficace dans la construction de la représentation référentielle. Il semble donc que c'est bien la question de la référentialité qui soit au cœur de la comparaison. Nous continuerons donc cette étude en étudiant la question de la fonction cognitive des comparaisons.

## **2. Aspects de la fonction cognitive des comparaisons**

Dans son ouvrage *Pragmatique des figures du discours*, Marc Bonhomme étudie les différentes fonctions des figures. Selon lui (2005 : 172), « la fonction cognitive des figures est axée sur la gestion du contenu informatif des énoncés ou sur le (FAIRE) SAVOIR. Elle repose sur un scénario pragmatique aisément identifiable : du fait de leur saillances particulières (facteurs illocutoires), certaines structures discursives renferment un potentiel d'activation intellectuelle (portée illocutoire), lequel est susceptible d'améliorer et d'élargir nos représentations mentales ou notre encyclopédie (effet perlocutoire) ». Ainsi, certaines figures peuvent servir à désigner de nouveaux référents ou de nouveaux concepts. En ce sens, elles sont



essentielles à la fois pour la désignation de cette nouvelle réalité et pour la transmission à l'interlocuteur de ce nouveau.

Nous verrons que, selon la construction de la figure, les aspects de la fonction cognitive sont différents. Nous étudierons d'abord la comparaison où le comparé et le comparant sont connus, puis la comparaison à une inconnue, et enfin la comparaison à deux inconnues.

### **2.1. La comparaison à comparé et comparant connus**

Chez Vian, ce type de comparaisons se rapproche le plus de l'usage prototypique de la figure. Dans ce cas, elle sert à préciser un comparé commun pour aider l'interlocuteur à atteindre le référent visé par le locuteur. Ces comparaisons servent alors à accéder à la représentation exacte de la nature du référent.

Ce premier exemple est tiré de *L'Arrache cœur*, lorsque le narrateur décrit pour la première fois le ruisseau du village :

[153] Le ruisseau l'intriguait. D'abord il n'y avait rien eu, puis tout à coup, il coulait large, plein jusqu'au bord, comme sous une membrane tendue. De la couleur de la bave du crache-sang, rouge clair et opaque. Une gouache d'eau. Jacquemort ramassa un caillou et le jeta dedans. Il s'enfonça sans éclabousser, comme dans un fleuve de duvet. (AC : 519)

Le ruisseau est nouveau pour le personnage de Jacquemort qui est étranger au village, la comparaison vise ainsi la précision. La figure, dans ce cas-là, sert l'appréhension d'un référent précis ou nouveau à partir d'un référent générique. Le narrateur, en peignant le point de vue de Jacquemort essaie de manière successive de faire la description la plus proche possible de ce ruisseau particulier. Ces essais de description se perçoivent dans une première comparaison « il coulait large, plein jusqu'au bord, comme sous une membrane tendue », puis dans la métaphore « Une gouache d'eau », et enfin dans la dernière comparaison « Il s'enfonça sans éclabousser, comme dans un fleuve de duvet ». La précision se fait à travers des éléments, certes invraisemblables, mais représentatif de la représentation que s'en fait le locuteur.

Le caractère extraordinaire du ruisseau est aussi souligné par le jeu sur les attentes<sup>179</sup>. Le sème /liquide/ de « fleuve » ne se retrouve pas dans « duvet ». Il y a donc une rupture isotopique qui souligne que le court d'eau présenté n'a pas les caractéristiques attendues par le lecteur dans sa représentation du fleuve. La comparaison, par la rupture qu'elle entraîne, permet de comprendre la différence que ce ruisseau particulier présente par rapport à un court d'eau ordinaire et sert ainsi la présentation d'un référent fictionnel.

Dans le même ordre d'idée, l'extrait [154] décrit l'église du village de *L'Arrache cœur* :

[154] Hésitant, Jacquemort regarda autour de lui. Personne n'avait remarqué sa fuite éperdue. L'église était là, un œuf, avec le vitrail bleu comme un trou par où le gober. Dedans, il y avait un murmure de chants. (AC : 558)

La comparaison permet ici de préciser un référent peu clair. La métaphore de l'église en tant qu'œuf est en quelque sorte filée par la comparaison « avec le vitrail bleu comme un trou par où le gober ». L'opacification amorcée par la métaphore est reprise dans la comparaison pour ancrer cette représentation inédite. La figure permet alors de préciser la forme de l'église tout en signalant la métaphore comme pertinente.

Dans cet exemple, tiré de *L'Herbe rouge*, la comparaison relaie le point de Wolf sur M. Perle, un vieux monsieur devant l'aider à oublier ses souvenirs liés à l'école :

[155] M. Perle se leva et se mit à marcher de long en large. Le fond de son vieux caleçon de bain pendait sur ses cuisses maigres comme une voile de calme plat. (HR : 331)

Le « vieux caleçon » sur la physionomie sèche de M. Perle est comparé à « une voile de calme plat ». Plus que la précision du référent, la comparaison pointe ici vers une traduction du référent d'après la sensibilité du personnage. Le texte présente au lecteur la connexion que le narrateur prête au personnage entre le physique de M. Perle et sa représentation du monde. La comparaison porte alors une grande part de subjectivité. Si l'interlocuteur peut comprendre la comparaison, sa création est liée à la sensibilité du narrateur, voire de l'auteur, et à son expérience du monde. La figure propose alors une représentation d'un référent vu à travers les

---

<sup>179</sup> Outre la couleur rouge du ruisseau (qui n'est pas si extraordinaire puisque certains lacs sont de couleur rouge par la forte présence de fer), celui-ci est doté de propriétés physiques surprenantes. La Gloire explique à Jacquemort le phénomène : cette eau « est variable ; certaines fois, elle ne porte pas le bois, d'autres fois, des pierres peuvent rester à la surface ; mais les corps y flottent toujours sans s'enfoncer » (AC : 531).

yeux d'un énonciateur. Elle demande ainsi la collaboration du lecteur pour partager cette vision du monde.

L'exemple [80'''] montre plus clairement la figure comme lieu de rencontre de point de vue :

[80'''] [Colin] croisa un chien et deux autres personnes. Le froid retenait les gens chez eux. Ceux qui réussissaient à s'arracher à sa prise y laissaient des lambeaux de vêtements et mouraient d'angine.

L'agent, au carrefour, avait caché sa tête dans sa pèlerine. Il ressemblait à un grand parapluie noir. Des garçons de café faisaient une ronde autour de lui pour se réchauffer. (EJ : 368)

On pourrait imputer à Colin l'énoncé à l'imparfait « le froid retenait les gens chez eux » en tant que constat du personnage sur la désertion des rues. De même, on pourrait entendre la voix du personnage dans la comparaison « Il ressemblait à un grand parapluie ». Tout en créant une image percutante et claire pour le lecteur qui comprend facilement ce lien d'analogie, la figure amène de l'humour. La dernière phrase de l'extrait dépasse le loufoque en proposant une justification du choix du comparant. L'agent devient un réel abri, comme l'est un parapluie. De ce fait, au-delà de la ressemblance physique entre l'agent et le parapluie, ils partagent un point commun : la mise en sécurité.

La comparaison, lorsque le comparé et le comparant sont connus, sert les fins de la représentation en faisant tendre la dénotation d'un référent général vers une acception particulière. Que la figure entre dans une démarche de définition (comme en [153]), ou dans la retranscription d'une vision subjective (comme en [154] ou [155]), elle précise le référent dans l'objectif de le faire mieux connaître au lecteur. Elle est alors à même de présenter, à partir des connaissances du lecteur, un référent fictionnel.

Dans ce sens, la figure de la comparaison sert bien à représenter une réalité. L'exemple suivant pousse la logique de la comparaison jusqu'à l'absurdité :

[144'] Il avait un gros nez taraudé de narines considérables d'où s'échappait un poil bourru, des sourcils en saillie au-dessus de deux yeux pétillants et des pommettes luisantes comme des petites pommes ou pommettes. (HR 328-329)

La figure crée ici une image permettant de retrouver la motivation initiale du terme. Les « pommettes » (en tant que « parties les plus saillantes de la joue » [TLFi]) sont comparées à

des « petites pommes » autrement appelées par le diminutif « pommettes ». La comparaison crée ainsi une boucle ne permettant pas de dépasser la désignation usuelle : les pommettes du personnage sont comme des pommettes. Cette absurdité du raisonnement est pourtant révélatrice du mécanisme de la création langagière. Cette partie saillante du visage se démarque par sa rondeur, elle est alors désignée par le biais d'une comparaison à parangon où la pomme figure comme la rondeur absolue. La maxime de qualité oblige à réduire cette désignation à « pommettes » afin qu'elle soit plus représentative du référent. Mais on peut aussi voir en filigrane la facétie du narrateur qui se joue de son propre discours, et de la représentation par le biais de la comparaison. Et, de fait, la plupart des comparaisons vianesques jouent de la représentation traditionnelle pour créer une nouvelle référentialité. C'est ce que nous pourrions remarquer lorsque la comparaison est construite autour d'un terme inconnu.

## 2.2. La comparaison à une inconnue

Lydie J. Haelin remarquait que certaines occurrences de comparaisons vianesques ont un comparant moins connu que le comparé. Dans la première partie de ce chapitre nous avons déjà évoqué la potentialité de la figure à inverser son rôle de précision pour viser l'opacification. Le lecteur ne peut alors plus s'appuyer sur les informations apportées par le comparant, mais doit revenir au comparé pour interpréter ce qu'apporte le comparant.

Nous prendrons deux ensembles en compte dans cette étude : le premier sera constitué de comparaisons où le comparé est plus connu que le comparant alors que le second comprendra des comparaisons où le comparant est inconnu du lecteur.

Le premier groupe de comparaisons est constitué d'un comparant que le lecteur peut se représenter, mais qui crée une analogie étrange, voire impossible.

[156] Le cœur du Major nageait dans la joie avec un grand bruit d'éclaboussement, comme un marsouin. C'était le bruit du vomitorium de campagne, mais il ne s'en rendait pas compte (VP : 136)

Ici, la singularité du comparant provient de plusieurs éléments : tout d'abord il développe le sens métaphorique de « nager dans la joie » qui a pour sujet « le cœur » en tant que représentation synecdochique de l'humeur du personnage. Il file ainsi cette image en continuant

dans le monde aquatique. Ensuite, derrière le syntagme nominal « un marsouin » est en fait sous-entendu le bruit du marsouin lorsqu'il saute. Enfin, il est en quelque sorte annulé par la phrase suivante qui nie le bruit, objet de la comparaison. La difficulté de cette comparaison vient de cette volonté d'opacification extrême. La figure sert alors de soutien à la défamiliarisation en la développant.

Parfois, c'est l'association de deux éléments incompatibles qui va modifier la représentation usuelle d'un élément<sup>180</sup>. Dans l'exemple [170], la comparaison donne de nouvelles caractéristiques à un oiseau :

[157] Olive avait tout de même pris le cormoran dans ses bras et le berçait en lui racontant des bêtises pour le consoler. Il se rembobinait dans ses plumes, tout content, et ronnait comme un tapir. (AP : 583)

Le cormoran, ainsi que le tapir, sont détournés de leur représentation habituelle par la comparaison. Ici la figure atteste de la réalité du ronronnement de l'oiseau en le comparant à celui du « tapir ». Le verbe *rembobiner* participe de la distorsion de la représentation du cormoran. Cependant, la précision sur le ronronnement par la comparaison souligne que l'oiseau possède des caractéristiques qui ne font pas partie de la représentation usuelle d'un oiseau. Il faut donc voir plus loin que la distorsion pour comprendre qu'il s'agit d'un animal inconnu du lecteur (malgré son nom). La figure demande au lecteur d'aller contre ces connaissances encyclopédiques pour appréhender ce nouveau référent. La comparaison supporte alors la transformation du référent : dans ce monde fictionnel particulier, les oiseaux ronronnent de plaisir. Nous avons vu que la comparaison proposait une réalité autre, ici elle dépasse la proposition pour faire une transition vers cette nouvelle réalité.

L'exemple [158] a ceci de particulier qu'il demande une certaine connaissance de la part du lecteur pour comprendre la comparaison :

[158] Il pressa le pas, arrachant ses pieds des trous qu'ils formaient dans le sol. La terre se resserrait aussitôt comme un muscle circulaire, et il ne subsistait plus qu'une faible dépression, à peine marquée. (EJ : 469)

---

<sup>180</sup> Dans ce cas, les comparaisons ne relèvent pas des comparaisons antiphrastiques, mais plutôt de comparaisons analogiques faussées, dans le sens où l'équation analogique n'est pas validée par les connaissances du lecteur.

Une double interprétation se produit autour du comparant. Pour le lecteur qui ne connaît pas ce type de muscle, celui-ci identifie le comparant comme une invention de la part de l'auteur et l'interprète comme une image d'un resserrement circulaire afin de dépasser l'incompréhension. Si le lecteur connaît les muscles circulaires, il ne peut que se demander le rapport entre ces muscles, qui sont des muscles viscéraux, et le comparé. En fait, il faut se pencher sur le fonctionnement de ce type de muscle pour comprendre qu'ils ont un fonctionnement assez similaire à la terre sur laquelle marche le personnage. Le degré de connaissance biologique demandé par cette comparaison signale soit la volonté de perturber le lecteur, soit celle de jouer avec les informations données : donner de bonnes informations, mais les présenter de manière à ce que le lecteur moyen ne les comprenne pas.

En [159], la comparaison suit ce principe d'utilisation de langage scientifique dans le comparant afin d'opacifier le comparé. Elle est cependant construite de telle manière qu'elle donne une certaine idée de l'image proposée, même sans reconnaître le comparant.

[159] – J'accuse mes maîtres, dit Wolf, de m'avoir, par leur ton et celui de leurs livres, fait croire à une immobilité possible du monde. D'avoir figé mes pensées à un stade déterminé (lequel n'était point défini, d'ailleurs, sans contradiction de leur part) et de m'avoir fait penser qu'il pouvait exister un jour, quelque part, un ordre idéal.

– Eh bien, dit M. Brul, c'est une croyance qui peut vous encourager, ne le pensez-vous pas ?

– Lorsqu'on s'aperçoit que l'on n'y accédera jamais, dit Wolf, et qu'il faut en abandonner la jouissance à des générations aussi lointaines que sont les nébuleuses du ciel, cet encouragement se résout en désespoir et vous précipite au fond de vous-même comme l'acide sulfurique précipite les sels de baryum. Ceci dit pour rester dans la note scolaire. Encore que dans le cas du baryum le précipité est-il blanc. (HR : 365-366)

Cet extrait s'appuie sur une comparaison syllephtique, c'est ce qui permet au lecteur de garder des repères. Le verbe *précipiter* prend à la fois le sens de « former un dépôt dans un liquide à la suite d'une réaction chimique » et celui de « s'élaner brusquement » (*TLFi*). Le manque d'adéquation du comparant avec le comparé est souligné par le personnage qui se justifie en évoquant le lien entre le comparant et le sujet de la discussion. Wolf, à la fin de l'extrait, termine de détruire la cohérence du comparant en précisant la différence.

Ces comparaisons ont une forme reconnaissable par le lecteur, mais ne permettent pas de préciser le référent. Au contraire, elles l'opacifient et demandent un effort non négligeable pour trouver le sens de l'image proposée. Elles reposent sur des connaissances non partagées dans le but de déstabiliser le lecteur. Que le comparant soit un terme rare ou que la comparaison entière propose une analogie faussée, ce premier ensemble présente une image reposant sur l'opacification d'un comparé connu du lecteur.

Dans le second ensemble, les comparaisons sont construites sur des termes rares, voire inconnus du lecteur, en tant que comparant d'un comparé connu :

[160] « J'adore... » gémit Fromental en levant les yeux au plafond d'un air extasié tandis que sa pomme d'Adam montait et descendait comme un ludion. (VP : 203)

[161] Les rayons du soleil encore vifs faisaient scintiller, là-bas, un objet maigre qui marchait sur l'eau comme un notonecte. (AC : 589)

Les deux comparants de ces comparaisons sont quasiment inconnus, ils semblent avoir été choisis pour leur sonorité étrange (si on ne connaît pas leur signification). En effet, le « ludion » et le « notonecte » ne sont pas des termes très courants. Le « ludion » peut renvoyer à plusieurs choses : un danseur faisant des danses sautées dans la Rome antique ou une petite construction ludique servant à démontrer le phénomène de la pression (en physique). Il semble que le deuxième sens soit contextuellement le plus adéquat bien que les deux objets renvoient à un mouvement de va-et-vient de bas en haut. Le « notonecte », quant à lui, désigne une famille d'insecte aquatique, nageant sur le dos et pouvant piquer. Une fois les référents des comparants retrouvés, on se rend compte de leur légitimité dans l'analogie. Pourtant, le choix de termes savants retarde cette connaissance et ne permet pas une reconnaissance aisée du référent. Au contraire, ce type de comparant perturbe la bonne compréhension et fait écran sur le comparé.

Il y a donc un cheminement inverse dans les comparaisons vianesques : elles ne servent plus la précision référentielle, mais la défamiliarisation du référent. Elles créent ainsi une image perturbatrice et oblige le lecteur à partir à la recherche de la motivation de l'analogie. L'emploi de termes rares implique une lecture particulière ; ils concentrent la compréhension de leur signifiant. Le lecteur doit faire fi de la compréhension de leur signifié pour saisir la comparaison. Le texte fait imaginer au lecteur, par le biais de la figure, ce à quoi ces termes pourraient renvoyer. Comme nous avons pu le voir avec le *ludion*, la définition du terme ne donne pas plus de renseignements que ce que le texte fournit. La présence de termes rares crée un faux sentiment d'incompréhension chez le lecteur et force une lecture complètement coopérante de sa part.

L'effet d'étrangeté peut être accentué du fait de la prise en compte du point de vue du personnage.

[162] Lazuli se redressa et regarda ses mains pleines d'huile. Il ne pouvait s'approcher de Folavril avec ses mains-là. Il ouvrit l'armoire de tôle, prit une poignée d'étope et enleva le plus gros [...]. Il referma l'armoire et se retourna. Folavril se laissait regarder, grande, déliée, ses longs cheveux jaunes en pointe sur son front, son menton rond presque volontaire et ses oreilles fines comme des nacres de lagune. Sa bouche aux lèvres épaisses, presque pareilles ; ses seins tendaient le devant de son chandail trop court qui remontait sur la hanche, découvrant la peau dorée. Lazuli suivait la ligne émouvante de son corps. (HR : 317)

La description de Folavril, étape presque obligatoire dans le déroulement d'un roman, souligne le caractère artificiel de cet incontournable. Folavril se laisse regarder par Lazuli, ce qui engendre sa description à partir du point de vue de son compagnon. Pourtant, les deux premiers adjectifs (« grande, déliée ») seraient plutôt imputables au narrateur qu'au personnage. Le style de ce début de description se veut plutôt neutre alors que la suite introduit des nuances de jugement, pouvant être attribuées à Lazuli. La comparaison clôturant la description de Folavril est très clairement construite sur la sensibilité du personnage masculin. En effet, cette comparaison est du type sylleptique puisqu'elle mêle deux sens de l'adjectif « fine » : celui de « mince », et celui, compositionnel au sein de la locution *avoir l'oreille fine*, désignant une ouïe bien développée. Le comparant rompt ainsi avec l'isotopie développée dans le comparé et développe le sens le moins attendu en contexte (c'est-à-dire avoir des oreilles si peu épaisses que l'on peut voir à travers). Le repérage de cette comparaison sylleptique redonne de la cohérence à la description en réduisant l'énumération des qualités de Folavril au seul physique. Malgré cette normalisation de l'incongru, cette comparaison repose sur un comparant déroutant, qu'est-ce des nacres de lagune ? Si on retrouve aisément le sens, il n'existe pourtant pas de nacres de lagune. Ainsi, la comparaison, tout en s'appuyant sur un parangon de la finesse (le nacre), propose une image complètement innovante (des oreilles minces). Il y a donc une forte volonté de la part du narrateur de jouer sur nos représentations habituelles afin de perturber la connaissance du comparé.

Le dernier exemple est lui aussi caractérisé par la prise en charge du point de vue d'un personnage :

[163] Et puis [Lazuli] regarda la bouche de Folavril et ses yeux relevés au coin comme des yeux de biche-panthère et il sentit soudain la présence de quelqu'un d'autre. (HR : 296)



Malgré la soudure partielle faite entre « biche » et « panthère », la comparaison est facilement interprétable puisqu'elle rapproche deux animaux connus. Cependant, alors que les « yeux de biche » constituent une locution familière pour désigner un maquillage visant à agrandir l'œil, la soudure partielle crée un nouvel animal, hybride, la biche-panthère. Ces deux animaux ont, dans l'imaginaire commun, des yeux remarquables : c'est ce qui permet leur rapprochement. Mais cet ajout de la panthère renvoie aussi, par analogie, à une femme sensuelle et passionnée. Cette création lexicale permet alors de donner deux précisions sur les yeux de Folavril : elle s'est fait des yeux de biche grâce au maquillage et elle a un regard qui transpire de tension sexuelle. Cet attribut lui est donné par Lazuli qui transfère son propre désir sur Folavril. Cette explication est soutenue par l'apparition d'un étranger, irruption qui intervient tout au long de l'œuvre, dès que les deux personnages montrent une trop grande intimité. Dans cet exemple la création est justifiée par son apport interprétatif, elle apporte un surplus d'informations sur le personnage et permet de rendre compte du point de vue du personnage énonciateur. Cet exemple souligne que la clarté de la composition du terme n'entrave pas la compréhension et permet même de se signaler en tant qu'indice de compréhension. La particularité de cet exemple vient de la validation de cette création lexicale par la comparaison. Par son utilisation en tant que comparant (c'est-à-dire élément essentiel à l'identification du comparé), le texte lui confère une légitimité et un pouvoir imageant.

Ainsi, la comparaison est un lieu d'expression du point de vue des personnages en présentant la perception personnelle d'un objet par un personnage. C'est ce qui participe à la mé-connaissance de certains référents. Puisqu'il s'agit de comparaison vive, le lecteur doit partager l'expérience de l'objet afin d'avoir une représentation optimale de celui-ci. Dans le cas inverse, ce dernier s'opacifie et demande un effort d'interprétation et une grande flexibilité de la part du lecteur.

Les différentes comparaisons que nous avons étudiées ont toutes comme point commun de détourner la réalité du lecteur, que ce soit en la comparant à quelque chose d'inconnu, ou en utilisant des termes rares. C'est cette mé-connaissance, apportée par la comparaison qui permet au texte de proposer de nouvelles normes référentielles. Cette création référentielle est d'autant plus visible dans les comparaisons où comparé et comparant sont inconnus.

### 2.3. La comparaison à deux inconnues

Certaines comparaisons vianesques se construisent autour d'un comparé et d'un comparant inconnus. Elles proposent alors des précisions sur des éléments qui sont hors de la sphère de connaissance du lecteur.

Le premier exemple que nous allons étudier est un extrait de *L'Écume des jours*. La comparaison s'insère dans un passage particulièrement déroutant pour le lecteur :

[164] Les jeux de soleil sur les robinets produisaient des effets féeriques. Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de mercure jaune. (EJ : 348)

On peut remarquer un fonctionnement en plusieurs temps : tout d'abord le texte prend le sens concret de la métaphore hyperbolique « des effets féeriques », ce qui entraîne ensuite une description de la danse des souris. La féerie se retrouve dans la synesthésie entre la vue et le son : les rayons du soleil, en tapant sur les robinets, produisent une musique sur laquelle les souris peuvent danser. Cette atmosphère merveilleuse qui décrit lyriquement le ballet des animaux dans la beauté de la lumière est rompue par la comparaison introduisant un élément prosaïque : le mercure. Si la comparaison présente deux éléments inconnus : les rayons de soleil qui se pulvérisent sur le sol et les « jets de mercure jaune », elle est néanmoins facilement interprétable. En ce sens, elle a un fort pouvoir imageant et peut être à l'origine de deux stratégies : soit elle représente de manière poétique la réverbération du soleil, soit elle précise un fonctionnement inédit du soleil dans le monde fictionnel. Dans tous les cas, la figure est fonctionnelle puisque, malgré l'incongruité du comparé et du comparant, les deux éléments de la figure partagent certains sèmes ce qui crée une analogie possible. Dans cet extrait, la figure est à l'origine d'une représentation inédite d'un référent connu.

Dans l'exemple suivant, tiré de *L'Arrache cœur*, c'est un référent inédit qui est, malgré tout, précisé par la comparaison :

[165] Des deux côtés croissait une herbe cylindrique, vert foncé, spongieuse, comme des crayons de gélatine. (AC : 516)

Cet exemple se caractérise par un comparant étrange : « des crayons de gélatine ». Cette expansion intrigante du substantif « crayons » n'a pas d'existence attestée. La complexité de cette comparaison est accrue par la difficulté de repérage du comparé. En effet, puisque le comparant n'est pas clair, on ne peut pas être sûr de son pendant. Il pourrait s'agir soit de l'« herbe cylindrique », qui est déjà assez originale, soit de « spongieuse ». Il semble que cette ambiguïté soit volontaire puisque le comparant partage des traits avec les deux comparés possibles. En effet, « crayons » et « cylindrique » présentent une analogie de forme et « spongieuse » et « gélatine » une analogie de matière. On touche, avec cet exemple, les limites de la comparaison : le comparé est interprétable, mais non commun dans le monde de référence du lecteur et il en est de même pour le comparant. Ainsi la figure vise à faire connaître un référent avec des codes que ne possède pas le lecteur. Mais comme nous avons pu voir, les termes seuls sont connus, il faut alors opérer des inférences afin de résoudre ce manque de sens.

Il en est de même pour l'exemple [33'], rencontré à l'occasion des néologismes, où la comparaison sert à décrire une fleur ou une plante inconnue du lecteur :

[33'] Il y avait des calaïos, dont le feuillage, bleu-violet par-dessous, est vert tendre et nervuré de blanc à l'extérieur ; des ormandes sauvages, aux tiges filiformes, bossuées de nodosités monstrueuses, qui s'épanouissent en fleurs sèches comme des meringues de sang [...]. (AC : 513)

Cet extrait présente la description d'un jardin qui contient des néologismes pour désigner des fleurs fictives. On remarque que la comparaison fait perdurer l'ambiance inquiétante de jardin entre luxuriance et morbidité. L'énumération des plantes présente un jardin plein de vie alors que les termes « monstrueuses », « sang », « sèches » relèvent plutôt d'un jardin étrange et dangereux. Cette ambivalence du paysage se retrouve dans le comparant « meringue de sang » qui mêle gâteau pâtissier (plaisir) et blessure (douleur). De plus, même si ce comparant est étrange, il permet de donner une image concrète des « ormandes ». Il donne une information concernant la couleur (« rouge ») et la forme et texture grâce à la référence à la « meringue ». La comparaison donne donc des informations parallèles permettant de se faire une idée d'un référent fictionnel qui n'a pas d'équivalent dans le monde réel. En ce sens, elle participe de la description du monde fictionnel en créant un rapprochement entre le monde de la fiction et celui du lecteur. Mais l'identification est très limitée puisque le comparant « meringue de sang » est presque autant inconnu pour le lecteur que le comparé « fleurs sèches » d'ormandes sauvages.

L'extrait suivant, comme celui que nous venons d'étudier, contient une comparaison précisant un comparé obscur. La « zébrure filiforme » ne désigne rien de clair, le comparant « craquelure dorée » permet de donner la couleur et l'aspect de cette zébrure :

[166] Le jour était pareil aux autres et seul un observateur très entraîné aurait pu remarquer la zébrure filiforme, comme une craquelure dorée, qui marquait l'azur juste au-dessus de la machine. (HR : 294)

Dans ce genre d'exemple, au-delà de préciser un référent précis, la comparaison permet surtout de donner des indices permettant son identification (même partielle). Elle en donne une image et sert la reconnaissance. Pourtant, la comparaison propose une analogie faite entre deux éléments inconnus. Si on peut retrouver certains indices et certaines correspondances entre les termes, la figure ne propose pas une analogie éclairante. Comme dans l'exemple précédent, chaque terme de la comparaison pris séparément est connu du lecteur mais le référent ne l'est pas. La figure se sert de l'univers de référence du lecteur afin de lui présenter un nouveau référent fictionnel. La figure permet alors de décrire une réalité autre et d'en proposer une analogie avec le connu.

Dans l'inconnu, le narrateur propose une comparaison analogique afin de faire ressentir au lecteur ce que pourrait être le référent. La comparaison s'appuie alors sur une expérience partagée ou sur une représentation censée être commune. Elle ne peut ainsi pas être comprise de tous. Par exemple, « les crayons gélatineux » ont un pouvoir d'imagerie grand mais ne réfèrent à rien de connu pour le lecteur. Ces comparaisons n'ont un rendement plein que si le lecteur partage la vision proposée. Il en était de même avec les comparaisons du type « gratouillis de beignet ». L'analogie se fait entre un référent réel et une sensation : si l'expérience est partagée, la figure a un fonctionnement optimal, dans le cas inverse, elle n'est ressentie que comme une marque d'incongruité voire de loufoque.

Ainsi, la comparaison sert différentes fins selon sa construction. Dans le cas des comparaisons où comparé et comparant sont connus du lecteur, elle sert à mieux connaître un comparé, c'est-à-dire à pointer une représentation exacte d'un comparé précis. En ce sens, elle a un fort potentiel imageant et la précision qu'elle apporte permet au lecteur de se représenter exactement l'objet décrit. Cette fonctionnalité de la comparaison, tout en favorisant une meilleure connaissance, perturbe cependant une représentation traditionnelle. En cela, nous

avons pu voir que, dans le cas où la figure est construite sur une inconnue, elle participe de la mé-connaissance. Cette fonction joue sur la défamiliarisation : en modifiant les caractéristiques d'un objet ou en utilisant des termes rares (ou inconnus), la représentation référentielle va contre les attentes du lecteur et l'oblige à réévaluer ses connaissances du monde. Cette mé-connaissance est propice à l'installation de nouvelles règles fictionnelles puisque, en détournant la norme, le texte en propose de nouvelles.

Enfin, lorsque la comparaison repose sur deux inconnues elle sert la reconnaissance, c'est-à-dire qu'elle sert à nommer quelque chose d'inconnu. Elle peut aussi complètement transformer les caractéristiques d'un objet connu du lecteur et lui demande alors d'intégrer ses modifications comme étant les normes représentationnelles fictionnelles de cet objet particulier. La reconnaissance apportée par la comparaison en fait une figure de choix pour la fictionnalisation. Elle détourne le référent de sa représentation habituelle afin de proposer une nouvelle réalité vue sous l'angle d'un monde de référence autre. Le fonctionnement de la comparaison est dès lors similaire au fonctionnement de la figure selon Catherine Détrie (2000 : 145) qui remarque que la figure « est la réponse linguistique d'un sujet parlant qui cherche à faire partager son expérience incarnée du monde. Elle représente une réalité du lieu où parle l'énonciateur, dans la triple contrainte de son existence concrète, des discours antérieurs, et de la pesée de l'énonciateur ». De ce fait, quand « l'interlocuteur est confronté à une figure vive, il n'a plus le sentiment de partager une impression référentielle identique, et doit alors faire un travail interprétatif qui lui permet de prendre en compte la dimension idiolectale du sens produit » (*Ibid.* : 146). Il faut alors comprendre la comparaison comme une figure partageant avec lecteur les impressions du narrateur sur le monde. Mais elle peut aussi aller plus loin et imposer un certain mode de représentation.

Nous l'avons vu, un des enjeux de la comparaison chez Vian relève de la représentation d'un référent et de la manière dont celui-ci est présenté au lecteur. Différentes stratégies sont mises en place selon les catégories de figure. La comparaison a une visée didactique pour le lecteur dans le sens où elle lui permet d'ajuster sa connaissance d'un référent selon les normes fictionnelle. Cette force de la figure en fait un moteur fictionnel important.

### 3. Comparaison et fictionnalité

La comparaison est fictionnalisante puisqu'elle propose une représentation prenant en compte le monde de référence de la fiction. En ce sens, elle détourne la représentation habituelle d'un référent pour donner son pendant fictionnel. Nous verrons que le potentiel fictionnalisant de la comparaison ne s'arrête pas à sa force représentationnelle. En commençant par une étude l'importance du lieu textuel d'apparition de la comparaison, nous pourrions remarquer qu'elle peut déclencher ou résumer la fiction. Dans un deuxième temps, nous verrons que cette particularité est liée au rapport de la figure avec la création d'une micro-fiction. Enfin, nous nous intéresserons aux cas où *similitudo* et *comparatio* se croisent au sein d'une même occurrence.

#### 3.1. Le lieu textuel d'apparition de la comparaison

La comparaison, dans son fonctionnement textuel sert de jalon à la fiction : elle peut arriver en début d'extrait et servir d'enclencheur de la fiction, ou venir en fin d'extrait comme une exemplification du texte qui la précède. Dans l'exemple suivant, la comparaison arrive en fin d'extrait et résume à elle seule l'ambiance et l'ambivalence de l'extrait :

[167] Là, dans un coin, il y avait, sur quatre pieds, un grand miroir d'argent poli. Wolf s'approcha et s'étendit de tout son long, la figure contre le métal, pour se parler d'homme à homme. Un Wolf d'argent attendait devant lui. Il pressa ses mains sur la surface froide pour s'assurer de sa présence [...].

Sa main s'approcha du mur et manœuvra l'interrupteur. La pièce, d'un coup, tomba dans le noir. Seule l'image de Wolf restait éclairée. Elle prenait sa lumière d'ailleurs [...].

« Ici, dit Wolf, qu'est-ce que je vois ? Des brumes, des yeux, des gens... des poussières sans densité... et puis ce sacré ciel comme un diaphragme.

– Reste tranquille, dit nettement le reflet. Pour ainsi dire, tu nous casses les pieds.

– C'est décevant, hein ? railla Wolf. Tu as peur que je ne sois déçu quand j'aurai tout oublié ? Il vaut mieux être déçu que d'espérer dans le vague [...]. »

Il se redressa péniblement. Devant lui, il y avait son image, comme gravée dans de la feuille d'argent. Il refit la lumière et elle s'effaça lentement. La main, sur le commutateur, était blanche et dure comme le métal du miroir. (HR : 300-301)

Cet extrait est représentatif de l'ambiance étrange de *L'Herbe rouge*, teintée de fantastique. À partir d'une interprétation au pied de la lettre de l'expression « se parler d'homme à homme », Wolf se retrouve à discuter avec son reflet en tant que double de lui-même. Alors que le lecteur, averti des facéties du narrateur, ne perçoit au début que le jeu, le texte maintient l'ambiguïté autour de l'indépendance ou de l'existence même du reflet du personnage. On peut s'imaginer, tout au long de l'extrait, que Wolf se parle à lui-même en envisageant son reflet comme la partie critique de lui-même. Pourtant, certains éléments teintent ce dialogue d'une ambiance fantastique : la lumière émanant d'une source inconnue, la mise en scène du dialogue qui participe de la mise en vie de ce reflet, et enfin, la comparaison à la fin de l'extrait. Le dialogue s'arrête avec le retour de la lumière, ce qui participe du fantastique : le reflet a-t-il parlé comme une entité autonome ou n'est-ce qu'une mise en scène narrative du monologue de Wolf ? Le retour à une situation classique laisse penser qu'il ne s'agit que d'une mise en scène. La dernière phrase (« La main, sur le commutateur, était blanche et dure comme le métal du miroir »), en rappelant le double du personnage, rompt ce retour vers l'ordinaire apparent pour amener un nouveau doute autour de la réalité de cette scène. La comparaison sert de relais au fantastique en maintenant la double interprétation. Elle est alors doublement pertinente : elle accentue le fantastique et participe de la cohérence textuelle. En cela, elle est représentative de la dualité de cet extrait et en sert d'exemplification.

Dans l'exemple suivant, la comparaison est présente en début d'extrait, elle est alors normalisée par le texte qui la justifie *a posteriori* :

[168] Ils gravirent un escalier aux nobles proportions que de grands pots de béri-béri en fleur rendaient semblable à quelque péron tropical. Adelphin, au passage, cueillit une gousse de béri-béri dont la forte senteur musquée lui laissa entre les doigts un relent tenace de chair noire en folie. De rouges images de luxure flambaient devant ses yeux, si bleus, si calmes, tandis qu'il gravissait les marches parcourues d'effluves paradisiaques. Le béri-béri faisait merveille sous nos latitudes pour donner à l'existence le goût pimenté que les explorateurs lui trouvent aux contrées lointaines où résonnent les lingas forestiers. (TA : 48)

La comparaison « un escalier aux nobles proportions que de grands pots de béri-béri en fleur rendaient semblable à quelque péron tropical » présente un comparant étrange puisque le terme *perron* normalement attendu est remplacé par « péron », terme homophone ne renvoyant à aucun nom commun connu en français. Le lecteur traduit la distorsion pour voir, dans le

comparant, une entrée constituée d'un escalier et d'une plate-forme<sup>181</sup>. Il faut remarquer que l'un des composants du comparé, le « béri-béri », est lui-même opaque puisque c'est le nom d'une maladie liée à la malnutrition alors que le contexte fait tendre sa signification vers le nom d'une plante. Le béri-béri est ainsi détourné et vidé de son sémantisme. La comparaison se construit alors sur des approximations référentielles et sollicite des inférences chez le lecteur. La suite du texte développe les caractéristiques du « béri-béri » et permet de confirmer le lien entre cette plante et l'assimilation à un milieu tropical. La comparaison donne ainsi de l'impulsion au texte en forçant un certain développement.

Cet exemple fonctionne à l'inverse du précédent. Alors qu'en [167] la comparaison arrive en fin d'extrait afin d'illustrer l'ambiguïté présente dans le texte, ici la comparaison est explicitée par le texte qui la suit. Cet exemple rejoint le fonctionnement des comparaisons servant la reconnaissance de l'inconnu. La comparaison est, pour ainsi dire, "filée" au cours de l'extrait afin de préciser le comparé. Dans ce type d'extraits, la figure est responsable des choix stylistiques de l'extrait, c'est en cela qu'elle est moteur fictionnel. Dans ces deux lieux textuels (le début ou la fin d'un extrait), la figure de la comparaison est un véritable jalon de la fiction : elle l'impose ou la résume. Dans tous les cas, elle force un certain mouvement fictionnel. En ce sens, la comparaison peut contenir en germe un développement fictionnel.

### **3.2. La comparaison : une « fiction en miniature »**

Nathalie Petibon (2007) remarque que la comparaison « constitue une construction imaginaire, une fiction en miniature ». Elle ajoute que « dans la relation nouvelle qu'elle crée, la comparaison défigure la représentation existante du réel pour mieux figurer celui-ci ». Nous verrons ainsi que la figure peut fonctionner comme un scénario fictionnel en raccourci, non abouti. Elle a alors un fonctionnement programmatique et devient le point de départ d'une micro-fiction.

---

<sup>181</sup> Dans *L'Herbe rouge* (327), l'auteur revient sur cette orthographe particulière. On peut lire : « Les grands pots rouges des deux côtés du perron, transformés en Indiens sauvages par la nuit qui venait, et l'incertitude de l'orthographe ». Cette auto-correction, presque huit ans après (et surtout sept romans après) est surprenante. Le jeu semble ici être involontaire.



L'exemple suivant, tout en proposant une analogie entre la détérioration de l'appartement et les conséquences de la lèpre, transforme la représentation des dégâts afin de montrer que la maladie touche même l'appartement de Colin :

[169] « Je ne sais pas ce qu'il y a, dit Chick. Est-ce que c'était comme ici, avant ?  
– Non, avoua Colin. Ça change partout. Je ne peux rien y faire. C'est comme la lèpre. C'est depuis que je n'ai plus de doublezons... »

[...]

« Viens voir le couloir de la cuisine, dit Colin !

– Je te suis », dit Chick.

À travers les vitres, de chaque côté, on distinguait un soleil terne, blafard, semé de grandes taches noires, un peu plus lumineux en son centre. Quelques maigres faisceaux de rayons réussissaient à pénétrer dans le couloir, mais, au contact des carreaux de céramique, autrefois si brillants, ils se fluidifiaient et ruisselaient en longues traces humides. Une odeur de cave émanait des murs. (EJ : 448)

Cet extrait constitue l'un des seuls passages de l'œuvre où Colin admet les changements qui s'opèrent dans son appartement. La figure a ici une double fonctionnalité : elle fait le lien entre la maladie de Chloé et la détérioration de l'appartement, et elle donne une image concrète de cette détérioration au lecteur. L'image de la lèpre correspond bien à la dégradation du milieu vital des personnages : il est rongé par un mal mystérieux qui l'amènera à sa disparition. Mais cette comparaison souligne aussi le caractère ambigu de l'appartement, entre organisme vivant et objet inerte. Elle mêle donc deux conceptions normalement incompatibles et se signale comme une figure fédératrice. Dans cet extrait elle est alors à la fois explication d'un phénomène étrange et point de départ d'un développement textuel l'explicitant.

La comparaison permet de nommer l'inconnu et de décrire l'indescriptible : elle crée un pont entre l'inconnu et le connu en présentant une analogie, presque pédagogique, qui pointe vers la réalité à appréhender. Elle est alors un élément clé pour la compréhension du fonctionnement du monde fictionnel puisqu'elle lie cet univers inédit au monde de référence du lecteur. Mais cette pédagogie figurale n'est pas son seul apport, elle est aussi pleinement fictionnalisante en se faisant élément déclencheur d'un court récit.

C'est le cas dans l'exemple suivant, où la figure est prise au pied de la lettre, entraînant ainsi un développement incongru :

[170] Il y eut un grand roulement de tambour à la suite duquel le fifre devint fou et partit en l'air comme une fusée en se tenant les oreilles à deux mains ; tous les yeux suivirent sa trajectoire et chacun rentra le cou dans les épaules quand il retomba, la tête la première, avec un bruit de limace qui se suicide. Après quoi on respira et le Maire se leva. (HR : 322)

Le détournement de la comparaison quasi figée *partir comme une fusée*, qui désigne un départ rapide, se fait par l'ajout du syntagme « en l'air » qui rend pertinent le comparant *fusée* en nourrissant l'isotopie de la verticalité. C'est ce qui explique d'ailleurs le détournement : dans *partir comme une fusée* l'isotopie dominante est la vitesse, ici le texte fait le choix de mettre en avant un autre sème contenu dans *fusée* (/verticalité/) et construit ainsi une image allant contre les attentes du lecteur. De plus, l'incongruité de ce détournement est développée dans le texte qui dépeint alors le fifre s'envolant dans les airs avant de retomber. Le reste de l'extrait décrit donc les conséquences sur le monde fictionnel de ce détournement de comparaison pris au pied de la lettre. En ce sens, on peut remarquer la potentialité de la figure en tant que micro-fiction : chaque représentation qu'elle entraîne peut être prise comme un possible.

Dans l'exemple suivant la comparaison en tant que micro-fiction est plus clairement perceptible :

[171] [Colin] but un grand coup et s'étrangla. Chloé ne se tenait plus de rire. Chick et Alise s'approchèrent.  
 « Qu'est-ce qu'il y a ? demanda Chick.  
 Il ne sait pas boire ! » dit Chloé.  
 Alise lui tapa le dos gentiment et ça résonna comme un gong balinais. Du coup, tout le monde s'arrêta de danser pour passer à table.  
 [...]
 Alise revenait.  
 « Pousse toi, Chick, je veux me mettre entre Colin et toi. »  
 Elle avait bien choisi le disque. C'était *Chloé*, arrangé par Duke Ellington. Colin mordillait les cheveux de Chloé près de l'oreille. Il murmura :  
 « C'est exactement vous. »  
 Et, avant que Chloé ait eu le temps de répondre, tous les autres revinrent danser, se rendant compte à la longue que ce n'était pas du tout le moment de passer à table.  
 (EJ : 372-373)

La comparaison touche ici le monde fictionnel et le modifie. La comparaison hyperbolique crée une analogie entre le bruit de la main d'Alise sur le dos de Colin et le bruit d'un gong balinais. Alors qu'à première vue cette comparaison hyperbolique sert surtout l'absurde (l'analogie se démarque par sa gratuité), elle se signale comme véritable marqueur de transition entre le monde de référence du lecteur et celui de la fiction. Ce que le lecteur perçoit comme une image est en fait la « réalité fictionnelle » et les personnages adaptent leur comportement à celle-ci. La phrase suivant la comparaison (« Du coup, tout le monde s'arrêta de danser pour passer à

table ») contribue à la contre attente et renforce l'humour. Le lecteur doit attendre la fin de l'extrait pour avoir la certitude que la figure a eu un impact effectif sur le monde fictionnel, au-delà du seul jeu langagier. C'est d'ailleurs ce qui est remarquable dans cet exemple : le narrateur donne l'impression de créer une figure, pour la prendre ensuite au pied de la lettre. Il y a donc une forte volonté de déstabiliser le lecteur qui doit constamment alterner entre sa logique et celle de la fiction.

La figure est investie d'un programme, elle représente à elle seule la potentialité d'une fiction à l'intérieur de la fiction. Comme nous avons pu le voir avec les deux exemples ci-dessus, elle entraîne un développement textuel et modifie la fiction. Cette micro-fiction peut être courte et précise (comme en [169] et en [170]) ou bien être perçue en pointiller à travers l'œuvre entière (comme en [171]). Dans le deuxième cas, elle a un fonctionnement filé qui montre bien qu'elle crée une fiction parallèle qui se développe à la fois en même temps et à côté du récit fictionnel.

Pour finir l'étude de la comparaison, nous verrons maintenant que la distinction que nous avons soulignée dans l'introduction entre *similitudo* et *comparatio* n'est pas toujours évidente, et que certains cas limites se trouvent chez Boris Vian.

### **3.3. La comparaison mixte : entre *similitudo* et *comparatio***

La différence entre *similitudo* et *comparatio* est posée comme la différence entre la comparaison grammaticale (*comparatio*) et la comparaison figurale (*similitudo*). La comparaison grammaticale correspond ainsi à « la formulation logique d'une comparaison quantitative » (Le Guern 1973 : 52), alors que la comparaison figurale correspond au qualitatif. Mais il peut y avoir une ambiguïté entre ces deux formes, et il nous semble que Vian joue justement de cette ambivalence pour transformer des comparaisons grammaticales en comparaisons figurales. Il détourne ainsi la comparaison grammaticale pour bénéficier de son potentiel imageant. Celle-ci est alors élevée, chez Vian, au rang de figure, comme nous allons le voir. Nous ne voulons pas montrer ici que la différence entre la comparaison grammaticale et la figure de la comparaison n'est pas nécessaire, puisqu'au contraire elle nous paraît primordiale, mais seulement que ces deux constructions proches peuvent parfois se recouper pour fonctionner comme des comparaisons duelles, propres à créer des images complexes.

Dans cet extrait de *Troubles dans les andains*, les deux types de comparaison sont présentes, la première entraînant la deuxième :

[172] Le sol, tapissé de stalagmites aussi resserrées que les poils d'un tapis de haute laine, produisait sous les pieds une curieuse impression, comme de marcher sur la barbe d'un landais qui ne s'est pas rasé depuis deux jours. (TA : 92)

On pourrait envisager la première comparaison comme une comparaison grammaticale qui comparerait de manière quantitative le grand nombre de stalagmites avec celui des poils d'un tapis. Pourtant, on peut aussi y voir une comparaison figurale analogique, puisque le comparant instaure une relation imagée avec le comparé. Ainsi, les deux formes de la comparaison sont mêlées afin de décrire quantitativement et qualitativement le sol. De plus, le caractère figural de la première comparaison est développé dans la seconde comparaison où le comparant « poils » est repris par le substantif « barbe ». Cette reprise, qui file la première comparaison, signale bien le jeu d'une part mais aussi le caractère imageant de la première comparaison d'autre part. La deuxième comparaison est, elle, clairement figurale et présente une analogie à partir de l'idée des « poils ». Ainsi, sous couvert d'une forme non figurale, le choix des termes de la comparaison la fait pencher vers la figure. C'est d'ailleurs ce que l'on remarque dans l'exemple suivant :

[173] Tant de fois Jacquemort prit le chemin du village qu'il lui était devenu aussi plat qu'un couloir d'asile et aussi nu qu'un barbu rasé. (AC : 579)

Cet extrait se construit autour de deux comparaisons : un chemin « aussi plat qu'un couloir d'asile » et « aussi nu qu'un barbu rasé ». Ces deux comparaisons relèvent formellement de la comparaison grammaticale, pourtant, elles sont sémantiquement plus proches de la comparaison figurale. Cet extrait joue très clairement sur la similitude entre les deux formes de la métaphore, cette volonté ludique se retrouve sur le jeu sur le sémantisme : alors que « plat » et « nu » renvoient à l'idée du peu d'intérêt du chemin (c'est-à-dire que le chemin, trop de fois pratiqué par le personnage, ne présente plus d'intérêt pour ce dernier), dans les comparaisons, ils sont pris dans leur sens le plus courant c'est-à-dire « sans dénivelé » et « non recouvert ». C'est ce rapprochement avec la comparaison sylleptique qui tire ces comparaisons grammaticales vers les comparaisons figurales.

L'exemple suivant illustre bien comment la comparaison peut à la fois participer de la *similitudo* et de la *comparatio* tout en ayant un rendement similaire aux comparaisons que nous avons pu étudier :

[174] L'abbé Petitjean caracolait dans les couloirs de la prison suivi de près par le gardien. Ils jouaient à la pouillette. En approchant de la cellule de Claude Léon, l'abbé glissa sur une crotte de chat à neuf queues, et fit un tour complet dans l'atmosphère. Sa soutane, gracieusement déployée autour de ces jambes robustes, le fit ressembler si fort à la Loïe Fuller que le gardien le dépassa, plein de respect et en se découvrant par politesse. Puis, l'abbé retomba par terre avec un bruit étalé et le gardien lui bondit à cheval sur le dos ; l'abbé fit pouce. (AP : 535)

Cette comparaison diffère aussi de celles en *comme* que nous avons pu étudier du fait qu'elle se rapproche de la comparaison intensive. Pourtant, il semble que cet extrait propose une image à partir d'une analogie, image faisant sens dans le contexte. Le début de l'extrait se caractérise par une ambiance loufoque due au jeu entre le gardien et l'abbé, et au nom de ce jeu (« la pouillette »), à la mention d'un chat à neuf queues et au comique de situation de l'abbé glissant sur une crotte, enfin à l'hyperbole présente dans la description de sa chute. La comparaison de l'abbé avec la danseuse Loïe Fuller, tout en soutenant l'hyperbole et le loufoque, est en fait pleinement pertinente. En effet, cette danseuse est connue pour sa technique de danse particulière consistant à faire voler de grands pans de son costume fin de créer un effet visuel hypnotisant. La comparaison s'appuie sur l'analogie du mouvement du tissu dans l'air, ce qui atténue son côté loufoque. L'intensification sert à souligner l'adéquation entre le comparé et le comparant. L'image créée par le narrateur est relayée par les personnages et se signale comme moteur de la création fictionnelle. La figure entraîne ainsi la mauvaise perception du gardien et son erreur.

Comme nous avons pu le voir, certaines comparaisons vianesques tirent partie de la comparaison grammaticale et de la comparaison figurale. En ce sens elles jouent à la fois sur le quantitatif et sur le qualitatif. Elles permettent ainsi de créer un détournement de la représentation en présentant une forme quantitative qui ne correspond pas aux attentes du lecteur et créent une nouvelle logique. L'étude de l'exemple [174] est bien la preuve que ces comparaisons mixtes ont le même rendement que les comparaisons figurales, le seul changement est le caractère intensif de la figure (que l'on retrouve surtout dans les exemples [172] et [173]).

#### 4. Conclusion

Dans les romans de Vian, les comparaisons entrent globalement dans la construction d'une représentation irrévérencieuse. Elles détournent les *topoi* littéraires aussi bien que les normes pour créer un déconditionnement du lecteur qui doit s'adapter à la nouvelle représentation qui lui est donnée et faire ainsi fi de ses propres habitudes. Mais cette déconstruction et cette posture irrévérencieuse sont couplées à une création de normes et de référents fictionnels. Par sa forme, la figure sert le passage entre le connu et l'inconnu. La comparaison ne permet pas une adéquation totale à l'image proposée, elle propose une analogie plutôt que d'imposer une image. Elle est alors, en quelque sorte, didactique puisqu'elle présente le lien entre le comparé et le comparant et expose ainsi la logique analogique.

Mais le manque de conformisme de Boris Vian le pousse à faire une utilisation à rebours de la comparaison qui ne précise plus le comparé par le comparant mais, soit le remet en question, soit en propose une nouvelle interprétation. Ainsi la figure peut amener le lecteur à mieux connaître le référent, à mé-connaître le référent ou à le reconnaître. Elle sert ainsi la connaissance de manière générale, c'est-à-dire qu'elle est responsable de la manière dont le lecteur va appréhender les référents qui lui sont proposés. Outre cette fonction cognitive, dans la fonction esthétique des figures, l'imagerie véhiculée par la comparaison « stimule l'imagination du lecteur » (Bonhomme 2005 : 164). C'est ce que nous avons vu dans le premier aspect de la fonction cognitive de la comparaison qui se rapproche du « mieux connaître ». En effet, Marc Bonhomme, en citant Dumarsais (1977 : 36) souligne que « les expressions figurées donnent de la grâce au discours, parce qu'elles donnent, pour ainsi dire, corps aux choses les plus spirituelles, et le font presque toucher au doigt et à l'œil par les images qu'elles en tracent à l'imagination ». Ainsi, par l'image qu'elle crée, la figure permet au lecteur de mieux se représenter un objet. À l'inverse, la fonction phatique des figures, et en particulier l'utilisation d'un savoir partagé est la fonction détournée par la mé-connaissance que peut entraîner la figure. Dans ce cas précis, le narrateur joue de la représentation en remettant en cause ce savoir partagé.

La comparaison est elle-même créatrice de fiction dans le sens où elle le lieu d'une micro-fiction. Elle échappe un instant à la réalité pour en proposer un possible. Cette liberté de la figure est exploitée dans le texte qui présente parfois des comparaisons où le comparant semble

complètement arbitraire, elle est alors un lieu de création libre pour l'auteur. Tout en proposant une forme confortable pour le lecteur, la figure est au cœur d'un mouvement de déstabilisation de lecture tout en proposant une rééducation du lecteur. La comparaison, par le recours à l'analogie, est moins perturbante qu'une métaphore (ou l'image est plus imposée au lecteur), mais elle permet ainsi, du même fait, de créer des images beaucoup plus perturbantes pour le lecteur, qui a parfois du mal à retrouver les liens qui unissent le comparant et le comparé. Comme nous l'avons vu dans l'étude des titres, Vian privilégie des formes connues du lecteur pour concentrer sa déstabilisation sur le fond. C'est d'ailleurs ce que nous allons voir avec l'étude des figures de l'animation.





## CHAPITRE 3 : LES FIGURES DE L'ANIMATION

Cette dernière étude se concentrera sur un ensemble de figures que nous avons choisi d'appeler « figures de l'animation ». Celui-ci regroupe des procédés figuraux qui ont en commun d'animer des réalités statiques : la métaphore animante, la personnification partielle et les figures du mouvement fictif.

Par métaphore animante, nous entendons des métaphores qui mettent au cœur de l'image une animation insolite, comme dans l'exemple suivant :

[175] Le moteur ronronnait régulièrement car on venait de lui donner une pleine assiettée d'arêtes de poisson-chat. (AP : 520)

Dans le cas de la personnification, nous nous concentrerons sur celles qui ne vont pas jusqu'à la totale humanisation du référent. En effet, la personnification, dans une définition traditionnelle est définie comme une

figure macrostructurale [qui] consiste évidemment à personnifier des choses abstraites, des inanimés ou des animaux, ce qui apparaît dans la mesure où les termes qui réfèrent à ces réalités sont employés comme sujet ou objet des verbes impliquant une relation personnelle humaine, ou, plus largement, en construction syntaxique avec des adjectifs, adverbes ou compléments quelconques impliquant aussi une relation personnelle humaine, ou encore dans une situation d'allocution qui en fait des interlocuteurs. (Molinié 1992 : 269)

Dans les personnifications « partielles », les inanimés dotés de caractéristiques humaines, ou décrits avec des termes renvoyant à l'humain, ne deviennent pas pour autant humains, comme dans l'exemple suivant :

[176] Elle [Folavril] regardait les étoiles se courir après dans le ciel et se rejoindre avec de grands éclairs. Trois d'entre elles, en haut, à droite, mimaient une danse orientale. Des volutes de nuit les masquaient par endroit. (HR : 303)

Dans cet extrait, Folavril et Wolf sont allongés sur l'herbe lors d'une soirée organisée par la femme de Wolf (Lil). Les étoiles sont personnifiées à travers la description de leur course dans le ciel. Tout d'abord, le recours à la construction pronominale des verbes *se courir après* et *se rejoindre* indique un mouvement volontaire de la part des étoiles. Cette première animation consciente vient du détournement de la métaphore figée « la course des étoiles » qui traduit le déplacement des étoiles dans le ciel<sup>182</sup>. Ce premier jeu ne porte pas la personnification à lui seul, il est soutenu par la deuxième phrase mettant en scène les étoiles en train de danser une « danse orientale ». Or, il faut remarquer que cette personnification, plus que de doter les étoiles de caractéristiques humaines, anime les étoiles et leur assure un fonctionnement autonome et volontaire. Il s'agit ainsi d'une personnification partielle qui assure la cohérence de l'univers. Les étoiles sont certes considérées comme des entités vivantes mais elles ont un fonctionnement qui les empêche d'avoir un comportement qui serait en contradiction avec leur nature. Dans l'univers vianesque chaque chose reste à sa place et vit son destin de « chose », mais s'anime, a une conscience propre, devient une entité douée de raison, de volonté, dotée d'un souffle (*anima*). Ce fonctionnement partiel est d'autant plus visible que la personnification des étoiles pourrait aussi être imputable au point de vue de Folavril sur les étoiles. Elle proposerait ainsi une description anthropomorphique de la danse des étoiles. Dans tous les cas, cette représentation inédite met en mouvement l'univers fictionnel et entraîne un développement textuel intégrant cet inédit dans une normalité fictionnelle.

L'étude des figures du mouvement fictif abordera enfin, à côté de l'animation d'une entité inanimée, la dynamisation du cadre spatial. Les figures du mouvement fictif mettent en mouvement des éléments habituellement perçus comme statiques. Denis Apothéloz (2016 : 36) distingue deux cas, celui « où la figure du mouvement vise à rendre compte d'un "changement" au sens très général (ce changement pouvant consister en un mouvement), des cas où elle n'est pas associée à un changement ». Dans le premier cas, le repère est en mouvement et le repéré est immobile. Le point de référence est celui du repère fixe et entraîne le mouvement du repéré (qui est entendu comme « l'entité qu'il s'agit de localiser » selon Denis Apothéloz 2016 : 36). L'auteur prend l'exemple suivant : un observateur dans un train décrit ce qu'il voit en disant

---

<sup>182</sup> Cette métaphore figée peut aussi être considérée comme une métaphore conceptuelle (Lakoff et Johnson 1986).

« des petites maisons roses défilait ». Le voyageur est immobile par rapport au repère (le train) et donc fait partie du repère. Et le repéré, les maisons, est immobile par rapport au repère terrestre. L'énoncé inverse cependant ces données, le repéré est décrit comme mobile par rapport au repère du train. Dans le deuxième cas, un élément spatial perçu comme fixe est mis en mouvement, sans référence à un repère précis. Ainsi dans un « pré [qui] descendait en pente douce vers la rivière », le mouvement donné au pré est fictif, et traduit une perception dynamique d'un élément immobile.

Chez Vian, les figures du mouvement fictif sont très présentes et sont en général liées à la vision du personnage :

[177] Et Colin courait, courait, l'angle aigu de l'horizon, serré entre les maisons, se précipitait vers lui. Sous ses pas, il faisait nuit. Une nuit d'ouate, amorphe et inorganique, et le ciel était sans teinte, un plafond, un angle aigu de plus, il courait vers le sommet de la pyramide, arrêté au cœur par des sections de nuit moins noir, mais il y avait encore trois nuits avant la sienne. (EJ : 418)

Dans cet extrait, Colin court pour rejoindre Chloé qui vient de faire un malaise. Alors que, dans une représentation externe, le repère (Colin) est en mouvement, le repéré (l'horizon) est immobile. Dans le point de vue de Colin, qui est immobile par rapport à lui-même, c'est bien l'horizon qui se rapproche à grandes enjambées vers lui. Il s'agit ici du premier cas de figure du mouvement fictif exposé par Denis Apothéloz où le mouvement bien réel du repère par rapport au repère terrestre est attribué à un élément immobile. Ainsi, le texte ne présente plus une réalité objective mais la perception propre au personnage. Dans le cadre de la fictionnalisation, les figures du mouvement fictif permettent de présenter un univers subjectif, vu à travers le prisme de repères changeants et divers. Comme les métaphores et les personnifications, ces figures permettent aussi de mettre en mouvement des objets ou entités. Le lecteur se trouve face à un univers perçu comme mouvant par les personnages, point de vue qu'entérine le narrateur. Cette écriture dynamique se rapproche ainsi d'une écriture filmique, où le mouvement pourrait être assimilé à celui de la caméra. L'étude des figures du mouvement fictif permettra de rendre compte d'une certaine esthétique de film.

Jacques Bens avait mis en avant certaines spécificités de l'écriture de Boris Vian dans *L'Écume des jours*, qui peuvent être prises comme point de départ de notre réflexion sur l'animation du monde vianesque :

Tout écrivain refait le monde, soit parce qu'il est impuissant à restituer parfaitement une réalité dont la structure complexe échappe à la parole, soit parce qu'il a envie de libérer ses démons familiers [...].

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

On aura reconnu que ce monde de Boris Vian est entièrement fondé sur le langage, c'est-à-dire : naît de lui, et trouve en lui chacune de ses justifications. Ainsi, le Verbe est bien devenu Dieu. (1963 : 158)

Jacques Bens met en avant la cohérence du monde vianesque, cohérence qui doit être comprise par le lecteur puisqu'elle va souvent contre nos habitudes. Il évoque d'ailleurs la part du langage dans la construction de ces nouvelles « lois ». Ce rapport particulier au langage de Vian a déjà été souligné précédemment dans notre travail. Ici, il permet de mettre en mouvement ce que nous nous représentons normalement comme fixe. De ce fait, le lecteur est confronté à un univers constamment en changement, un monde impermanent (on peut penser de manière évidente au rétrécissement de l'appartement de Colin et Chloé), même si ce monde, comme le précise Jacques Bens, reste très cohérent.

Ce chapitre visera donc à faire un étayage stylistique de la constatation de Jacques Bens. Plus particulièrement, nous verrons ce qui permet l'animation de l'inanimé dans le texte, et les procédés à l'œuvre dans cette mise en vie. En effet, il nous semble que ce bouleversement des règles, ainsi que l'étonnement permanent dans la lecture des romans de Vian, proviennent de cette animation spontanée. Du point de vue de la fictionnalisation, cette animation est particulièrement intéressante puisque le jeu sur le langage permet de créer deux réalités distinctes : une correspondant à celle du lecteur et une garante des normes de l'univers fictionnel. Nous verrons d'ailleurs que, comme c'est bien souvent le cas chez Vian, ces deux réalités cohabitent dans l'œuvre, ce qui permet justement de ne pas tomber dans une œuvre de science-fiction ou de merveilleux. D'ailleurs, et pour aller dans le sens de Jacques Bens, Vian ne crée pas des règles naturelles différentes des nôtres (puisque tous les objets ne s'animent pas de la même manière, et que certains gardent leur statut d'objet), il prend appui sur le langage et joue de la résurgence de sens inattendus pour créer l'animation d'un monde. Ainsi, il tire parti

de la valeur expérientielle de certaines tournures dans le but de représenter un rapport sensible au monde. L'étude de ces trois figures permettra de comprendre à la fois le caractère insolite de l'univers et le processus d'animation à l'œuvre dans les romans vianesques<sup>183</sup>.

## 1. La réappropriation des métaphores dans le processus d'animation

Cette étude de la métaphore vianesque, et son rôle dans l'animation, trouve son origine dans l'article de Krzysztof Bogacki sur « La métaphore dans *l'Écume des jours* de Boris Vian » (1994). La conclusion de cet article est particulièrement frappante puisque l'auteur met le doigt sur une des particularités du style vianesque, qui réside selon lui

dans un incessant emploi de structures et de phrases qui, du strict point de vue de la sémantique, ne constituent pas des métaphores mais relèvent plutôt de la description non-métaphorique de situations insolites. Une grande accumulation d'exemples de ce dernier type et de cas intermédiaires crée l'impression d'une extraordinaire richesse de métaphores. Celles-ci sont en fait moins nombreuses qu'on ne le croit. Là où elles sont indubitables, l'invention de Boris Vian opère dans le domaine sémantique de l'animation des inanimés : abstraits et concrets. (1994 : 10)

Deux éléments sont à souligner ici : d'une part, la distorsion entre l'impression métaphorique et le nombre réel de métaphores et, d'autre part, le rôle des métaphores dans le processus d'animation. Si ce dernier aspect est évidemment celui qui attire le plus notre attention, le premier est lui aussi intéressant puisque, selon nous, ce sentiment métaphorique est justement lié à la sur-utilisation de l'animation d'inanimés.

Les métaphores que nous envisageons consistent en une réutilisation de métaphores « essoufflées » qui engendre alors une représentation inédite. Marc Bonhomme (2007 : 18) souligne quatre propriétés de la métaphore « imageante » : elle « produit des effets de concrétisation », elle « suscite du relief dans le discours », elle « se distingue par sa “vivacité” et son “énergie” (Crevier : 1767 : 85) », et enfin elle « donne lieu à des représentations

---

<sup>183</sup> Pour une étude plus littéraire de cette animation chez Vian, nous renvoyons à l'article de Jacques Bornu, « Les métamorphoses entre objets et êtres animés » (1976).

globalistes, en ce qu'elle représente des "tableaux" (Meauraud 1966 : 64) ». Selon lui, métaphoriser c'est

non seulement activer des propriétés analogiques, mais c'est orienter qualitativement le discours, suggérer des évaluations et chercher à les imposer. La plupart du temps en effet, les recatégorisations sémantiques de la métaphore se doublent d'investissements appréciatifs qui créent des transvalorisations entre l'univers-phore et l'univers-thème de la figure. En cela, la métaphore in-forme le discours-thème par les représentations axiologiques associées au terme métaphorique et à son univers. (2005 : 222)

Certaines des propriétés mises en avant par Marc Bonhomme ne se retrouvent pas dans nos métaphores puisqu'elles sont, en grande partie, figées et leur « vivacité » est donc désactivée. Cependant, le traitement particulier des métaphores mortes les réactive par un effet de « concrétisation » qui est parfois poussé à l'extrême dans la métaphore « animante ».

Comme nous avons pu le voir, les images vianesques sont souvent issues d'une démétaphorisation, ce que la critique a pu appeler des métaphores « au pied de la lettre ». Le jeu autour d'une double acception de la métaphore anime un objet en lui conférant des traits animés. Cette démarche, à l'œuvre chez Boris Vian, implique non seulement de s'intéresser à la métaphore mais aussi au figement, et à la démétaphorisation, ou plus généralement au phénomène de réappropriation. Ce fonctionnement de la figure se rapproche ainsi des figures du double sens telle que la syllepse. De ce fait, certaines occurrences pourront effectivement être envisagées comme des syllepses s'appuyant sur des métaphores figées.

Sophie Milcent-Lawson remarquait un même jeu avec le figement chez Giono :

L'exemple du traitement métaphorique du paysage à partir de variations paradigmatiques assimilables à des dé-lexicalisations illustre comment, chez Giono, une composante linguistique (en l'occurrence des catachrèses) devient un élément central de la poétique du texte. Il y a en somme un glissement de la création langagière à l'invention romanesque dans la mesure où, chez Giono, la métaphore (d'invention ou réinventée par déclinaison d'un paradigme) constitue plus qu'un trait de style : elle est au cœur d'une écriture, d'une poétique et d'une esthétique. (2013 : 137)

Ce n'est pas la première fois que l'on remarque la proximité de certains traits d'écriture de Vian avec ceux de Giono. Chez ces deux auteurs, on trouve une surexploitation des formes figées (en particulier des métaphores), dont le traitement est lié à une poétique particulière. Dans notre étude de la syllepse nous avons déjà pu évoquer certains traits de la poétique vianesque, nous verrons dans cette partie comment la réappropriation des métaphores figées participe de l'animation.

Afin de comprendre le processus d'animation liée à une utilisation détournée des métaphores, nous commencerons par interroger le phénomène de *démétaphorisation* en le confrontant à celui de *réappropriation*. Dans un deuxième temps, nous étudierons l'animation résultant de ce traitement spécifique de la métaphore, puis le rendement contextuel de cette figure, pour comprendre la part du contexte sur l'élaboration de cette métaphore animante. Enfin, nous verrons que la métaphore animante implique une réflexion sur le langage, réflexion qui se matérialise dans une micro-fiction.

### 1.1. Réappropriation ou démétaphorisation ?

La démétaphorisation, selon Violaine Géraud (2008 : 42), « consiste [...] à empêcher tout décalage entre les formes linguistiques et les contenus conceptuels. Elle rend impossible l'instruction de recherche analogique. Comment ? Par le renforcement de la cohérence narrative ». Elle précise que ce fonctionnement est à rebours de celui de la métaphore qui « naît d'un décalage entre le pouvoir de connexion des formes linguistiques et les solidarités entre les contenus conceptuels. Ce décalage appelle sa réduction, qui ne peut se faire qu'en recherchant, sous le sens premier, un sens second inféré très largement du contexte » (*Id.*). Ainsi, la démétaphorisation bloque l'interprétation métaphorique et ceci grâce à un contexte propice à une interprétation non figurale de l'énoncé. Pourtant, l'énoncé garde son statut de figure. En effet, dans bien des cas, une interprétation ne détruit pas l'autre, les deux sens sont maintenus dans un contexte favorisant le double sens. Marc Bertrand (1983 : 20) souligne ainsi le problème lié au terme même de *démétaphorisation* : ce dernier « ne conviendrait que si le tour figuré est métaphorique (et il est parfois synecdochique ou métonymique) et que si l'opération rhétorique était perfective (cf. le préfixe *dé-*), c'est-à-dire comportant une élimination totale de la figure ». Or, la démétaphorisation n'élimine pas la figure. L'auteur propose donc le terme *réappropriation* en précisant deux restrictions : selon lui, il faut que l'acception concrète du tour soit inédite et que cette acception n'anéantisse pas le sens attendu. Ce phénomène d'inversion du processus imageant touche aussi bien la métaphore que la métonymie ou la synecdoque.

Si chez Vian, c'est la métaphore qui est principalement touchée, l'exemple suivant témoigne que la métonymie peut aussi être au cœur d'une réappropriation du sens :

[178] « Zut ! pensa-t-il [Claude]. Je vais réveiller la maison. »

Mais, en prêtant l'oreille il perçut la cadence régulière, la respiration souple et posée des planchers et des murs et se rasséra. (AP : 527)

Dans l'expression *réveiller la maison*, le substantif *maison* désigne, par métonymie, les occupants de la maison. Le contexte droit « réapproprie » cette expression pour l'orienter vers une compréhension littérale. La maison est ainsi dotée de traits animés (« respiration souple et posée », « cadence régulière ») tout en conservant ses caractéristiques propres (« planchers » et « murs »). Cette réappropriation du sens de la métonymie par le contexte bloque le sens métonymique et active la vision animée de la maison. Si nous parlons d'animation, c'est parce que la maison, malgré ses qualités vivantes, conserve ses caractéristiques habituelles. Ainsi, l'objet est doté d'une vie propre, il s'anime (et ici, au sens propre puisque la maison est douée d'un souffle propre) mais n'est pas complètement personnifié, puisqu'il n'est pas évident qu'il puisse parler par exemple.

L'exemple suivant, déjà mentionné, est lui aussi intéressant pour confronter démétaphorisation et réappropriation :

[82'] Colin se leva pour regarder de plus près la machine la plus proche et souleva le carter rouillé qui la protégeait. À l'intérieur, un animal composite, mi-chair, mi-métal, s'épuisait à avaler la matière de base et à l'expulser sous la forme de boulettes régulières.

« Viens voir, Chick, dit Colin.

– Quoi ? demanda Chick.

– C'est très curieux ! ... » dit Colin.

Chick regarda. La bête avait une mâchoire allongée qui se déplaçait par rapides mouvements latéraux. Sous une peau transparente, on distinguait des côtes tubulaires d'acier mince et un conduit digestif qui s'agitait paresseusement.

« C'est un lapin modifié, dit Chick.

– Tu crois ?

– Ça se fait couramment, dit Chick. On conserve la fonction qu'on veut. Là, il a gardé les mouvements du tube digestif, sans la partie chimique de la digestion. C'est bien plus simple que de faire des pilules avec un pisteur normal.

– Qu'est-ce que ça mange ? demanda Colin.

– Des carottes chromées, dit Chick. On en fabriquait à l'usine où je travaillais en sortant de la boîte. Et puis, on lui donne les éléments des pilules [...].



– Une de vos machines a l’air de s’emballer... dit Colin en désignant l’engin en question.

– Ah... dit le marchand de remèdes.

Il se pencha, prit sous son comptoir une carabine, épaula tranquillement et tira. La machine cabriola en l’air et retomba pantelante.

– Ce n’est rien, dit le marchand. De temps en temps, le lapin l’emporte sur l’acier, et il faut les supprimer.

Il souleva la machine, appuya sur le carter inférieur pour la faire pisser et la pendit à un clou. (EJ : 428-430)

Dans ce passage, la syllepse sur *emballer* fait cohabiter un emploi où le verbe désigne le mouvement d’un cheval dont on perd le contrôle, et un emploi où le verbe désigne par analogie le régime trop élevé d’un moteur. Le contexte anime la machine qui s’emballe par le biais des expressions « cabriola en l’air et retomba » et « faire pisser », qui assimilent la machine à un animal que l’on saigne. La cohérence de la cohabitation sémantique dans cet extrait prouve que le sens métaphorique (mais conventionnel) du verbe *s’emballer* est réapproprié, le texte ajoutant au sens préexistant un sens inattendu qui semble détourner le premier. La démétaphorisation par littéralisation du sens n’annihile pas le sens figural favorisé par le contexte mais le précède. Le détournement métaphorique correspond bien ici à ce que Marc Bertrand (1983) nomme « réappropriation ».

Dans le cas de détournements de figures conventionnelles ou figées, le terme *réappropriation* est donc plus adapté que celui de *démétaphorisation* parce qu’il permet d’envisager le télescopage de sens à l’œuvre dans les énoncés : le sens (métaphorique) est maintenu et ce maintien crée un effet d’incongruité chez le lecteur, incongruité résolue en contexte par le développement du sens littéral. Néanmoins, nous verrons que toutes les métaphores animantes ne se fondent pas nécessairement sur des métaphores figées, dans ce cas-là nous pourrions parler de démétaphorisation. En effet, la réappropriation ne fonctionne que s’il y a eu appropriation et désappropriation (au savoir du lecteur). Or, dans le cas de métaphores vives, le sens n’ayant pas été « approprié », il ne peut pas être réapproprié.

## 1.2. L’animation au cœur du procédé de réappropriation

À partir de la réappropriation d’une métaphore figée ou conventionnelle, le texte développe un contexte propice à la mise en vie de l’entité ou de l’objet. Ainsi, à tout moment les objets peuvent s’animer dans l’univers fictionnel :

[175'] [Amadis] se sentit ragaillardi, et, avec une légèreté de pendule, s'élança sur la marche de l'embarcadère ; un employé coupa la corde qui retenait encore la machine ; Amadis sentit celle-ci se mettre en route.

En se retournant, il vit l'employé recevoir en pleine figure l'extrémité de la corde et un lambeau de son nez s'envola dans un jaillissement de pétales d'acarus.

Le moteur ronronnait régulièrement car on venait de lui donner une pleine assiettée d'arêtes de poisson-chat ; Amadis, assis dans le coin arrière droit, jouissait de la voiture pour lui tout seul. (AP : 520)

Dans cet extrait, Amadis prend le bus 975 pour se rendre à son travail, l'engin « se met en route » au moment où il y monte. Le choix du verbe pronominal *se mettre en route* attribue déjà une dose d'agentivité à la machine. Par la suite, si le verbe *ronronner*, pour désigner le bruit d'un moteur, est d'usage assez courant dans l'analogie avec le bruit émis par un chat, il est réapproprié au contexte par la mention de sa nourriture, qui consiste en poisson, le mets prototypique des chats, qui plus est du poisson-chat. La mention de ce poisson félin est un véritable clin d'œil du narrateur, qui produit la figure tout en la signalant au lecteur. L'effet de connivence est accentué par la justification introduite par la conjonction *car* : « car on venait de lui donner une pleine assiettée d'arêtes de poisson-chat ». Ainsi le verbe *ronronner* est vidé de sa substance métaphorique figée pour être réorienté vers son sens premier, qui retrouve en contexte son substrat analogique (la machine ronronne exactement comme le chat ronronne). Avec l'apparition du « poisson-chat », le texte joue avec son propre détournement et démultiplie les interprétations : le moteur est-il assimilé à un chat parce qu'il ronronne ou parce qu'on lui a donné à manger du poisson-chat ? Dans tous les cas, le bus est animé et le jeu autour de la réappropriation transforme la nature même du véhicule. L'animation du bus est à l'origine de la lecture au pied de la lettre du verbe *ronronner*. Le caractère vivant de la machine est amorcé dès le début de l'extrait par l'évocation de l'employé qui « coupe la corde » et par le fait qu'elle « se mette en route ». L'effet de discordance par rapport à un univers réaliste tient au fait qu'un bus n'est en général pas retenu par une corde (comme un bateau ou un cheval) et qu'il n'est pas non plus en mouvement avant son démarrage (ce que prend à contre-pied l'adverbe *encore*). Cette incongruité trouve sa résolution dans l'animation du bus et son assimilation partielle à un animal.

L'exemple suivant tiré de *L'Écume des jours* présente le même phénomène :

[68'] [Le marchand] reposa le récepteur qui se raccrocha avec effort.  
 « Messieurs, qui puis-je pour vous ?  
 - Exécuter cette ordonnance... » suggéra Colin.  
 Le pharmacien saisit le papier, le plia en deux, en fit une bande longue et serrée  
 et l'introduisit dans une petite guillotine de bureau.  
 « Voilà qui est fait », dit-il en pressant un bouton rouge.  
 Le couperet s'abattit et l'ordonnance se détendit et s'affaissa.  
 « Repassez ce soir à six heures de relevée, vos remèdes seront prêts. » (EJ : 427)

Cet extrait a déjà été traité par Marina Yaguello (1984). Elle remarque que cette occurrence ne présente pas toutes les caractéristiques d'une métaphore. Selon elle, cet exemple fait partie de ce qu'elle appelle des « figures obligées » c'est-à-dire que Colin ne saurait dire autrement ce qu'il souhaite du pharmacien. Elle conclut sur le fait que chez Vian, la parole est performative au sens fort, c'est-à-dire qu'elle crée la réalité du monde fictionnel. Elle appelle alors « métaphore pour du beurre » cette figure qui rejette la possibilité d'une interprétation figurée par le lecteur et qui amène la relittéralisation de l'expression figurée. Nous ne retenons pas pour cette étude la dénomination de « métaphore pour du beurre » proposée par Marina Yaguello puisqu'il nous semble que l'expression *pour du beurre* exprime trop fortement la gratuité et laisse de côté le fort rendement textuel de la figure. Néanmoins, ce qu'elle décrit correspond bien au phénomène à l'œuvre dans les métaphores animantes. Elle évoque le fait que le syntagme « exécuter cette ordonnance » ne crée pas d'écart par rapport à un usage normal de la langue et, effectivement, la saillance de la figure ne se situe pas dans l'énoncé métaphorique (extrêmement figé) mais dans l'animation qu'il entraîne. C'est le développement ultérieur (la peine de mort exécutée par guillotine) qui ré-active la saillance originelle de la métaphore.

L'animation de l'ordonnance dans le contexte, se fait par le biais des verbes *détendre* et *s'affaïsser*. En effet, dans le contexte, la détente est directement liée à un animé. Selon Marina Yaguello, ce type de métaphore à la fois au pied de la lettre et animante, permet de faire entrer le lecteur dans un monde fictionnel grotesque, grotesque parce qu'il devient inquiétant. Le fait de couper un bout de papier en deux n'est pas effrayant en soi. Pourtant, dès lors que l'objet prend vie, le lecteur assiste réellement à une exécution.

Dans ces deux premiers exemples, on remarque que l'animation se fait avant tout par l'assimilation d'une machine à un animal, mais ce n'est pas toujours le cas. Dans les deux exemples suivants, qui sont assez similaires, l'animation est plutôt liée à un rapprochement avec le monde végétal :

[179] Il y eut des maisons, d'abord à peine poussées, puis des grandes, et c'était une vraie rue avec immeubles et circulation. (HR : 312)

[180] Wolf étendit le bras à gauche pour montrer qu'il allait tourner, et ils entrèrent dans la première maison. C'était une maison à peine poussée, un étage environ, car ils approchaient des faubourgs. Ils descendirent l'escalier de la cave, vert de mousse, et parvinrent au couloir général qui desservait la rangée. (HR : 348)

Cette métaphore est employée deux fois dans *L'Herbe Rouge*. Sa première particularité vient du fait que, contrairement aux autres occurrences, il s'agit d'une métaphore vive. En effet, l'assimilation des maisons à des fleurs n'a rien de conventionnelle. L'extrait [179] en particulier permet d'explicitier la métaphore qui sera reprise à travers l'œuvre. On comprend que les petites maisons de campagne sont vues comme des fleurs en début de croissance. Les maisons grandissent ainsi selon leur proximité avec la ville pour devenir, en fin de croissance, des immeubles. Si l'animation est moins nette dans ces exemples que dans ceux que nous avons étudiés précédemment, elle est néanmoins présente puisque le choix de représenter les différentes tailles des maisons par le participe *poussé* modifié par *à peine* crée un effet de mouvement. On comprend alors qu'une maison « à peine poussée » deviendra une grande maison avec le temps (mais sans que cet agrandissement soit lié à un travail de chantier). La caractéristique végétale des maisons est d'ailleurs soulignée dans l'extrait [180] puisque l'escalier descendant à la cave est « vert de mousse ». La métaphore créée par le narrateur modifie la nature de la maison qui devient un objet hybride, un bâtiment doué de la vie d'une plante.

De même, l'exemple suivant met en vie des saucisses par le biais d'une syllepse s'appuyant sur une métaphore :

[181] Nicolas revint avec une poêle graisseuse dans laquelle se débattaient trois saucisses.

« Mangez-les comme ça, dit-il, je ne peux pas en venir à bout. Elles sont résistantes à un point extraordinaire. J'ai mis de l'acide nitrique, c'est pour ça qu'elles sont noires mais ça n'a pas suffi. »

Colin réussit à piquer une des saucisses avec sa fourchette et elle se tordit dans un dernier spasme. (EJ : 448)

La syllepse de sens autour du verbe *se débattre* met en œuvre conjointement un sens concret – celui de lutter pour se libérer, – et un sens abstrait qui exprime une faible quantité de choses ou de personnes (à partir de l'expression *se battre en duel*). Alors que le cotexte gauche active le sens abstrait, le cotexte droit prend en compte le sens concret et met ainsi en scène la lutte des

saucisses. En ré-activant le sens concret d'une expression métaphorique, le texte anime les saucisses et leur insuffle la vie.

De même, reprenons l'exemple [178] en élargissant le contexte :

[178'] Claude caressa la couverture qui cessa de s'agiter et consentit à le laisser se lever. Il s'assit donc sur le rebord du lit, étendit le bras gauche pour allumer la lampe du chevet, se rendit compte, une fois de plus, qu'elle était à sa droite, étendit le bras droit et se cogna, comme tous les matins, sur le bois du lit.

« Je finirai par le scier », murmura-t-il entre ses dents.

Ces dernières s'écartèrent à l'improviste et sa voix résonna brusquement dans la pièce.

« Zut ! pensa-t-il. Je vais réveiller la maison. »

Mais, en prêtant l'oreille il perçut la cadence régulière, la respiration souple et posée des planchers et des murs et se rasséra. (AP : 526-527)

L'écartement impromptu des dents du personnage entre bien dans ce processus d'animation. Le verbe *s'écarter* au passé simple et modifié par *à l'improviste* favorise une interprétation agentive du sujet et temporaire du procès signifié par le verbe. L'animation est obtenue en contexte par réinterprétation du sujet non comme le siège du procès (comme dans *les pans du rideau s'écartent*) mais comme un agent volontaire.

Dans la réappropriation des métaphores figées, le contexte leur redonne un sens métaphorique alors que, dans la réappropriation des métaphores vives, ce sont elles qui influent sur le contexte : celui-ci s'en trouve modifié pour permettre un meilleur ancrage de la nouvelle représentation proposée. Il y a donc une différence à la fois dans la production, la réception et l'intentionnalité de l'animation. Dans le cadre des métaphores figées réappropriées, le détournement des routines langagières permet de créer de nouvelles normes, de nouvelles règles de fonctionnement, tout en redonnant leur sens premier aux mots. Ce type de figures engage ainsi une réflexion sur le langage et ses potentialités représentatives. Les métaphores vives quant à elles créent un univers fictionnel. Si le lecteur perçoit une réappropriation c'est parce qu'il voit une métaphore là où le narrateur ne fait que décrire un objet fictionnel ayant des caractéristiques empruntées à la fois à la nature de l'objet dans le monde du lecteur et à celles que lui confère la métaphore. Le double sens est donc présent et permet la création d'objets hybrides, comme les maisons fleurs, ou la machine lapin. Il y a donc ici un réel processus de création qui se perçoit dans l'ancrage de cet objet dans le roman (répétition de la figure pour les exemples [179] et [180]), ce qui n'est pas le cas pour la réappropriation de métaphores

figées. L'ancrage contextuel est ainsi essentiel pour les métaphores animantes puisque le contexte active une certaine lecture ou intègre les nouvelles normes.

### 1.3. L'ancrage contextuel de la métaphore animante

Comme nous l'avons remarqué, soit le contexte active la lecture littérale de la métaphore ([178], [174'], [181]) soit il intègre la métaphore dans une normalité ([179] et [180]). Quel que soit le cas, la réappropriation du sens métaphorique engage une certaine représentation du monde, représentation relayée par le texte. Nous verrons dans cette partie comment est intégrée ou préparée cette réappropriation du sens et quel est son impact sur le développement textuel.

L'extrait suivant atteste de l'importance du contexte large dans le déploiement de la figure :

[47'] Antioche appuya sur le champignon, comme on dit dans la basse pègre, et la voiture ralentit car les pédales étaient interverties pour dérouter les voleurs dont on doit toujours se méfier [...].

Le Major empoigna la manette de l'avertisseur et émit en morse quelques signaux qui parurent incompréhensibles à Adelpin. D'ailleurs celui-ci ne savait pas le morse. L'avertisseur de la Cadillac était un engin d'une puissance étonnante et couvrait aisément le bruit de la pipe de Sérafinio qui jutait un peu ; lui aussi [...].

Les quatre hommes descendirent silencieusement et se glissèrent rapidement dans l'encadrement de la porte ; elle s'était ouverte aux objurgations du Major. La Cadillac suivit. Elle savait se conduire seule et sentait l'écurie. (TA : 66-69)

Cinq pages avant les phrases soulignées, on peut lire le passage suivant :

[182] Le moteur de la Cadillac blanche ronronna doucement. Antioche alluma trois fois ses phares. Les cellules photo-électriques qui commandaient l'ouverture de la trappe rougirent aussitôt, et la voiture absorba la rampe de sortie en moins de temps qu'il ne faut à un moineau pour se reproduire [...]. Antioche ouvrit la grille de l'hôtel par le même procédé et sa monture s'élança sur la route, en vibronnant de toutes les dentelures de ses pneus. (TA : 64)

Les deux dernières phrases en [47'] animent la Cadillac qui a alors un fonctionnement similaire à celui d'un cheval. Cette animation se fait en trois étapes : tout d'abord, le substantif « monture », désignant métaphoriquement la voiture, est le lieu d'une lecture littérale et sert

ainsi d'indice textuel placé en amont de l'animation de la voiture. Ensuite, la phrase « la Cadillac suivit » indique l'autonomie possible de la voiture. En effet, le verbe *suivre* dans le sens concret donné par le texte s'emploie avec un sujet animé. Or le lecteur sait que la Cadillac n'est conduite par personne puisque « les quatre hommes » en sont descendus. Enfin, la dernière phrase ancre justement l'animation apparemment incongrue de la voiture dans une logique autre qui confirme l'assimilation du fonctionnement du véhicule à celui d'un cheval. La proposition « elle savait se conduire seule » rend cohérent le développement de la métaphore initiale de « monture » en confirmant l'autonomie du véhicule. La dernière proposition « sentait l'écurie » valide la lecture « chevaline » de la Cadillac, en actualisant le sens concret désignant l'action d'un cheval qui se hâte sur le chemin du retour.

La distance textuelle entre la désignation métaphorique du véhicule et son animation est très grande dans cet extrait. Le lecteur doit faire preuve de vigilance et d'attention afin de construire la cohérence textuelle. On a ici un régime de fonctionnement très particulier de la métaphore qui oscille entre métaphore et démétaphorisation. Il faut préciser que, si la métaphore n'est pas tout à fait vive (désigner une voiture comme une monture n'est pas complètement nouveau), il ne s'agit cependant pas d'une métaphore figée. Ainsi, cette figure permet la création d'un référent fictionnel qui partage les caractéristiques de son pendant réel, mais acquérant une autonomie d'entité animée.

Le segment textuel touché par la métaphore animante peut être long. Dans l'exemple précédent, l'indice était placé bien avant l'arrivée de l'animation. Ce n'est pas le cas dans l'exemple que nous allons étudier, mais l'animation se fait sur un segment plus long. Dans l'extrait suivant, Mangemanche et son assistant sont en Exopotamie et essaient de faire voler un puissant modèle réduit d'avion.

[183] D'un geste énergique, l'interne lança l'hélice de bois dur. Le moteur *éternua*, fit un rot méchant et il y eut un retour. L'interne poussa un glapissement et prit sa main droite dans sa main gauche.

« Ça y est ! dit Mangemanche. Je vous avais dit de faire attention.

– Nom de dieu ! dit l'interne. Nom de dieu de nom de dieu de merde ! Qu'est-ce que ça déménage !

– Faites voir ? »

L'interne tendit la main. L'ongle de son index était tout noir.

« C'est rien, dit Mangemanche. Vous avez encore votre doigt. Ça sera pour la prochaine fois.

– Non.

– Si, dit Mangemanche. Ou alors, faites attention.

– Mais je fais attention, dit l’interne. Je n’arrête pas de faire attention, et ce nom de dieu de merde de moteur me part tout le temps dans les pattes. J’en ai marre à la fin [...] ».

L’interne hésita, ouvrit la bouche et la referma sans rien dire. Il se mit à tripoter le cylindre et le moteur, et Mangemanche le vit sursauter, puis regarder sa main comme il l’avait fait une demi-heure auparavant. Une large déchirure saignait sur sa paume. Il se tourna vers Mangemanche. Il ne pleurait pas, mais il était très pâle et ses lèvres vertes.

« Il m’a mordu... murmura-t-il.

– Qu’est-ce que vous lui avez encore fait ? demanda Mangemanche.

– Mais...rien... » dit l’interne. (AP : 641-646)

Le début de l’extrait utilise des métaphores qui assimilent les bruits du moteur à ceux que font les humains (*éternuer, roter*). Cette exploitation métaphorique est liée à un jeu implicite sur la tournure usuelle « le moteur tousse » pour désigner un moteur qui explose de manière saccadée au démarrage. Ce jeu sur la toux est présent grâce au verbe *éternuer* qui file cette idée de maladie. Le moteur est aussi doté d’une faculté de sentiment par l’ajout de l’adjectif « méchant » postposé au substantif « rot » (cet adjectif postposé renvoie au sens psychologique, alors que, antéposé, il renverrait au sens de « mauvais » et caractériserait un objet). Il ne s’agit pas de personnification ici puisque, comme nous l’avons déjà précisé – et ce qui se remarque très bien dans cet extrait – le moteur conserve toutes ses caractéristiques d’objet. Le texte joue d’ailleurs de l’ambiguïté de l’animation du moteur, particulièrement dans le syntagme « il y eut un retour » qui désigne en mécanique, pour parler d’un moteur, une « anomalie de fonctionnement caractérisée par l’accès de la flamme de l’explosion dans le carburateur » (TLFi). À ce stade de la lecture, le lecteur perçoit les métaphores mais pas l’animation. Ce n’est qu’en fin d’extrait, lorsque l’interne dit que le moteur l’a « mordu », que l’interprétation animante du moteur de l’avion est validée. Cette interprétation est soutenue par la position sujet du moteur dans la formule, ce qui le place en tant qu’agent, ainsi que par la question de Mangemanche : « qu’est-ce que vous lui avez encore fait ? », comme si, le moteur se vengeait d’un geste déplacé de l’interne.

En élargissant le contexte à l’œuvre entière, on comprend que les objets s’animent de manière fréquente, et souvent de manière inattendue, comme on peut le voir dans l’extrait suivant :



[184] [Mangemanche] quitta le chevet de Cornélius et son regard se porta sur le lit voisin. La femme de service venait, profitant de ce qu'aucun malade ne l'occupait, de poser une chaise dessus pour faire le ménage.

« Qu'est-ce qu'elle a, cette chaise ? dit Mangemanche, plaisantin. »

– **Elle a la fièvre**, répondit l'interne, non moins.

– Vous vous foutez de moi, hein ? dit Mangemanche. **Mettez-lui un thermomètre**, on va bien voir. »

Il se croisa les bras et attendit. L'interne quitta la pièce et revint avec une chignole et un thermomètre. Il retourna la chaise cul par-dessus tête, et se mit à percer un trou sous le siège. Il soufflait dessus en même temps pour faire partir la sciure. [...]

L'interne se redressa et planta le thermomètre dans le trou. On vit le mercure se ramasser sur lui-même, puis bondir, escalader les degrés à une vitesse foudroyante, et le haut du thermomètre se mit à gonfler comme une bulle de savon.

« Retirez-le vite ! ... dit Mangemanche [...] ».

« Retournez cette chaise, et mettez-la au lit, dit Mangemanche. Appelez Mlle Gongourdouille. »

L'infirmière en chef se précipita.

« **Prenez la tension de cette chaise**, dit Mangemanche ».

Il regarda l'interne la coucher avec précaution.

« C'est un cas très curieux, grommela-t-il encore. Ne la secouez pas comme ça, à la fin ! ... ».

L'interne, furieux, manipulait la chaise avec brutalité, lui arrachant un **horrible craquement**. Saisi par le regard de Mangemanche, il s'affaira autour de la chaise, avec des gestes délicats de gobeurs d'œufs professionnel.

[...]

« On pourrait la flanquer en l'air, dit-il. C'est une vieille chaise.

– C'est une chaise Louis XV, dit Mangemanche. Et puis, c'est vous ou c'est moi qui a dit qu'elle avait **la fièvre** ?

– C'est moi », dit l'interne.

Il était furieux toutes les fois que Mangemanche s'occupait de la chaise.

« Alors, **soignez-la**.

[...]

À ce moment, **la chaise fit retentir une horrible série de craquements osseux. Une odeur dégoûtante se répandit autour de son lit.**

« Toute la nuit comme ça... murmura Cornélius. Changez-moi d'endroit... »

– On vous colle déjà dans une chambre à deux lits seulement et vous n'êtes pas content ? ... protesta l'interne.

– Deux lits et **une chaise qui pue**, dit Cornélius.

– Oh, ça va, dit l'interne. Vous croyez que vous sentez bon.

– Soyez poli avec mon malade, lui fit remarquer Mangemanche. Qu'est-ce qu'elle a, cette chaise. Elle fait **une occlusion perforante** ?

– Je crois, dit l'interne. En plus, **elle a quarante-neuf de tension**.

– Bon, dit Mangemanche. Vous savez ce qui vous reste à faire. Au revoir. »

[...]

Mangemanche se retourna et regarda l'interne.

« Qu'est-ce que vous avez, vous ?

– Oh, ça va se passer. »

Les mains de l'interne tremblaient comme des marteaux de sonnette et ses yeux étaient noirâtres jusqu'au milieu de la figure.

« Vous n'avez pas dormi ?

– Non... C'est la chaise...

– Ah ? Ça ne va pas ?

– **Quelle garce ! ...** » dit l'interne.

**La chaise remua et craqua et cela recommença à sentir mauvais.** L'interne, furieux, fit deux pas en avant, mais Mangemanche lui posa la main sur le bras.

« Calmez-vous, lui dit-il.

– Je ne peux plus ! ... Elle se fout de moi !

– **Vous lui avez passé le bassin ?**

– **Elle ne veut rien faire, se lamenta l'interne. Juste craquer, grincer, avoir la fièvre, et m'emmerder.**

– Soyez correct, dit Mangemanche. On va s'occuper d'elle tout à l'heure ... ».

[...]

Une infirmière entra.

« **Vous lui avez passé le bassin ?** dit l'interne.

– Oui, dit l'infirmière.

– Alors ?

– Alors, **elle a des oxyures de bois. Et puis, elle s'est levée toute seule, une fois.** Elle va l'amble. C'est déplaisant à voir. J'étais terrorisée.

– Je vais l'ausculter, dit l'interne. Passez-moi un linge propre.

– Voilà », dit l'infirmière [...].

Lorsque Mangemanche revint de sa visite des salles, l'interne dormait à son tour, en travers sur Anne, au pied du lit de Cornélius. Le professeur remarqua quelque chose d'insolite dans l'aspect du lit voisin et découvrit prestement la chaise Louis XV. Ses pieds s'étaient raidis. **Elle avait vieilli de vingt ans. Elle était froide, inerte, et Louis XVI.** Les courbes de son dossier, tendues et droites, disaient combien son **agonie** avait dû être pénible. Le professeur remarqua la teinte **blanc-bleuâtre du bois**, et donna, en se retournant, un bon coup de pied dans la tête de l'interne, mais celui-ci ne bougea pas. Il ronflait. Le professeur s'agenouilla près de lui et le secoua.

« Alors... quoi ? Vous dormez ? ... Qu'est-ce que vous avez fait ? ... »

[...]

L'interne ricana avec lenteur.

« Strychnine.

– Salaud ! ... dit Mangemanche. Il n'y a plus qu'à la remettre sur ses pieds et la faire empailler. »

Il se releva vexé. L'interne dormait comme un bienheureux. Anne aussi et Cornélius aussi. Mangemanche bâilla. Il souleva la chaise avec délicatesse et la posa au pied du lit. **Elle émit un dernier craquement, doux et mort, et il s'assit dessus.**<sup>184</sup> (AP : 551-557)

Cet extrait ne comporte pas de métaphore figée initiale permettant la réappropriation, mais celle-ci va se faire à partir d'un geste (celui de l'infirmière plaçant une chaise sur un lit

---

<sup>184</sup> Les passages en gras correspondent aux marques de la personnification, les formes soulignées sont celles désignant la chaise en tant qu'objet.

d'hôpital) qui prend alors une valeur métaphorique. C'est cette valeur du geste qui nous pousse à considérer cet exemple. Alors que Mangemanche remarque de manière ludique la place occupée par la chaise sur un lit d'hôpital, l'interne répond lui aussi sur le ton de l'humour. Cet échange est à l'origine de l'animation de la chaise par le biais de sa maladie. Plus l'extrait avance et plus l'animation de la chaise s'amplifie. Ainsi, le texte commence par signaler la fièvre de la chaise, décrite par le biais d'une hyperbole, voir d'un adynaton, autour de sa température si haute qu'elle fait exploser le thermomètre. Cette hyperbole impossible décrédibilise l'animation de la chaise. En effet, l'animation de la chaise est amenée par un trait d'humour entre le médecin et son interne, ainsi le contexte n'est pas idéal pour que le lecteur puisse suivre aveuglément cette transformation d'un inanimé en animé. Le choix d'une hyperbole impossible maintient un état de méfiance chez le lecteur.

Ensuite, la chaise s'anime de manière plus concrète puisqu'elle est dotée de mouvements et d'odeurs. Chaque craquement (« osseux », ce qui contribue à l'animation, puisqu'une chaise peut craquer sans être animée) qu'elle produit s'accompagne d'une odeur pestilentielle (« la chaise remua et craqua et cela recommença à sentir mauvais »), empêche son voisin de chambre de dormir. Ce désagrément partagé par plusieurs personnages intègre dans la réalité de la fiction l'animation de la chaise qui devient ainsi une patiente de l'hôpital au même titre que son voisin Claude Léon. Le geste de l'infirmière a alors été « pris au pied de la lettre ». Le bulletin de santé donné par l'infirmière (« elle a des oxyures de bois. Et puis, elle s'est levée toute seule, une fois ») révèle à la fois une maladie qui touche les hommes, et la faculté de la chaise de se mouvoir par elle-même. C'est une des rares fois dans l'animation d'inanimé qu'un objet adopte autant de traits humains. Pourtant, et comme nous le verrons après il ne s'agit toujours pas de personnification.

Enfin, la mort de la chaise à la fin de l'extrait tout en jouant du double statut de cet objet (entre inanimé et animé) décrit son dernier souffle (« elle émit un dernier craquement »). Ce qui est remarquable c'est que la mise en vie de cet objet est à ce point développée dans cet extrait que l'on pourrait s'attendre à ce que la chaise soit évacuée. Or, sa mort marque son retour au statut d'objet : l'animé redevient l'objet inanimé qu'il était en début d'extrait.

Cet extrait est très riche et montre bien la différence entre l'animation des objets et leur personnification. Les éléments soulignés dans l'extrait renvoient tous clairement aux caractéristiques habituelles d'une chaise. Il y a donc un réel effort dans le texte de faire cohabiter une attitude pouvant être assimilée à celle d'un humain avec l'essence de ce qui fait l'objet. Le verbe *empailler* à la fin de l'extrait est compris dans un double sens : celui de tresser la paille pour faire le fond d'une chaise, et celui de remplir de paille un animal mort, par exemple, pour

le conserver. L'animation de la chaise est alors soutenue par la syllepse de sens qui exemplifie la dualité de la nature de cet objet. Ce type d'animation n'est pas unique, elle est permanente dans l'œuvre de Vian : les réveils, les sonnettes, les nœuds papillon même peuvent prendre vie à tout instant.

La métaphore animante est donc filée dans le texte (ou par le texte) et développe la mise en vie d'un objet. Elle se déploie sur des segments textuels longs qui demandent une attention particulière de la part du lecteur. Dans les exemples que nous avons étudiés, le ou les termes métaphoriques sont situés très en amont de l'attestation de l'animation. On peut remarquer, encore une fois, que le lecteur de Vian se doit d'être un lecteur attentif au moindre détail de façon à dépasser l'apparence loufoque du texte. L'extrait [183] met en avant l'importance des mots chez Boris Vian : derrière l'amusement que peut provoquer ces animations, se cache une réflexion sur le langage et son pouvoir.

#### **1.4. Rendre au langage sa puissance d'imagerie**

La notion d'imagerie renvoie à la capacité des mots (ou des locutions) comportant des traits figuratifs à faire naître des images mentales. Michel Denis note que « la valeur d'imagerie d'un mot est tributaire de la richesse du concept correspondant en traits sémantiques figuratifs » (1989 : 155). Ainsi, plus un terme est concret, plus son potentiel imageant sera fort. De plus, plus le terme sera spécifique et plus il aura de traits figuratifs. Michel Denis conclut d'ailleurs que « les concepts les plus spécifiques seraient plus faciles à évoquer sous forme d'images, tandis que les images des concepts les plus généraux seraient très difficiles à élaborer ou bien ne s'exprimeraient qu'à travers des spécifications (par l'élaboration de l'image d'un concept d'ordre inférieur, lui-même plus riche en traits figuratifs) ». Ainsi, nous verrons comment les métaphores animantes entrent justement dans cette construction d'images.

Le détournement de métaphores mortes ou figées oblige le lecteur à la fois à repenser le langage mais aussi à rendre tout son pouvoir aux mots. La ré-activation de figures figées permet justement de jouer avec des mots à la fois très concrets et comportant un grand nombre de traits figuratifs. Chez Vian, les termes choisis ne le sont jamais au hasard et chaque terme retrouve son sens initial. Par le biais de l'animation, le texte crée une micro-fiction mettant en scène les images qui abondent dans le langage tout en passant inaperçues. Ainsi Vian illustre et met sous

les yeux du lecteur la réalité des mots ayant perdu leur sens figuré par l'usage. Nous illustrerons cette force d'imagerie en nous intéressant particulièrement à des métaphores proches des métaphores conceptuelles, au sens de Lakoff et Johnson (1986).

Dans l'exemple suivant, le métro prend vie sous la forme d'un monstre affamé :

[98'] Le métro béait non loin de là, attirant dans sa gueule noire des groupes d'imprudents. Par intervalles, le mouvement inverse se produisait et, péniblement, il vomissait un paquet d'individus pâlis et amoindris, portant à leurs vêtements l'odeur des entrailles du monstre, qui puent fort.

Rochelle tournait la tête de droite et de gauche, cherchant des yeux un taxi, car l'idée du métro l'épouvantait. Avec un bruit de succion, ce dernier absorba sous ses yeux cinq personnes dont trois de campagne, car elles portaient des paniers d'oies, et elle dut fermer les paupières pour se ressaisir. (AP : 574)

À partir de la métaphore morte « bouche de métro », qui est ici présente implicitement dès le verbe « béait » puis dans « gueule noire », pour désigner l'entrée du métro, celui-ci est animé et assimilé à un monstre (monstre qui est présent dans le texte par le biais de la métaphore désignant l'intérieur du métro en tant qu'« entrailles du monstre »). L'animation est progressive, elle se fonde sur des métaphores figées (« bouche de métro » et « vomissait ») dont le potentiel imageant est exploité en contexte par des termes comme « béait », « gueule noire », « vomissait », mais aussi par des actants non prototypiques. Ce ne sont effectivement pas simplement des gens qui entrent dans le métro mais des « imprudents ».

De ce fait le métro se transforme en bête qui engloutit ceux qui y entrent étourdiment et les régurgite. Cette transformation est soutenue par la trace de l'odeur « des entrailles du monstre » imprégnée dans les vêtements des passagers. Dans cet exemple, la métaphore est filée dans le texte, ce qui ancre plus concrètement l'animation de la métaphore figée. Le terme « gueule » est justement plus spécifique que la désignation « bouche de métro », il est donc à même de créer une image plus facilement. Vian tire profit de cette force figurative en transformant ce moyen de transport en monstre.

La prise au pied de la lettre de la métaphore morte « bouche de métro » se fait de manière implicite. Le terme « gueule » se fait à la fois relais et indice de cette animation implicite. Il faut remarquer que cette vision monstrueuse du métro pourrait être imputable à la vision de Rochelle, qui a peur de ce moyen de transport. Son point de vue serait alors relayé par le narrateur qui intégrerait la vision subjective d'un personnage à une description apparemment objective de l'objet en question. Cependant l'animation est attestée par le dernier syntagme en

gras (« avec un bruit de succion ») qui introduit l'idée d'un mouvement de la bouche du métro pour aspirer les usagers. Ainsi, quelle que soit l'origine de la vision décalée d'un référent normalement connu du lecteur, celui-ci est doté d'un fonctionnement et de caractéristiques inédits. On peut aussi remarquer le présent dans l'ajout hyperbatique « qui puent fort » qui met en présence l'auteur. Sa présence se fait dans un surgissement, un clin d'œil et contribue au caractère ludique du texte, tout en soutenant l'image proposée.

Il en est de même dans l'exemple suivant, où c'est cette fois une bouche d'égout qui prend vie :

[185] Le petit chien écrasé par Agathe Marion qui conduisait, comme d'habitude, sans regarder, avait les poumons d'une curieuse couleur verte, ainsi que le constata l'agent voyer dont le balai agile précipita la charogne dans une bouche d'égout. L'égout se mit à vomir peu après, et l'on dut détourner la circulation pour quelques jours. (AP : 628)

En [185], le texte joue de la métaphore morte « bouche d'égout », laquelle étant prise au pied de la lettre, favorise l'image de l'égout comme doté aussi d'un système digestif. Là encore, le verbe *vomir* oscille entre un emploi figuré conventionnel et un emploi métaphorique réactivé : si l'égout vomit, ce n'est pas simplement qu'il « donne issue » à ce qu'il contient, mais c'est que la charogne le rend littéralement malade. Le texte joue de ce double sens (qui est maintenu à travers l'extrait) tout en rendant saillante l'animation de l'égout, et accéditant l'image de monstres endormis sous les pieds des habitants.

En [98'] comme en [184], le choix de détourner une métaphore lexicalisée joue avec les métaphores conceptuelles qui structurent notre langage. La métaphore animante utilise la potentialité des mots et exploite leur force imageante afin de produire une image inédite. Certains aspects loufoques de la fiction vianesque sont en effet directement inspirés de termes réels. C'est ce qui fait que l'univers de Boris Vian est à la fois si proche et si éloigné de la réalité du lecteur : il est construit à partir de nos usages langagiers tout en refaçonant de nouvelles normes. De ce fait, Vian redonne aux mots toute leur force et leur pouvoir de création. Vian utilise la force d'imagerie des mots afin d'illustrer les possibles du langage que le lecteur va explorer au fil de ses œuvres.

La métaphore animante est le lieu d'une remise en question du langage. On a pu remarquer deux types de fonctionnement : lorsque la métaphore animante est vive elle crée un nouveau référent qui peut être rencontré à plusieurs reprises au sein d'une même œuvre. Dans ce cas de figure, la métaphore est démétaphorisée même si le sens premier de la figure est maintenu (en [179] et [180] Lorsque la métaphore est figée ou conventionnelle, elle entraîne une animation ponctuelle d'un objet, qui ne sera plus utilisé par la suite (en [178], [68'] ou encore [175']). En ce sens elle se rapproche du jeu langagier. Néanmoins, la réappropriation du sens de la métaphore ancre cette animation dans la réalité de l'univers fictionnel, comme en témoigne l'impact de cette animation sur les personnages et leur réaction ([183], [184] ou [98']). Ainsi, les extraits que nous avons étudiés ont un ancrage contextuel très fort puisque la métaphore peut être réappropriée par le contexte, ou modifier le contexte du fait de sa démétaphorisation ([82'] [98'''] ou [185]). Le contexte met alors en scène ce détournement et crée une micro-fiction témoignant de la force des mots et de leur pouvoir imageant. C'est là une des grandes particularités de Vian. Comme l'avait souligné Jacques Bens : « On aura reconnu que ce monde de Boris Vian est entièrement fondé sur le langage, c'est-à-dire : naît de lui, et trouve en lui chacune de ses justifications. Ainsi, le Verbe est bien devenu Dieu » (1963 : 1). Vian redonne aux mots leur force de création, et tout en jouant avec nos habitudes langagières, déploie la potentialité du langage, il en ainsi aussi dans la personnification.

## **2. La personnification**

Pierre Fontanier définit la personnification comme une figure qui « consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne » (1968 : 111). Il précise la différence entre différents types de personnification :

Les seules personnifications vraiment figures d'expression, ce sont ces personnifications courtes, rapides, qui ne se font qu'en passant, sur lesquelles on ne s'appuie pas, et qui ne sont visiblement qu'une expression un peu plus recherchée, substituée à l'expression ordinaire.

Quant à ces personnifications si étendues et si marquées, par lesquelles on crée, on décrit, ou l'on caractérise un être allégorique et moral, avec une sorte d'intention de faire croire que cet être existe réellement [...] il faut, je crois, les rapporter à l'allégorie, non pas dans le sens particulier et restreint auquel nous allons la réduire ici, mais dans son sens le plus étendu ; il faut, dis-je, les ranger dans la classe des fictions ou inventions poétiques ; et, si l'on veut absolument en faire des figures, c'est parmi les figures de pensée qu'il faut leur donner un rang . (1968 : 113-114)

Nous nous intéresserons pour notre part aux personnifications micro-structurales et partielles, qui insufflent de la vie à des inanimés tout en leur conservant leurs propriétés. Ce type de personnification résulte d'un décalage perceptif ou d'un transfert, de l'ordre de la métonymie ou de la synecdoque, qui entraîne l'animation d'un objet. On peut distinguer des personnifications partielles et totales à partir des deux exemples suivants :

[178'''] Claude caressa la couverture qui cessa de s'agiter et consentit à le laisser se lever. Il s'assit donc sur le rebord du lit, étendit le bras gauche pour allumer la lampe du chevet, se rendit compte, une fois de plus, qu'elle était à sa droite, étendit le bras droit et se cogna, comme tous les matins, sur le bois du lit. (AP : 526)

[186] Sur les ailes du Temps, la Tristesse s'envole...  
Le Chagrin monte en croupe, et galope avec lui...  
La Mort vient de saisir le vieillard catarrheux...  
Les Plaisirs, près de moi, vous chercheront en foule...  
La force et la vertu leur montrent le chemin.<sup>185</sup> (Racine)

En [178'''], la couverture semble prendre vie puisque Claude doit l'amadouer pour qu'il puisse se lever. La personnification (qui se perçoit dans le mouvement de la couverture ainsi que dans le verbe *consentir* qui signale que cet objet normalement inanimé est doté d'un sens de la réflexion et de volonté), dote la couverture d'un fonctionnement autonome tout en conservant sa qualité d'objet. À l'inverse, dans l'exemple [186], les personnifications (soulignées dans le texte) animent moins les entités qu'elles les représentent symboliquement comme des êtres agissants.

Dans cette étude de la personnification, nous commencerons par étudier le rôle de la figure dans le processus d'animation. Dans un deuxième temps, nous étudierons le déploiement textuel de la personnification. Enfin, nous verrons que le texte propose une lecture pragmatique de ces figures. Ces différents aspects permettront de comprendre la part de la figure dans la création d'un monde en mouvement.

---

<sup>185</sup> Cet exemple est emprunté à Pierre Fontanier (1968 : 113), tiré de *Phèdre* de Racine.



## 2.1. La part de la personnification partielle dans l'animation

Nous avons pu le remarquer, une des grandes particularités de Vian tient dans cette animation constante des objets du monde fictionnel. La personnification participe de ce phénomène et touche tout l'environnement des personnages.

Dans sa relation aux objets, la figure est souvent appuyée par un détournement langagier qui caractérise l'écriture de Boris Vian. Les jeux langagiers peuvent alors déclencher une vision animante des objets.

Dans l'extrait [187] Wolf et Lazuli rencontrent des marins et cherchent un endroit pour jouer à la pouillette (un jeu consistant à lancer des fléchettes sur des femmes nues). La fin de l'extrait est marquée par une personnification de la porte d'entrée du lieu où se joue la pouillette :

[187] « Ça y est, dit-il [Sandre]. C'est l'endroit. Vous aviez raison, c'était bien par là. Nous, depuis deux ans qu'on est ici, on n'arrive pas à s'y retrouver.

– Comment faites-vous en mer ? demanda Wolf.

– En mer, dit Sandre, il y a de la variété. Y a pas deux vagues qui se ressemblent. Ici, c'est toujours pareil. Des maisons et des maisons. On peut pas. »

Il poussa la porte et elle admit cet argument. (HR : 346)

À partir d'un jeu sur une double acception du verbe *pousser*, la porte est personnifiée. La première acception, la plus usuelle en contexte, est celle d'exercer une pression sur un objet pour le bouger ; la seconde est celle de forcer quelqu'un à se déplacer par la force. Ainsi, à la manière de la syllepse à cotexte bilatéral, le cotexte gauche engendre la première acception du verbe et le cotexte droit rompt ce sens pour activer la seconde acception du verbe. Puisque celle-ci se construit avec un animé, la porte se trouve personnifiée, comme le signale le segment souligné.

L'exemple suivant est construit de la même manière, cependant la personnification est plus développée :

[188] Chick reprit son chemin, droit devant lui, il y avait une librairie, c'était la rue Jimmy-Noone et l'enseigne était peinte à l'imitation du Mahogany Hall de Lulu White. Il poussa la porte, elle lui rendit brutalement sa poussée et il entra par la vitrine, sans insister. (EJ : 444)

Alors que dans l'exemple précédent, la figure n'avait pas de réel impact sur le monde fictionnel, en [188] l'objet interagit avec le personnage de manière plus marquée. Le sème /violence/ contenu dans le verbe *pousser* (lorsque celui-ci est construit avec un complément animé), est développé, *a posteriori*, dans la réaction de la porte à la poussée du personnage. Celle-ci réplique alors avec violence (présente dans l'adverbe *brutalement*) et gagne ce combat puisque le personnage finit par passer par la fenêtre. La figure sert alors à la fois de point de départ d'un jeu langagier mais aussi de l'animation d'un monde.

Ces deux occurrences, très similaires bien que présentes dans deux romans distincts, portent en elles la volonté de l'œuvre vianesque de dépeindre une violence omniprésente. Dans les romans de Vian, les menaces qui planent sur les personnages ne sont pas seulement liées aux péripéties ou à d'autres personnages. Le monde lui-même est tourné contre eux. L'animation des objets symbolise ainsi la lutte permanente des personnages, et les différents obstacles qu'ils peuvent rencontrer.

Le dernier extrait illustre bien l'intelligence attribuée aux objets dans l'univers vianesque :

[189] Le gardien détacha une formule toute remplie de son carnet à souches et donna un crayon à Petitjean qui s'exécuta, puis s'approcha de la porte de Claude Léon. La clé s'engagea dans la serrure qui prit parti pour elle et s'ouvrit. (AP : 535)

Ici encore, la personnification provient d'une syllepse autour du verbe *s'engager*. Le premier sens, attendu, est celui de l'insertion d'un objet dans un espace réduit (ici la clé dans la serrure). Le second sens correspond à celui de prendre des engagements envers une association ou un parti politique. Ce second sens est développé dans le cotexte gauche puisque la serrure « prend parti » pour la serrure, c'est-à-dire qu'elle est d'accord avec l'engagement de la clé. La dernière proposition « et elle s'ouvrit » est alors présentée comme étant le résultat de l'accord d'idées entre la serrure et la clé.

On voit avec ces premiers exemples, qu'un souffle de vie est attribué aux objets. Mais ces extraits illustrent une présence assez ponctuelle de la personnification, ainsi qu'une certaine gratuité. Or, la mise en vie de l'objet, au-delà du ludique, est représentante d'une certaine vision sur le monde.

L'exemple [190], montre plus clairement ce phénomène :

[190] Vers lui [Colin], c'était la piscine d'hiver. Il la dépassa et par la face latérale, pénétra dans cet organisme pétrifié, en traversant un double jeu battant de portes vitrées à barres de cuivre. Il tendit sa carte d'abonnement, qui fit un clin d'œil au contrôleur à l'aide de deux trous ronds déjà perforés. Le contrôleur répondit par un sourire complice, n'en ouvrit pas moins une troisième brèche dans le bristol orange, et la carte fut aveugle. Colin la remit sans scrupule dans son portecuir en feuille de Russie et prit, à gauche, le couloir tapis-de-caoutchouté qui desservait les rangées de cabines. (EJ : 355)

Dans cet extrait, si la carte d'abonnement est dotée de traits animés tels que sa cécité ou sa capacité à faire un clin d'œil, elle conserve néanmoins toutes ses caractéristiques d'objet (par exemple le narrateur ne parle pas des yeux de la carte d'abonnement mais bien de « trous »). Dans ce cas de figure, il semble que la personnification provienne d'une vision anthropomorphe du monde : les deux trous déjà perforés dans la carte rappellent des yeux et entraînent ainsi une sorte de mise en vie de cet objet. Le texte ancre cette animation dans une normalité fictionnelle puisque le contrôleur réagit au signe de complicité de la carte. Malgré la complicité du contrôleur avec l'objet, il la rend aveugle, et Colin ne se préoccupe pas de cette blessure. Ce manque d'empathie des personnages est lié au statut d'inanimé de la carte d'abonnement. Cet extrait est particulièrement représentatif du fonctionnement des personnifications partielles.

On comprend ainsi que l'animation a un fonctionnement macrostructural, ponctué par des personnifications partielles. En effet, alors que la personnification attribue des traits humains à un inanimé dans le but de lui conférer un statut de personnage, l'animation se sert de certains procédés de la personnification (tels que les verbes de mouvement par exemple), mais l'objet animé ne pourra jamais devenir locuteur ou destinataire d'un discours. Dans les personnifications partielles, la figure ne crée pas un référent inédit mais construit une vision inédite d'un objet. Celui-ci prend vie de manière autonome, il se crée alors un nouveau référent similaire à celui du monde de référence du lecteur dans la forme mais ayant un fonctionnement différent.

Cette dernière réflexion se remarque particulièrement lorsque la figure engendre une représentation animée des éléments naturels, comme dans l'extrait suivant sur le soleil :

[191] Le soleil rôdait autour de la fenêtre et lançait par instant un grand éclair blanc sur le parquet poli. (HR : 373)

Le verbe *rôder* est très majoritairement employé avec un sujet animé. Il désigne alors soit le fait de vagabonder soit celui d'« aller et venir dans un lieu avec une intention hostile ou suspecte » (*TLFi*). Dans les deux cas, il s'agit de la marche de quelqu'un ou d'un animal, avec une intention hostile ou non. Dans l'extrait, cette idée de va et vient est bien respectée puisque certains des passages du soleil amènent une jetée de lumière. Seulement, au lieu d'expliquer cette trouée temporaire de lumière par le passage des nuages, le texte applique une intentionnalité au soleil. On pourrait rapprocher ici la personnification d'une figure du mouvement fictif où un mouvement est donné à quelque chose d'immobile à partir du mouvement d'un autre élément. L'assimilation du mouvement naturel du soleil et du mouvement volontaire caractérise cette personnification partielle. Par un décalage de la perception, le soleil est doté d'une volonté et d'un mouvement choisi. Ainsi la figure joue sur l'ambiguïté et propose une représentation tenant compte de ces deux représentations possibles.

L'extrait suivant présente une personnification partielle plus développée :

[192] Colin, debout au coin de la place, attendait Chloé. La place était ronde et il y avait une église, des pigeons, un square, des bancs, et, devant des autos et des autobus, sur du macadam. Le soleil aussi attendait Chloé, mais lui pouvait s'amuser à faire des ombres, à faire germer des graines de haricot sauvage dans les interstices adéquats, à pousser des volets et rendre honteux un réverbère allumé pour raison d'inconscience par un Cépédéiste. (EJ : 376)

Le premier élément souligné peut être considéré comme le déclencheur de la personnification. Le soleil est doté d'une volonté, d'une notion du temps et d'une connaissance des personnages. Le reste de l'extrait accumule des éléments servant à « nourrir » la figure.

Le verbe *s'amuser*, en emploi pronominal, renforce les traits animés attribués au soleil. L'énumération portant toutes les actions que le soleil peut accomplir donne l'effet d'une liste d'activités possibles dans laquelle le soleil peut choisir. Le syntagme « à pousser des volets » contribue au changement de perception du soleil. Alors que c'est normalement le vent qui pousse les volets, on comprend que le soleil ne pousse pas réellement les volets mais force les gens à les tirer vers eux afin de se protéger de ses rayons. Ainsi le soleil est non seulement cause de ces actions mais il en est aussi l'agent causateur (« faire des ombres », « faire germer des haricots », « pousser des volets », « rendre honteux »).

La figure s'étend même jusqu'à la personnification d'un réverbère, en fin d'extrait, à qui on attribue un sentiment de honte. Ce qui est intéressant dans cette dernière forme c'est que l'on voit bien la limite de la figure chez Vian : si le réverbère est personnifié, il n'a cependant pas un fonctionnement autonome puisqu'il doit être allumé par un homme. Alors que la figure propose une vision dynamique des éléments naturels, le contexte intègre cette attribution de traits humains dans une représentation tenant compte des caractéristiques de l'inanimé.

Si les éléments naturels prennent souvent vie chez Vian, certains éléments plus abstraits peuvent aussi être personnifiés. Dans l'extrait suivant, Colin et Chloé attendent le médecin qui doit diagnostiquer la maladie de Chloé :

[193] La main de Chloé, tiède et confiante, était dans la main de Colin. Elle le regardait, ses yeux clairs un peu étonnés le tenaient en repos. En bas de la plate-forme, dans la chambre, il y avait des soucis qui s'amassaient, acharnés à s'étouffer les uns les autres. (EJ : 419)

La fin de l'extrait contribue à rendre tangibles des éléments abstraits. Les « soucis » par le biais des verbes *acharner* et *s'étouffer* se voient attribuer des caractéristiques humaines (telles que la respiration, l'hostilité et l'obstination). On remarque cependant une concrétisation de l'image par le fait que les soucis s'amassent comme des objets grâce aux compléments renvoyant à des lieux concrets. Cette collaboration de la personnification et de la concrétisation participe à rendre tangible une sensation. La personnification partielle se fait aussi le relais de l'hyperbole et permet de matérialiser des choses abstraites.

La personnification, chez Vian, permet alors de donner une intentionnalité et une concrétude à des éléments naturels. Mais on a pu remarquer que le point de vue du personnage entrainé en compte dans la construction de la figure, qui relaie ainsi un point de vue interne à la fiction sur les éléments de ce monde fictionnel. Catherine Détrie, dans une approche praxématique, remarque justement la part de l'expérience du sujet parlant dans la représentation :

Aussi les mots ne produisent-ils pas du sens en tant que « miroir » des choses du monde extralinguistique, et donc ne peuvent construire une représentation linguistique d'un réel extralinguistique, mais manifestent au contraire une appropriation personnelle du monde sensible. On reconnaît dans le réalisme expérientiel ainsi défini ce que la praxématique a posé en termes de dialectique du langage et du réel par le biais de praxis humaines qui visent à transformer notre environnement. Ces praxis nourrissent les

structures conceptuelles, offrant leur modèle de compréhension pour appréhender d'autres praxis, et les représenter linguistiquement. Ces structures conceptuelles, sollicitées métaphoriquement, construisent un modèle de compréhension pour représenter des réalités inédites du point de vue du sujet. (2000 : 144)

C'est bien le cas avec la personnification : elle rend compte de la réalité d'un énonciateur et de sa perception du monde. Cette transcription du sensible est responsable de l'animation.

Si la personnification peut être amenée par un jeu de mots, le comique n'est pas sa seule finalité. Elle permet d'animer un univers normalement figé et introduit une part d'incongru. Que l'animation provienne d'un jeu de mots, d'un point de vue, ou de choix narratoriaux arbitraires, elle présente un univers à la fois familier et inconnu au lecteur. Mais sa vraie force vient de son déploiement textuel comme nous allons le voir maintenant.

## 2.2. Le déploiement textuel de la personnification

La personnification a souvent un ancrage textuel fort et monte en puissance au fur et à mesure que le texte progresse. Dans l'exemple suivant, la personnification touche des éléments astrologiques :

[194] Le soleil passait et repassait dans le ciel et ne se décidait pas ; l'Est et l'Ouest venaient de jouer aux quatre coins avec leurs deux camarades, mais, pour s'amuser, chacun occupait maintenant une position différente ; de loin le soleil ne pouvait s'y reconnaître. Les gens profitaient de la situation. Seuls les engrenages des cadrans solaires travaillaient dans le mauvais sens et se détraquaient les uns après les autres au milieu des craquements et des gémissements sinistres ; mais la gaieté de la lumière atténuait l'horreur de ces bruits. (AP : 538)

Plusieurs éléments sont personnifiés dans cet extrait, le soleil tout d'abord, puis les points cardinaux, et enfin les cadrans solaires. Chaque personnification intensifie la suivante et entraîne un développement de plus en plus incongru. À travers le verbe d'intention *décider*, le soleil est doté d'une volonté propre et de la possibilité de choisir sa course dans le ciel. Du fait de cette première animation, les points cardinaux prennent vie à leur tour. La disposition traditionnelle des quatre points cardinaux sur une rose de vent est celle d'un carré, ce qui explique le choix du jeu qui leur est attribué (les « quatre coins »<sup>186</sup>). Ainsi, c'est parce qu'ils

---

<sup>186</sup> Ce jeu enfantin consiste à disposer les enfants aux quatre coins d'un carré imaginaire à l'intérieur d'un cercle tracé au sol. Un cinquième enfant est placé au milieu. Au signal, les enfants doivent changer de coin, et l'enfant du milieu doit essayer de voler une place située à un angle du carré. L'œuvre de Vian est particulièrement teintée par ces jeux enfantins.

jouent que les points cardinaux intervertissent leur position. La périphrase verbale temporelle « venaient de jouer » signale que le jeu est fini. Chaque point aurait dû récupérer sa position propre. Or, le syntagme prépositionnel « pour s’amuser » souligne le caractère facétieux des points cardinaux, qui, même une fois le jeu terminé, ne reviennent pas à la normale. Ces deux précisions sont importantes puisqu’elles intègrent dans la normalité fictionnelle le fait que les points cardinaux puissent changer de place. Ce changement explique aussi pourquoi le soleil « passait et repassait dans le ciel » : il ne peut plus avoir sa course normale puisqu’il est obligé d’aller d’Est en Ouest. Il doit alors suivre les points cardinaux lors de leur jeu et adapter sa course au fur et à mesure. Ainsi la première personnification est justifiée par la seconde. Enfin, les cadrans solaires sont eux aussi dotés de traits animés à travers « les gémissements sinistres » qu’ils poussent. Le changement dans la course du soleil implique un changement de fonctionnement des cadrans solaires qui ne sont pas construits pour supporter un tel traitement. L’incongruité première est justifiée dans le texte à la fois par l’adaptation totale des passants par rapport à ce phénomène surnaturel et par le déploiement de la figure sur un segment textuel long permettant de rendre cohérent une personnification ludique.

Dans l’exemple suivant, c’est le soir qui est personnifié :

[92'] Le soir venait. Il [le soir] les vit et s’arrêta près d’eux pour ne pas les troubler. Il irait plutôt accompagner Wolf qui rentrait à ce moment-là. Une heure plus tard, tout était obscur, sauf dans un rond de soleil qui restait, où il y avait les yeux clos de Folavril et les baisers de Lazuli, à travers une vapeur qui venait de leur corps. (HR : 318)

Folavril et Lazuli sont seuls près de la machine et partagent un moment d’intimité. À partir d’une figure du mouvement fictif assez figé (« le soir venait »), le soir est personnifié. La figure du mouvement fictif sert ici à rendre compte d’un changement effectif puisque l’obscurité se déploie petit à petit lors de la tombée de la nuit. Mais cette figure est comprise dans un double sens : le premier est celui de la tombée de la nuit, et le second est lié à la compréhension du verbe *venir* lorsque le sujet est un animé, c’est-à-dire « se déplacer dans la direction d’un lieu ou d’une personne » (*TLFi*). Du fait de cette double acception, le soir prend vie et a ainsi un fonctionnement proche de celui d’un humain. Voyant les deux personnages s’embrasser, il décide alors de ne pas les interrompre. Cette décision du soir montre d’une part qu’il a un sens de la réflexion et d’autre part que sa venue pourrait impliquer plus que de l’obscurité. Le complément de but « pour ne pas les troubler » contribue à lui attribuer non seulement l’action mais aussi une intention. Il est ainsi promu au rang d’être physique et pensant. Le segment en

gras « il irait plutôt accompagner Wolf » contribue à le placer au rang d'un humain. En effet, cette proposition se rapproche d'un discours indirect libre impossible. Ce discours est fondé sur le point de vue et place ainsi le soir en tant que centre de perception. Ici encore, la personnification est normalisée puisque le soir a effectivement évité les deux personnages qui restent ainsi dans « un rond de soleil ».

La personnification des éléments naturels, en [194] et [92'] a un impact sur le fonctionnement normal du monde. Il y a une performativité de la figure qui entraîne un dérèglement des lois de la nature que nous connaissons. Mais, afin que ce fonctionnement hors norme soit accepté par le lecteur, la figure se déploie dans le texte afin d'être négociée auprès du lecteur.

Dans certains cas, la personnification peut être à l'origine d'un jeu langagier, ou bien la conséquence d'un jeu langagier dont elle sert alors le déploiement dans le texte. En [195], nous avons le premier cas de figure :

[195] Un mackintosh apprivoisé, portant un collier de cuir rouge clouté d'albâtre, se promenait dans les allées d'un air mélancolique, regrettant ses collines natales où poussait le bagpiper.

Le soleil posait sur toutes choses son clair regard d'ambre bouilli et la nature en fête ria de toutes ses dents du midi, dont trois sur quatre étaient aurifiées. (VP : 111)

Cet extrait comporte plusieurs personnifications, assez différentes les unes des autres. La première touche le mackintosh. Cet animal étrange, que nous avons déjà croisé, est une sorte de chien dont la seule caractéristique est de s'offusquer constamment et, par conséquent, de partir en faisant « Pssh ». Le fait que cet animal soit un référent purement fictionnel crée un flottement autour de cette personnification : est-ce qu'il s'agit réellement d'un cas où un animal est doté de caractéristiques humaines ou est-ce que cet animal précis a un comportement duel. Au sein de *Vercoquin et le plancton*, il semble en tout cas que le mackintosh ait naturellement une certaine réflexion sur les choses. En ce sens, la personnification porte la nature double de cet animal.

En parallèle de la personnification du mackintosh, on trouve une réification de l'homme. Le « bagpiper », terme anglais désignant les joueurs de cornemuse, pousse comme une plante. Les pensées de l'animal, rapportées par le narrateur, ainsi que sa vision à rebours des hommes, contribuent à le personnifier et à donner sa vision de l'univers fictionnel.



Le second paragraphe de l'extrait est marqué à la fois par des personnifications et des jeux langagiers. Le soleil, par la mention de son « regard », est muni de traits physiques humains. De même, la nature a des « dents » qui lui permettent de rire. Le regard du soleil est qualifié de « clair regard d'ambre bouilli ». Alors que l'ambre renvoie à la couleur jaune orangé caractéristique du soleil, le terme « bouilli » est moins clair. Il semble que le texte joue avec la matière choisie pour désigner la couleur et signale ainsi que la résine, par la chaleur du soleil, a fondu et bouilli. En ce qui concerne la nature, celle-ci est au centre de l'expression « la nature en fête » qui en désigne l'animation joyeuse. Le terme « fête » devient alors l'embrayeur de la personnification. En prenant au pied de la lettre l'expression, la nature est personnifiée puisqu'elle est dotée de « dents » et donc d'une bouche qui lui permet de rire. Ce qui est remarquable c'est que cette personnification est prolongée et détournée par la relative « dont trois sur quatre étaient aurifiées ». Cette dernière proposition justifie la personnification du soleil et ancre la représentation proposée par celle du soleil. En effet, puisque le soleil pose son regard couleur d'or sur la nature, celle-ci se trouve couverte d'or.

Cet extrait est riche puisqu'il montre que la personnification peut servir de prétexte au jeu langagier. Elle peut le légitimer ou le créer. Ici, une personnification entraîne un jeu langagier déclenchant ainsi une nouvelle personnification. Le point d'ancrage de la première personnification se situe dans la prise en compte du point de vue de l'animal. Sa vision de la nature participe ainsi d'une déformation de nos représentations usuelles.

Dans l'extrait suivant, la personnification tire son origine d'une syllepse :

[196] Lil monta vite l'escalier pour se remaquiller devant sa coiffeuse. Un coup de pinceau par cil, un coup de brosse par là, de l'élixir pour les joues, du tapotif pour les tifs, des étuis à zongles et c'était fait. Pas plus d'une heure. En courant, elle dit au revoir à la bonne et elle était dehors. Traversa le Carré et, par une petite porte, entra dans la rue.

La rue crevait d'ennui en longues fentes originales, pour tenter une diversion.

Au fond de lames d'ombres sinueuses luisaient des pierres de couleurs vives, aux reflets incertains, des taches de clarté qui s'éteignaient au hasard des mouvements du sol [...]. À pas menus, Lil songeait aux questions qu'elle poserait. Et sa robe suivait ses jambes, complaisamment, plutôt flattée. (HR : 311-312)

La phrase « la rue crevait d'ennui en longues fentes originales, pour tenter une diversion » est le lieu d'une personnification et d'un jeu de mots. Le jeu de mots repose sur une syllepse autour du verbe *crever*. Le contexte déploie deux sens de ce verbe : le premier est celui, compositionnel, lié à l'expression argotique *crever d'ennui* qui désigne un ennui tel que le sujet pourrait en mourir ; le second désigne le fait de percer quelque chose. Le premier sens porte la personnification qui est, dans un premier temps, remise en cause par le cotexte droit. En effet, les « longues fentes originales » font tendre l'acception du verbe *crever* vers celui de *percer* (mais ce sens est incompatible avec le syntagme prépositionnel « d'ennui », ce qui demande une résolution). La personnification est réactivée par le complément de but « pour tenter une diversion » qui signale le caractère volontaire de cette formation de cratère. Par le biais de la syllepse, les deux sens se mêlent et donnent un nouveau sens : la rue se crève effectivement afin de tromper son ennui. Le complément circonstanciel détaché en fin de phrase est le lieu d'un dialogisme interlocutif : il délivre en apparence une explication au fait, pour la rue, de « crever d'ennui », une solution au jeu de mots, pour prévenir une incompréhension chez le lecteur. Mais ce n'est qu'apparence, car sous couvert d'expliquer, le complément ne fait qu'obscurcir le monde représenté, où la rue est capable d'un tel sentiment. À l'effet de surprise sur « crever d'ennui », s'ajoute l'effet d'incongruité sur « pour faire diversion ».

La deuxième personnification se situe dans la dernière phrase de l'extrait. Celle-ci est liée à une acception restreinte des termes. En effet, la figure est amenée par la proposition principale « sa robe suivait ses jambes ». À partir d'une figure du mouvement fictif, le verbe « suivre » sert de point de départ à la personnification. En effet, dans le sens d'« accompagner », ce verbe peut se construire avec un sujet inanimé ou un animé. Alors que le sujet « sa robe » est un inanimé, il se voit attribuer les caractéristiques d'un animé. La robe non seulement « s'anime » dans son mouvement volontaire et orienté, mais elle aussi douée de sentiments (« complaisamment », « flattée »). La robe est donc l'obligée servile des jambes, à la fois honorée et satisfaite d'un honneur.

Dans le déploiement de la personnification dans le texte, nous avons pu remarquer qu'elle pouvait être au cœur de plusieurs phénomènes. Elle peut entrer dans la construction d'une sorte de macro-personnification qui, tout en se construisant au fur et à mesure, permet aussi de participer à la création de nouvelles personnifications ([194] et [195]). En ce sens, elle devient le moteur de l'animation des objets. Elle peut aussi être le point de départ d'un jeu langagier ou contribuer à son développement. En [195] le jeu langagier soutient la figure, alors qu'elle

l'amorce en [196]. Dans tous ces exemples, la figure négocie la fiction auprès du lecteur, qui est impliqué dans un processus de ratification.

### 2.3. Pragmatique de la personnification

La personnification chez Vian, dans son déploiement, entre dans une stratégie de négociation avec le lecteur. Les différents mouvements qui entrent dans la construction de la figure permettent de faire accepter la figure et la réalité de l'animation par le lecteur. En ce sens, la personnification participe du mouvement de fictionnalisation puisqu'elle crée une nouvelle réalité de manière presque pédagogique pour le lecteur.

Soient les exemples [178'''] et [197] :

[178'''] Claude caressa la couverture qui cessa de s'agiter et consentit à le laisser se lever. Il s'assit donc sur le rebord du lit, étendit le bras gauche pour allumer la lampe du chevet, se rendit compte, une fois de plus, qu'elle était à sa droite, étendit le bras droit et se cogna, comme tous les matins, sur le bois du lit.

« Je finirai par le scier », murmura-t-il entre ses dents.

Ces dernières s'écartèrent à l'improviste et sa voix résonna brusquement dans la pièce.

« Zut ! pensa-t-il. Je vais réveiller la maison. »

Mais, en prêtant l'oreille il perçut la cadence régulière, la respiration souple et posée des planchers et des murs et se rasséna. (AP : 526-527)

Cet extrait avait déjà attiré notre attention dans son rapport à l'animation. L'emploi de *caresser* devient ici un embrayeur de métaphore que l'on retrouve dans la relative narrative « qui cessa de s'agiter », relative assez surprenante qui attribue à « couverture » un trait /animé/. Le geste apaisant de Claude provoque l'autorisation de la couverture, ce qui est un trait plutôt du comportement humain. La personnification prend ainsi corps dans le texte, avance pas à pas et fait accepter au lecteur ce référent étrange : une couverture animée. Il y a ainsi un filage vers une personnification.

[197] À moitié conscient, Wolf tenta un dernier effort pour arrêter la sonnerie de son réveil, mais la chose, visqueuse, lui échappa et se lova dans un recoin de la table de chevet où elle continua de carillonner, haletante et rageuse, jusqu'à épuisement total. (HR : 319)

À partir de la désignation du réveil en tant que « chose », c'est-à-dire par le biais d'une incertitude référentielle, celui-ci se transforme pour passer d'un objet à un animé puis à un animal, voire à un monstre. L'adjectif *visqueux* indique une consistance inattendue pour un tel objet, sans pour autant l'animer. C'est le verbe *se lover* qui commence à animer le réveil, animation poursuivie par les adjectifs « haletante » et « rageuse » qui entérinent l'image d'une bête monstrueuse. Le terme *épuiement*, tout en maintenant l'idée d'un référent inanimé (puisque le substantif peut renvoyer à un inanimé vidé de sa substance – dans ce cas-là d'énergie), personnifie le réveil comme un être vidé de sa force vitale. Cette personnification par étape rend cohérente la transformation progressive de l'objet dans le déploiement de la lecture. L'objet n'est cependant jamais totalement personnifié, comme nous l'avons déjà vu.

En [198], c'est le retournement final qui est satisfaisant :

[198] Il avait plu tout le jour. Une pluie sale, au goût de soufre et d'ozone, une pluie collante, qui semblait se détacher à regret des vitres verdâtres où des perles glauques dégoulaient, paresseuses, pour se rassembler dans un creux de la pierre, résultat de la patiente usure du vent et du millepertuis, ce petit insecte dont on trouve la coquille dans le calcaire de Paris. Le géranium de la fenêtre, fané depuis des lunes, frissonnait parfois de ses feuilles jaunies, longuement, pour retomber bientôt dans un sommeil quasi végétal. (TA : 75)

Si l'on peut trouver plusieurs personnifications partielles dans cet extrait (celle de la pluie ainsi que celle des perles), celle du géranium est particulièrement intéressante. Le verbe *frissonner* insuffle du mouvement à cette plante, et le substantif *sommeil* se rapporte à une entité animée. Mais ici, la personnification amorcée est aussitôt dégonflée par la qualité du sommeil « quasi végétal ». Le narrateur ne va pas au bout de la personnification, et ramène le lecteur à une interprétation quasi pléonastique (le sommeil végétal d'une plante), comme une pirouette.

En conclusion, la personnification peut participer à la construction des jeux langagiers et entrer dans une déconstruction des attentes du lecteur, ou au contraire se faire reconnaître par le lecteur, qui passe, par la figure, dans l'univers fictionnel. Ainsi, la figure fonctionne sur un double mouvement afin de se faire accepter par le lecteur : elle crée de la nouveauté à partir d'un détournement et elle entre dans un mouvement didactique pour aider le lecteur.

La personnification sert la création d'un monde en mouvement, où tout peut prendre vie sans logique apparente. Pourtant, nous avons pu remarquer que cette mise en vie d'un univers était souvent due à une utilisation à contre-pied du langage. La figure s'appuie ainsi sur des

syllepse ou sur des figures du mouvement fictif. Ces dernières impriment un mouvement à un inanimé ce qui facilite la transition vers la personnification. Les figures du mouvement fictif achèveront l'étude de l'animation permanente, et parfois arbitraire, du monde normalement statique.

### 3. Les figures du mouvement fictif

Cette étude trouve son origine dans l'article sur les figures du mouvement fictif de Denis Apothéloz (2016). L'auteur propose dans cet article une étude énonciative et cognitive des figures du mouvement fictif et s'intéresse à leur relation avec la notion d'opacité. Comme lui, nous reprenons les termes de *repéré* et de *repère* afin d'aborder la question de la représentation spatiale, termes qu'il emprunte à Mondada (1994). Le repéré correspond à l'élément décrit et est généralement en mouvement, le repère, quant à lui, désigne le point à partir duquel la description est faite. En s'appuyant sur Claude Vandeloise (1986 : 34), Denis Apothéloz rappelle certaines caractéristiques du repéré et du repère : « le repéré tend à être thématique et le repère rhématique ; [...] l'information concernant la position du repéré est nouvelle, celle concernant la position du repère, connue ; et [...] le repéré est généralement l'élément mobile, tandis que le repère est le plus souvent immobile » (2016 : 36).

Deux cas de figures sont envisagés par Denis Apothéloz : le cas des figures du mouvement fictif qui décrivent un mouvement réel et celui où aucun mouvement n'est présent. Dans le second cas, la figure attribue du mouvement à un élément statique. Cette catégorisation permet de rendre compte de deux phénomènes distincts, le premier correspond à un changement de focalisation qui déplace le mouvement du repère au repéré ; le second cas crée une vision dynamique et animante d'un élément immobile.

Prenons les exemples suivants pour illustrer ces deux catégories :

[199] *Wolf et Lazuli sont en chemin vers la ville afin d'y passer la soirée.*

La ville s'approchait d'eux. Les petites maisons en bouton, les demi-maisons presque grandes avec une fenêtre encore enterrée à moitié, et les toutes poussées de diverses couleurs et odeurs. (HR : 341-342)

[14'''] Le sentier longeait la falaise. Il était bordé de calamines en fleurs et de brouillouses un peu passées dont les pétales noircis jonchaient le sol. (AC : 503)

En [199] Wolf et Lazuli sont le repère. Ainsi leur mouvement effectif (puisqu'ils sont en train de marcher vers la ville) est transposé sur le repéré (la ville). Les personnages sont ainsi considérés comme le point de focalisation, le paysage est vu à travers leurs yeux. De leur point de vue, la ville devient effectivement de plus en plus proche comme si elle avançait vers eux. Dans ce cas de figure, le repère en mouvement devient statique par rapport au repéré, normalement immobile, doté alors d'un mouvement fictif.

Dans l'exemple [14'''], le mouvement donné au sentier n'est pas lié à celui du repère, puisque le repère et le repéré sont immobiles. D'après Denis Apothéloz, dans ce type d'extrait « le verbe utilisé crée l'illusion d'un regard parcourant une configuration spatiale » (2016 : 41). Ainsi, cet extrait met en scène le regard d'un observateur fixe sur un paysage. Le regard est alors le repéré et « le sentier » et « la falaise » les repères. Dans ce second cas, l'observateur est lui aussi immobile, ainsi le mouvement ne vient pas d'un transfert mais de la traduction d'un regard.

Outre cette particularité de créer un mouvement fictif, certaines de ces figures vont plus loin et mettent en vie des éléments. L'exemple suivant, que nous reprendrons plus tard, illustre bien ce fonctionnement :

[200] *Alors que Colin est à la patinoire avec Chick, il apprend que Chloé vient de faire un malaise.*

« Allô ! » dit Colin en prenant l'appareil.

Il écouta.

Chick le vit, étonné d'abord, devenir brusquement de la couleur de la glace.

« Est-ce grave ? » demanda-t-il.

Colin lui fit signe de se taire.

« J'arrive », dit-il dans le récepteur et il raccrocha.

Les parois de la cabine se resserraient et il sortit avant d'être broyé, suivi de près par Chick. (EJ : 417)

Les mouvements prêtés au mur sont dus à la sensation de détresse de Colin. Le resserrement des parois est ainsi représentatif de la réaction du personnage face à cette mauvaise nouvelle. Dans cet exemple aucun des éléments (repère et repéré) n'est en mouvement. Pourtant, la figure crée du mouvement. La vision du personnage sur le monde engendre une nouvelle réalité prise en charge par le narrateur. Ainsi, le contexte développe une mise en mouvement effective des parois de la cabine en mettant en scène le danger que représente ce mouvement pour le personnage.

Ce type de fonctionnement est particulièrement intéressant du point de vue de la fictionnalisation puisque tout en créant un mouvement fictif (alors que c'est la perception du personnage qui est « erronée »), la déformation est intégrée à la normalité fictionnelle, qui donne lieu à développement (« il sortit avant d'être broyé »).

Les figures du mouvement fictif, par l'animation qu'elles entraînent, participent à la fictionnalisation du monde romanesque. En « dynamisant » une description, elles animent des inanimés et mettent du mouvement là où règne l'immobilité. Elles sont par ailleurs souvent le lieu d'un jeu sur les points de vue et impliquent des décalages perceptifs, responsables de l'effet d'animation, lequel est enfin au cœur de leur pouvoir fictionnalisant.

### **3.1. Un monde en action**

Dans les exemples que nous allons étudier, le mouvement n'est pas lié à celui de l'observateur, mais elles traduisent son regard mouvant sur un objet ou un paysage (ce qui correspond au deuxième cas de figure vu ci-dessus). Un regard virtuel est introduit qui développe une « directionnalité du mouvement » (Apothéloz 2016 : 41 ; d'après Langacker 1987), le verbe choisi pour orienter la description traduit le sens du regard. Cette mise en scène d'un regard se déployant, est assez similaire à un mouvement de caméra. On pourrait alors remarquer dans les figures du mouvement fictif chez Vian un emprunt à des techniques cinématographiques. Vian profite de ce mouvement pour animer certains éléments et représenter ainsi un monde qui se met en action.

Dans l'exemple suivant, Adelphin se regarde dans un miroir, et ce regard est le point de départ de la description physique du personnage, menée, sans que le lecteur le sache encore, par le personnage lui-même<sup>187</sup> :

---

<sup>187</sup> Il est remarquable que le personnage se présente lui-même au lecteur. Si le miroir en tant que déclencheur d'une description physique est un *topos* de la littérature, il est plus rare que celle-ci soit entièrement faite du point de vue du personnage. De plus, comme on peut déjà le remarquer sur ce court extrait, cette description est fortement incongrue, il faut attendre la fin du chapitre IV pour résoudre cette incongruité (puisque l'on peut lire : « Tel se voyait le comte dans son mirophar Brot » [TA : 46]).

[201] Une fine moustache brune serpentait au-dessous d'un nez de pure style baroque, aux proportions dignes de tenter les ciseaux d'une Parque, et surmontait la lippe charnue du comte, fleur odorante semblable à quelque vénéneuse renonculacée. (TA : 45)

Le verbe *serpenter* porte une idée de mouvement sinueux d'un liquide ou d'un animal. Dans cet extrait, le choix du verbe, tout en donnant la forme de la moustache, traduit le regard de l'observateur sur le repère. Le mouvement donné à la moustache lui confère un dynamisme propre. Selon Denis Apothéloz (2016 : 42), ce type de fonctionnement crée « une temporalité interne », il ne s'agit plus du temps de la narration qui raconte une histoire, mais de celui du personnage qui « dit » en même temps qu'il voit. Cet aspect des figures du mouvement fictif est particulièrement important (nous reviendrons d'ailleurs plus tard sur cette particularité) et signale la part de l'énonciateur dans la construction de la figure. Ce premier exemple, s'il permet d'illustrer ce mouvement (complètement) fictif, entre plutôt dans une stratégie ludique visant à proposer une description incongrue du personnage.

L'exemple [202] offre un plus grand ancrage contextuel :

[202] Wolf invita Folavril. Douce, indifférente, elle se laissa conduire. Ils passèrent près de la fenêtre. Il était tard ou tôt, et la nuit ruisselait sur les toits de la maison avec des remous, roulant comme des fumées lourdes, le long de la lumière ardente qui les faisait s'évaporer aussitôt. (HR : 302)

Cet extrait est plus opaque que le précédent, car la figure du mouvement fictif provoque une représentation inhabituelle de la réalité. Le mouvement ne provient ni de l'observateur, ni du repéré mais d'une modification des circonstances. La phrase « il était tard ou tôt » signale le changement entre la nuit et le jour. On comprend alors parfaitement l'image proposée : le jour en se levant chasse la nuit qui semble couler le long des toits. L'impulsion donnée à la nuit (le repéré) participe du phénomène d'animation en donnant une consistance à la luminosité. La métaphore aquatique, point de départ de la figure du mouvement fictif, est filée dans la suite du texte à travers le substantif « remous » et le verbe « s'évaporer ». L'allitération en [r] (« ruisselait », « sur », « remous, roulant ») mime le bruit du roulis des vagues et inscrit ainsi la métaphore dans le texte. Le choix du verbe à l'origine du mouvement est exploité dans le texte afin d'ancrer le changement de matérialité de la nuit, qui devient de ce fait semblable à la mer.



L'exemple [203] joue lui aussi sur la consistance de la luminosité :

[203] Clémentine ne bougeait pas. Elle reposait toute plate, les yeux au plafond. Deux des bougres étaient à sa droite, le troisième à sa gauche. La nurse avait rangé la pièce. Du soleil coulait sans bruit sur le rebord de la fenêtre ouverte. (AC : 510)

Dans cet extrait, la figure du mouvement fictif repose sur le verbe *couler*. Celui-ci traduit la direction du regard de l'observateur qui va du rebord de la fenêtre vers le sol. Ce mouvement de haut en bas est assimilé à celui de l'eau qui coule. Ainsi, cette représentation dynamique change la matérialité même du soleil qui peut se répandre comme un liquide. Ce changement explique l'emploi de l'article partitif *du*, là où l'usage voudrait que l'on emploie plutôt l'article défini *le* pour actualiser le substantif *soleil*. Cette actualisation inédite soutient l'idée qu'une quantité indéfinissable (mais pouvant être contenue) de soleil entre par la fenêtre. De même le complément circonstanciel « sans bruit » file la métaphore et finit de transformer le soleil. La figure du mouvement fictif ici, si elle est représentative du trajet du regard de l'observateur, est exploitée par le texte afin de transformer le repéré et lui donner les caractéristiques liées au verbe de mouvement choisi. Cet extrait diffère du [202] puisque la figure est liée au mouvement du regard de l'observateur et non à un changement de luminosité. Cependant, la conséquence est la même : les éléments naturels ne sont pas traités de manière traditionnelle (pour le lecteur).

Dans certains cas, les figures du mouvement fictif donnent une concrétude à des choses abstraites ou invisibles. Elles ont alors un fonctionnement différent de celui que nous avons pu remarquer ci-dessus. Dans l'exemple [204], la figure rend tangibles les rêves :

[204] Le lit de Lazuli était frais sous le corps de Folavril. Elle avait retourné la couverture pour que son cou soit au contact du lin de l'oreiller.

**Lazuli viendrait. Il s'allongerait près d'elle et passerait son bras derrière ses cheveux blonds. La main droite de Lazuli tiendrait l'épaule** qu'elle tâta doucement.

Des rêves couraient devant Folavril ; au passage, elle y accrochait ses yeux ; paresseuse, elle ne les suivait jamais jusqu'au bout. **À quoi bon rêver puisque Lazuli viendrait, qu'il n'était pas un rêve.** Folavril vivait réellement. (HR : 373-374)

La figure du mouvement fictif vient justifier le passage au discours indirect libre en gras, tout en expliquant l'emploi du conditionnel (« viendrait », « s'allongerait », « passerait », « tiendrait »), temps du rêve, de l'irréel. La figure est encadrée par le discours de Folavril au

discours indirect libre (« À quoi bon rêver puisque Lazuli viendrait, qu'il n'était pas un rêve »). Le choix du verbe de mouvement *courir* ainsi que la position sujet du substantif *rêve* contribuent à l'animation et la concrétisation des images oniriques. De plus, l'omission de la mention des yeux de Folavril, dans la proposition contenant la figure du mouvement fictif, crée une mise en scène fictive, où les rêves sont face au personnage.

Dans l'extrait [205], la figure du mouvement fictif rend, ici aussi, concret quelque chose de perceptible mais de plus subtil : les sons.

[205] Rochelle continuait à danser à contretemps et prenait un grand plaisir à la musique. Les autres danseurs aussi. Il faisait chaud et enfumé, et les notes se faufilaient parmi les volutes grises des mégots en train d'agoniser sur des cendriers-réclame de la maison Dupont, rue d'Hautefeuille, qui représentaient, à échelle réduite, des bassins de lit et du matériel pour malade. (AP : 543)

Les notes de musique sont perçues comme des objets tangibles comme le souligne le verbe *se faufiler* et surtout le complément spatial « parmi les volutes grises des mégots ». De ce fait, la fumée et les notes de musique sont mises sur le même plan. Dans cet extrait, ainsi que dans le [204], la figure du mouvement fictif est moins conventionnelle puisqu'elle sert la création d'un élément physique n'ayant normalement pas de concrétude. Elle sert alors l'animation au sens fort puisqu'elle donne corps à l'invisible. Tout en dynamisant la description, elle sert une re-catégorisation des éléments qu'elle touche. Ainsi, dans un mouvement de transfert presque synesthésique (de l'ouïe à la vue), la figure modifie la perception usuelle du référent et lui donne une matérialité autre.

En sélectionnant un verbe de mouvement afin de traduire un regard ou un changement, les figures du mouvement fictif engendrent l'animation d'éléments statiques. De ce fait, le monde fictionnel prend vie et peut interagir avec les personnages. Mais les objets de cet univers peuvent aussi changer de matérialité (la nuit devient liquide, et les notes de musique sont rendues palpables) et donc changer la nature même du référent. Mais comme nous avons pu commencer à le voir, ce changement est toujours lié à une représentation subjective. Il semble alors que les figures du mouvement fictif soient un lieu particulièrement propice de représentation des points de vue.

### 3.2. Les figures du mouvement fictif révèlent un foyer perceptif

Dans une grande majorité des cas, ce genre de figure traduit un mouvement de manière inversée, c'est-à-dire que le mouvement de l'observateur – ou du repère – est imputé au repéré. Selon Denis Apothéloz (2016 : 38), « cette manœuvre revient, de fait, à représenter ce que perçoit l'observateur et non la réalité "objective" ». Il ajoute que « le mouvement n'est pas alors à strictement parler fictif : il y a bel et bien mouvement mais il est transféré de l'entité mobile à l'environnement où se meut cette entité. Cette inversion revient à traiter le repère comme un repéré, et le repéré comme un repère ». Ce fonctionnement fait alors naître un regard subjectif sur la situation décrite puisqu'il est entièrement lié à l'observateur se prenant lui-même comme repère du mouvement.

Dans l'extrait suivant la figure du mouvement fictif traduit un rapprochement :

[177] Et Colin courait, courait, l'angle aigu de l'horizon, serré entre les maisons, se précipitait vers lui. Sous ses pas, il faisait nuit. Une nuit d'ouate, amorphe et inorganique, et le ciel était sans teinte, un plafond, un angle aigu de plus, il courait vers le sommet de la pyramide, arrêté au cœur par des sections de nuit moins noire, mais il y avait encore trois nuits avant la sienne. (EJ : 418)

Un peu plus tôt dans le roman, Colin apprend le malaise de sa femme. Il part en toute hâte pour la rejoindre, sans savoir encore exactement de quel mal elle souffre. La figure fait de Colin le repère statique et l'horizon le repéré. Cet extrait met concrètement en avant le regard subjectif de Colin sur la situation. Son état de stress, qui se perçoit dans le reste de l'extrait, justifie cette perception : Colin se centre sur lui-même et sur sa femme, l'extrait est entièrement marqué par son point de vue sur le paysage, point de vue pris en charge par le narrateur. Cette description, vue à travers les yeux de Colin crée des images parfois obscures, comme celle de « l'angle aigu de l'horizon ». On comprend que cet angle aigu correspond au point de perspective au bout de la rue, point dont le personnage se rapproche petit à petit. Cette première compréhension permet de décrypter le passage : s'il fait nuit autour de Colin, c'est parce que seul compte son but, il ne perçoit rien d'autre que cet angle qui le guide vers Chloé ; le « sommet de la pyramide » correspond à cette vision de la perspective formant un triangle lorsque l'observateur est placé

au milieu. Ces premières pistes sont détournées au fur et à mesure : ainsi l'angle aigu du ciel ne représente plus à proprement parler un angle, mais un repère (comme l'est l'horizon pour le personnage), et la nuit passe petit à petit de l'acception symbolique du désespoir, à celle de la rue (puisque chaque rue devient un obstacle à franchir afin de pouvoir retrouver Chloé).

La fin de ce chapitre est marquée par une autre figure du mouvement fictif ce qui souligne le choix fait, de la part de l'auteur, de mettre le personnage au centre de l'écriture de ce passage décisif dans l'œuvre :

[206] Le trottoir se dressa devant lui. Il le franchit d'un bond géant, il était au premier étage, il monta, il ouvrit la porte et tout était calme et tranquille, pas de gens en noir, pas de religieux, la paix des tapis aux dessins gris-bleu. (EJ : 419)

De la même manière, ce surgissement du trottoir traduit le manque d'attention du personnage par rapport à son environnement. Cette irruption rend compte du fait qu'il l'aperçoit au dernier moment. Mais la figure permet aussi de créer un univers en action, et parfois même un univers hostile aux personnages. Cette caractéristique est particulièrement représentative du monde vianesque : nous avons pu le souligner avec l'étude des figures de l'animation, le monde vianesque se met en mouvement et entre ainsi en interaction avec les personnages. Ce qu'il y a de remarquable c'est que l'univers vianesque rend compte de notre propre expérience des objets, perçus parfois comme hostiles (que l'on pense aux réactions des personnes prenant l'objet connu comme allocutaire lorsqu'elles s'y cognent).

Le chapitre XXXII de *L'Écume des jours*, comme nous avons pu le remarquer avec les deux extraits ci-dessus, exploite particulièrement les figures du mouvement fictif. Le chapitre s'ouvre d'ailleurs sur le passage suivant :

[207] [Colin] courait de toutes ses forces, et les gens, devant ses yeux, s'inclinaient lentement, pour tomber, comme des quilles, allongés sur le pavé, avec un clapotement mou, comme un grand carton qu'on lâche à plat. (EJ : 418)

La vision subjective prise en charge par la figure est soulignée par le complément circonstanciel « devant ses yeux ». La particularité de cet extrait vient du fait qu'aucun des éléments n'est statique. L'observateur (Colin) court, le repère est « ses yeux » qui suivent la course de Colin, et le repéré (les gens) sont eux-mêmes en marche. Pourtant, le type de représentations données du repéré est bien de l'ordre de celui véhiculé par les figures du mouvement fictif. En effet, Le

repère est présenté comme à l'arrêt (ce qui rend compte de manière hyperbolique de la vitesse de la course du personnage). L'assimilation des gens à des quilles est liée à deux choses : la première tient à la figure du mouvement fictif qui amplifie la vitesse de Colin à tel point qu'il perçoit la foule de biais, la seconde vient de l'état émotionnel du personnage qui voit son monde s'écrouler. De ce fait, bien plus que l'attribution d'un mouvement que l'on pourrait percevoir comme inadéquat à un repère, ces figures rendent compte de la perception au sens large d'un observateur. La figure est ainsi le lieu d'un transfert de l'état émotionnel du personnage sur son environnement.

Ce transfert des sensations sur la perception du monde est typique de la figure chez Vian. Elle est alors à l'origine d'une déformation liée à la subjectivité de l'énonciateur. Reprenons l'exemple [199] :

[199] *Wolf et Lazuli vont passer une soirée en ville.*

La ville s'approchait d'eux. Les petites maisons en bouton, les demi-maisons presque grandes avec une fenêtre encore enterrée à moitié, et les toutes poussées de diverses couleurs et odeurs. (HR : 342)

Nous avons vu que le verbe de mouvement *s'approcher* prêtait à la ville le mouvement des deux hommes. Wolf et Lazuli sont responsables de ce changement de repérage. De leur point de vue, la ville devient effectivement de plus en plus grande. Ce changement de taille de la ville par rapport aux personnages (en tant qu'observateur et repère) est exploité dans la phrase qui suit. La métaphore des maisons en tant que fleurs, qui grandissent en fonction de leur approche est liée à ce changement de focalisation. Il y a donc un double mouvement : la figure du mouvement fictif est à l'origine de la métaphore qui, elle-même, participe de l'ancrage de la figure du mouvement fictif en contexte.

Comme nous avons pu le remarquer, la figure traduit toujours un certain regard sur le monde qui entoure les personnages et permet de transposer leur sensation et leur appréhension d'un objet. En ce sens, la prise en charge du point de vue d'un personnage sur un objet du monde fictionnel rend compte à la fois de la perception d'un personnage sur cet objet, mais aussi de sa représentation intra-fictionnelle. Ainsi, les figures du mouvement fictif peuvent être vues comme des fenêtres sur le monde fictionnel. C'est ce dernier aspect que nous étudierons maintenant.

### 3.3. Mouvement fictif et fictionnalisation : une fenêtre sur le monde fictionnel

Denis Apothéloz conclut son article sur les figures du mouvement fictif en soulignant un aspect qui nous paraît fondamental : ces figures « embrayent le point de vue de l'énonciateur sur une autre instance, promue ainsi au statut de médiateur. Pour l'interprétant, cela se traduit par une sorte de "fenêtre" lui donnant accès au point de vue de cette instance autre (la plupart du temps, un personnage de la fiction narrative) » (2016 : 50). Il apparaît alors que la figure donne un aperçu du monde fictionnel, un monde sensible, puisque perçu par un énonciateur interne à la fiction. Deux éléments sont alors à considérer, tout d'abord la déformation du monde et ensuite l'intégration de cette déformation dans la norme fictionnelle.

La déformation du monde, prise en charge par un énonciateur ayant un point de vue interne à la fiction, permet de voir l'univers fictionnel à travers ses yeux comme illustré par l'exemple [208] :

[208] Ils partirent, humant le sol avec précaution. La brise agitait le ciel dont le ventre argenté et mouvant s'abaissait parfois à caresser les grandes ombelles bleues des cardavoines de mai, encore en fleur et dont l'odeur poivrée tremblait dans l'air tiède.  
(HR : 311)

Cet extrait contient plusieurs figures du mouvement fictif. La première (« le ventre argenté et mouvant s'abaissait parfois à caresser les grandes ombelles bleues des cardavoines de mai ») est liée à la désignation des nuages en tant que « ciel ». Ainsi ce qui est normalement statique est doté de mouvement du fait de sa personnification (remarquable dans le substantif « ventre » ainsi que dans la syllepse portant sur le verbe *s'abaïsser*). Le mouvement donné au ciel sert à la fois son animation et sa personnification ce qui crée une représentation inédite. La seconde figure du mouvement fictif (« dont l'odeur poivrée tremblait dans l'air tiède »), est construite par l'emploi du verbe *trembler* pour désigner le mouvement d'une odeur. De ce fait, le texte lui donne une existence matérielle tout en recréant le mouvement du vent. On peut aussi voir dans cet exemple un cas d'hypallage verbale (Gaudin-Bordes et Salvan 2008). Il y a alors transfert du mouvement du vent sur l'odeur et, en même temps, l'odeur peut être en mouvement sous l'effet du vent. Denis Apothéloz (2016) remarquait déjà le lien que pouvait avoir hypallage

verbale et figures du mouvement fictif. En effet, les deux sont au centre d'un transfert, qui chez Vian peut aussi être marqué par la synesthésie.

La figure du mouvement fictif entraîne une animation qui est intégrée dans le texte afin d'entériner ce sens (surtout dans la première occurrence de la figure). Dans cet extrait, l'observateur est le narrateur. Il est dès lors responsable de la déformation, ce qui participe de l'effet d'incongruité, tout en insistant sur la subjectivité de ce narrateur. Le mouvement prêté au ciel et à l'odeur trouve son point de départ dans la principale « la brise agitait le ciel », à partir de la désignation métonymique des nuages en tant que « ciel ». Cette désignation est prise au pied de la lettre par le narrateur, et justifie ainsi la présence des figures du mouvement fictif.

En [209], Jacquemort, aidé de Culblanc, prépare l'accouchement de Clémentine :

[209] [Jacquemort] s'interrogeait. La femme se taisait et la domestique, immobile, le regardait, le visage dénué d'expression.

« Il faut qu'elle perde les eaux », dit-elle.

Jacquemort, sans réagir, approuva. Puis, frappé, il releva la tête. La lumière baissait.

« C'est le soleil qui se cache ? » demanda-t-il.

La bonne alla regarder. Le jour s'envolait derrière la falaise et un vent silencieux venait de se lever. Elle revint inquiète.

« Je ne sais pas ce qui arrive... » murmura-t-elle. (AC : 507)

Le thème de la luminosité est l'élément central de cet extrait. Alors que Jacquemort, psychiatre de formation, se trouve démuni devant la tâche qui lui incombe, la phrase « La lumière baissait » signale le temps qui passe. Le lecteur comprend alors que la nuit commence à tomber. Mais, la question de Jacquemort, s'interrogeant sur cette baisse de luminosité, propose un autre sens. Il est courant de dire que le soleil se cache pour signaler en fait que ce sont les nuages qui cachent le soleil<sup>188</sup>. La temporalité de la scène est alors remise en cause, la première phrase n'évoquait pas la durée mais seulement un changement de luminosité. Le caractère figé de la question de Jacquemort est exploité par le narrateur qui profite de cette animation potentielle du soleil pour créer un mouvement fictif : « le jour s'envolait derrière la falaise ». Le verbe *s'envoler* traduit le changement d'état du soleil, qui dans sa course, passe derrière un obstacle. Ainsi, cette figure évoque normalement le coucher du soleil, vu par la bonne. Or, l'incompréhension de Culblanc face à ce phénomène crée un sentiment de fantastique, car le

---

<sup>188</sup> On pourrait considérer ce changement d'état comme une figure du mouvement fictif, puisque l'on attribue le mouvement des nuages au soleil. Cependant, le caractère figé de cet énoncé empêche d'y voir une réelle figure.

soleil semble partir indépendamment de sa course habituelle<sup>189</sup>. Le lecteur ne sait plus, si ce changement de luminosité est lié à la temporalité ou si le temps se dérègle par la facétie du soleil. C'est dans ce questionnement que la déformation apportée par la figure du mouvement fictif est la plus remarquable : une chose aussi naturelle que le coucher du soleil devient inquiétante et se teinte de fantastique. L'inquiétude de la bonne face à l'accouchement de Clémentine est traduite dans sa perception de la temporalité, ce qui engendre une représentation inédite de la réalité.

En [208] comme en [209], les figures du mouvement fictif entraînent des déformations d'un réel connu du lecteur, dans les exemples suivants, les figures sont le point de départ de la description d'un monde dont la logique provient de la figure elle-même.

Reprenons l'exemple [206] :

[206] Le trottoir se dressa devant lui. Il le franchit d'un bond géant, il était au premier étage, il monta, il ouvrit la porte et tout était calme et tranquille, pas de gens en noir, pas de religieux, la paix des tapis aux dessins gris-bleu. (EJ : 419)

Nous avons vu que le surgissement lié à l'emploi du verbe *dresser* donnait une vision dynamique de l'univers fictionnel. Ce surgissement est appuyé par l'emploi du passé simple. En effet, Denis Apothéoz (2016 : 40) note que « le choix du passé simple est ici hautement significatif : ce temps verbal, en raison de sa perfectivité, présente la proposition [...] non comme la description d'un état, d'une existence (ce que ferait un imparfait), mais comme un événement, un surgissement ». Ce traitement de la description comme une action rend d'autant plus dynamique la perception du trottoir-mur par le personnage. Le choix de ce verbe au passé simple traduit un mouvement soudain du trottoir, comme s'il sortait d'un coup du sol. Cette impression est maintenue par le contexte par la présence du syntagme « un bond de géant » ainsi que celle du verbe *franchir*. Ainsi, le texte joue de la représentation apportée par la figure du mouvement fictif et ancre cette déformation dans une normalité fictionnelle. Le caractère hyperbolique de la figure (ainsi que la réaction du personnage) est lui aussi exploité par le traitement littéral du syntagme « bond de géant », qui, par le biais d'une ellipse, transpose directement le personnage au premier étage.

---

<sup>189</sup> Le soleil réapparaît d'ailleurs après l'accouchement de Clémentine : « Comme le troisième bébé arrivait, il le saisit adroitement, aida la femme. Brisée, elle retomba. La nuit se déchirait sans bruit, la lumière entrait dans la chambre » (AC : 508).



On peut dès lors remarquer le caractère littéral de ces figures du mouvement fictif. Il est d'autant plus frappant dans l'extrait [210] :

[210] Il y avait quelque chose d'éthéré dans le jeu de Hohnny Hodges, quelque chose d'inexplicable et de parfaitement sensuel. La sensualité à l'état pur, dégagée du corps.

Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère.

« Qu'est-ce que c'était ? demanda Chloé.

- C'était *The Mood to Be Wooed*, dit Colin.

- C'est ce que je sentais, dit Chloé. Comment le docteur va-t-il pouvoir entrer dans notre chambre avec la forme qu'elle a ? » (EJ : 421)

Alors que Colin et Chloé attendent la visite du médecin, Colin choisit un disque. La perception de la musique par les personnages entraîne une déformation de la forme de la chambre. Ici, la figure du mouvement fictif est un peu particulière. En effet, il n'y a pas mouvement à proprement parler mais plutôt création d'un mouvement à partir d'une sensation. L'effet que produit la musique sur les personnages est transféré sur les murs. Ici encore, la figure est fortement mise en lien avec la synesthésie puisque l'effet de la musique devient visuel. Il y a donc mouvement fictif dans le sens où un changement d'état est attribué à des éléments statiques, cependant, celui-ci n'est pas d'ordre physique mais plutôt sensoriel. La figure est liée au point de vue des personnages et, dans un premier temps, le lecteur comprend qu'elle représente leur ressenti. Pourtant, le contexte présente cette modification perceptive comme une modification effective. La phrase qui suit la figure (« Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère ») est un premier indice de cet arrondissement effectif de la chambre, mais elle maintient néanmoins cette vision subjective en donnant l'image d'un cocon, lié à leur sentiment amoureux. Ce n'est qu'à la fin de l'extrait que l'on comprend l'effet réel de la figure sur le monde fictionnel : du fait de sa perception subjective, la fiction s'est transformée et la chambre a pris l'allure d'une sphère. On peut d'ailleurs lire à la fin du chapitre les conseils du médecin pour que la chambre retrouve son état naturel :

Et puis, ajouta le professeur, cette pièce sphérique a quelque chose de déprimant. Essayez de passer *Slap Happy*, ça la fera probablement revenir en place, ou alors, rabotez-la. (EJ : 425)

Ainsi, à partir d'un décalage perceptif, la fiction se modifie et crée des normes en conséquence. La musique est considérée, dans la fiction, comme un élément pouvant déformer les murs. Cependant, les normes du lecteur restent présentes comme le soulignent les deux solutions du médecin : une liée aux normes de la fiction (mettre un autre morceau de musique)

et une liée aux normes du lecteur (la raboter). Cet extrait montre bien l'impact des figures sur la fiction et son rôle dans la fictionnalisation : en décrivant les décors d'un point de vue intérieur à l'histoire, la perception des personnages modifie la représentation des objets de la fiction. C'est en cela que le monde de Vian est déconcertant : il se crée à partir de la perception et rend ainsi compte de la sensation comme moteur créatif.

Reprenons l'exemple [200] :

[200] Alors que Colin est à la patinoire avec Chick, il apprend que Chloé vient de faire un malaise.

« Allô ! » dit Colin en prenant l'appareil.

Il écouta.

Chick le vit, étonné d'abord, devenir brusquement de la couleur de la glace.

« Est-ce grave ? » demanda-t-il.

Colin lui fit signe de se taire.

« J'arrive », dit-il dans le récepteur et il raccrocha.

Les parois de la cabine se resserraient et il sortit avant d'être broyé, suivi de près par Chick. (EJ : 417)

Les mouvements prêtés aux murs de la cabine sont liés à l'impression de détresse du personnage. Ainsi la figure donne du mouvement aux murs par le biais du point de vue du personnage. Le resserrement est représentatif de la perception du personnage face à cette mauvaise nouvelle. Dans cet exemple, aucun des éléments (repère et repéré) ne sont en mouvement. Pourtant, la figure crée du mouvement et entraîne une description mouvante d'objets immobiles. L'ambiguïté entre mouvement réel et imaginé est maintenue dans la suite de la phrase. En effet, est-ce que Colin va être broyé à cause du resserrement effectif des murs ou est-ce dû à une sensation de claustrophobie liée au choc ? Cette réponse n'a pas de résolution, ce qui est sûr est que le narrateur joue de cette ambiguïté pour maintenir une double interprétation entre animation de l'inanimé et décalage perceptif. L'emploi de l'imparfait par rapport au passé simple ferait néanmoins pencher l'interprétation vers une mise en mouvement lié à la perception du personnage. Dans tous les cas, la figure du mouvement fictif soutient ici une vision animée d'un monde immobile et ancre ce mouvement dans une certaine normalité.

La dynamisation de la description spatiale, par le biais de ce type de figures, devient ainsi le déclencheur d'un décrochage avec la réalité du lecteur. Les figures du mouvement fictif permettent d'ouvrir une fenêtre sur la fiction en présentant le point de vue des personnages sur leur monde. Mais elles sont aussi un fort moteur de la fiction puisque la vision proposée par le personnage est récupérée par le texte. En proposant une vision dynamique de l'univers

fictionnel, elles servent l'animation et donc la mise en vie de certains éléments. Elles construisent ainsi une réalité vue à travers un regard subjectif et mettent en place l'existence d'un monde saisi par les sens. En effet, nous avons pu remarquer que le sentiment du personnage était transposé dans sa manière de percevoir le monde (par exemple en [206], [210], ou [200]). À partir de cette vision du monde, le texte se développe en créant des situations liées à cette subjectivité.

Ce fonctionnement explique l'incongruité du monde vianesque. S'il est déroutant c'est parce qu'il se construit sur des impressions ou des sensations. La mise en mouvement constante d'objets divers se comprend alors, non plus comme la marque d'un monde magique, mais comme la marque d'un monde vu à travers les yeux des personnages. Toutes ces déformations sont la marque d'un ressenti et portent en elles des représentations de l'imaginaire. Boris Vian redonne aux expressions leur valeur expérientielle : celle que chacun peut ressentir lors de la même expérience. Seulement Boris Vian va plus loin : il emploie ces expressions non comme figurées mais comme rendant compte au mieux de l'expérience du monde. Cette expérience du sensible est particulièrement présente dans le recours à la synesthésie : le transfert d'un sens à l'autre illustre une sensation afin d'être partagée au mieux avec le lecteur. De plus, l'expérience du monde est intégrée dans un développement textuel qui littéralise la figure et lui procure une certaine performativité (on pense à l'exemple [200] entre autres).

Mais on peut aussi remarquer une volonté de dynamiser les descriptions et de présenter une focalisation presque filmique. Jacqueline Viswanathan (1993 :12) présente la manière dont le scénariste intègre les mouvements de caméra dans le scénario :

Le scénariste peut donc pratiquer une écriture véritablement cinématographique en exploitant les ressources du langage pour l'expression de l'ocularisation et la focalisation qui sont aussi parties intégrantes du médium filmique.

On comprend alors que les figures du mouvement fictif rendent compte d'un déplacement de la vision et rapprochent ainsi l'écriture de Vian de l'écriture cinématographique. On avait déjà pu rapprocher Vian de cet art visuel lorsque l'on évoquait le loufoque de certains passages qui semblent ainsi se rapprocher du dessin animé. Ce trait de l'écriture vianesque se retrouvera dans les différents scénarios qu'il a pu écrire (voir *Rue des ravissantes*, ou le scénario de *J'irai cracher sur vos tombes*). Cela crée aussi une écriture très visuelle, participant pleinement à la création d'images.

#### 4. Conclusion

Pour reprendre la citation de Jacques Bens (1963 : 178), le monde de Vian « est d'une cohérence extrême [...], mais ses lois, fondamentalement différentes des nôtres, ne nous sont pas toutes connues [...]. Nous comprenons, d'une manière de plus en plus précise, que tout peut arriver dans ce monde, et singulièrement ce que nous n'avons pas prévu ». À la suite de cette étude sur les figures de l'animation, cette remarque nous paraît particulièrement pertinente. Effectivement, le monde vianesque est un univers cohérent. C'est ce que nous avons pu remarquer avec l'étude de la personnification. Les objets, s'ils prennent vie, conservent des caractéristiques qui leur sont propres et ont un fonctionnement cohérent avec leur nature. L'étrangeté apparente du monde vianesque est constamment contrebalancée par une logique empêchant le texte de tomber dans l'absurde.

L'imprévu, omniprésent dans les romans de Boris Vian, vient pour une grande partie de l'abondance de ces figures d'animation. Alors que les métaphores animantes détournent à tout moment la compréhension que l'on a des tournures usuelles, la personnification met en vie des objets de manière inattendue, et les figures du mouvement fictif créent un monde en mouvement. L'animation devient le maître mot, et engendre la création d'un univers qui semble échapper à tout contrôle. Chaque mot peut être détourné de son emploi habituel pour ouvrir une brèche dans le réel, en même temps qu'une autre voie fictionnelle.

Les métaphores animantes servent à la réappropriation des tournures usuelles, mais elles peuvent aussi créer de nouvelles représentations qui sont intégrées à la norme fictionnelle. Quant à la personnification, elle donne de l'autonomie aux objets et les fait interagir, parfois avec conflit, avec les personnages. Enfin, les figures du mouvement fictif proposent une inversion de la focalisation qui entraîne un détournement des représentations habituelles. De ce fait, elles animent des éléments statiques. Le contexte ancre alors cette nouveauté dans une normalité autre.

En cela, les figures de l'animation participent de la création d'un monde sensible. En laissant de la place à une vision intra-fictionnelle, ces figures donnent une vision de cet univers tout en transformant le monde selon leur propre expérience ou leur sensation. Ainsi, si le point de vue du personnage engendre une représentation inédite, celle-ci est exploitée par le texte et mise en scène. De ce fait, ce qui semble incongru, traduit souvent une impression ou une sensation face à une situation.

Avec cette étude sur l'animation, on se rend bien compte que le monde créé par Boris Vian est en fait le nôtre vu à travers le prisme des sensations. Mais c'est aussi un monde qui explore les possibles des implications de ces sensations. L'auteur joue avec la manière dont le langage rend compte de manières figées de nos sensations. En retrouvant la motivation des expressions figées, il nous donne les clés d'une sensation primitive. Finalement, il donne une valeur expérientielle aux expressions figées, pour leur faire retrouver leur sens « au plus près du vécu » (Détrie 2000). Pour reprendre les propos de Catherine Détrie, « le rôle de la figure dans les discours, quotidiens ou littéraires, est essentiel : elle impose sa propre catégorisation du monde sensible, elle témoigne des choses vues ou éprouvées. Elle est révélatrice d'une expérience personnelle, qui se manifeste par l'expression d'un point de vue sur le monde, elle permet de figurer un réel perçu » (2000 : 168). À la fin de notre étude sur les figures de l'animation, nous ne pouvons que la rejoindre sur ces propos. La figure vianesque est en effet représentative d'une vision du monde – vision sensible – que le locuteur essaie de partager avec le lecteur destinataire par le biais d'images.



# CONCLUSION

## *Les figures du discours au service d'une nouvelle norme*

À partir de cette étude des figures on peut constater des points communs dans leur utilisation : l'hyperbole, la comparaison et les figures de l'animation sont toutes marquées par un détournement. Alors que l'hyperbole, en jouant avec les échelles d'intensité, détourne l'orthologie du lecteur, la comparaison est utilisée dans une démarche de déconditionnement du lecteur. Enfin, les figures du mouvement fictif peuvent être utilisées pour détourner les tournures usuelles et retrouver la motivation des expressions. Ainsi, le mot d'ordre vianesque est ce jeu par rapport à la norme et la volonté de chambouler les codes.

Cependant, nous avons pu étudier la mise en place d'un système permettant au lecteur d'accepter ces changements au profit d'une nouvelle norme. La comparaison, par son potentiel didactique, fait le relai entre le connu et l'inconnu. Son utilisation à rebours (c'est-à-dire qu'elle ne précise plus le comparé mais au contraire, le fait mé-connaître ou reconnaître) permet de faire une équivalence entre la réalité du lecteur et son analogie fictionnelle. L'hyperbole, la comparaison et les figures du mouvement fictif ont un ancrage contextuel fort qui permet une normalisation de l'incongruité. Elles déclenchent une micro-fiction déployant la représentation inédite proposée par la figure, micro-fiction servant à intégrer cette nouvelle norme dans le fonctionnement de la fiction.

Ces figures sont représentatives d'un point de vue interne à la fiction. Elles deviennent ainsi un observatoire privilégié pour comprendre le fonctionnement de cet univers pouvant sembler incongru. La fiction est alors décrite « de l'intérieur », ce qui facilite l'acceptation des nouvelles normes par le lecteur.

À la fin de cette étude, on comprend que les normes de la fiction sont celles d'une utilisation presque absolue du langage. En effet, Vian n'utilise pas les mots à la légère, chaque terme prend son sens plein. De cette manière l'auteur crée un univers rendant compte de la puissance d'imagerie du langage. Mais, en retrouvant les motivations derrière les tournures usuelles, il crée un univers profondément sensible. Il rend possible une mise en image des sentiments en explorant les implications des sensations.

Ce dernier point est primordial pour comprendre l'œuvre de Boris Vian. Si elle peut dérouter – ce qui est d'ailleurs, comme nous l'avons vu, un enjeu de l'écriture vianesque – la fiction vianesque est cohérente. Cette cohérence est due à une ligne de conduite de l'écriture de l'auteur qui, si elle explore les possibles du langage, ne crée rien *ex nihilo*. Tout est motivé et chaque transformation des normes du lecteur peut être comprise à partir de ce principe.



## – CONCLUSION GÉNÉRALE –

Dans ce travail, nous avons voulu interroger les romans de Boris Vian sous l'angle de la fictionnalisation, question qui nous a paru à la fois innovante et pertinente pour appréhender l'œuvre de cet auteur à nouveaux frais. Nous nous sommes intéressée à la manière dont se construit la fiction chez Vian et à la relation qui se crée entre le narrateur et le lecteur. Cette double interrogation nous a amenée à dégager et à étudier précisément les procédés linguistiques et stylistiques privilégiés dans la création fictionnelle de l'auteur.

La première partie a permis de caractériser plus précisément les fictions vianesques, et d'en proposer ainsi une nouvelle classification. L'étude des premières phrases et des incipits a révélé des similitudes (de style, de tonalité ou de thème) permettant de classer les œuvres deux par deux : *Troubles dans les andains* et *Vercoquin et le plancton* ; *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin* ; *L'Herbe rouge* et *L'Arrache cœur*. Le premier groupe est caractérisé par le thème de la fête, par une utilisation prononcée de la fonction cryptique du langage, par un goût du jeu langagier facile et par une entrée en fiction coopérative. Le deuxième groupe présente une tonalité loufoque, une utilisation plus « sérieuse » des jeux langagiers et une prise en compte accrue du lecteur dans la présentation de la fiction. Enfin, le dernier groupe abandonne le ludique pour l'étrange, « durcit » l'entrée en fiction dans une démarche « non coopérative », et accentue la présence de la nature. Nous constatons que cette classification obéit à la chronologie des œuvres. Elle révèle une évolution dans le style de l'auteur : à travers ses œuvres on sent que le rire potache laisse peu à peu place à des questionnements plus profonds, à une complexification de la fiction et de ses enjeux. Si les jeux langagiers sont une constante dans l'écriture de Vian, leurs configurations, leur emploi et leur visée se modifient peu à peu et accompagnent la maturité de l'auteur.

Nous l'avons vu tout au long de ce travail, placer Boris Vian dans la production littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle n'est pas une mince affaire, et pour causes, il ne s'inscrit dans aucun courant de manière claire : ni dans celui des nouveaux romanciers, ni dans celui des surréalistes (même si certaines images ou constructions rejoignent une possible visée surréaliste), il n'appartient pas non plus à l'OuLiPo (puisque le groupe n'a été créé qu'après sa mort), et ne rejoint pas la pensée existentialiste. Une explication possible à cet esseulement de l'auteur est qu'il est mort jeune (trente-neuf ans) et que sa production romanesque ne s'étale que sur 12 ans, de ses vingt-deux ans à ses trente-trois ans. Ce court laps de temps reflète un auteur encore jeune, expérimentant son écriture et cherchant sa voix (ce qui peut expliquer la grande différence entre *Troubles dans les andains* et *L'Herbe rouge*, par exemple).

De manière incontestable, par le souci qu'il porte aux mots, Vian s'inscrit dans la lignée d'auteurs tels que Rabelais, Carroll ou Jarry, ceux qui, comme le souligne Marc Lapprand dans le titre d'un de ses articles, utilisent « La langue pour jouer » (2012). De cette constatation naît un rapprochement clair entre Vian et l'OuLiPo, ne serait-ce que parce que Vian faisait partie du collège de 'Pataphysique au rang de sattrape. Si Boris Vian avait vécu plus longtemps, il aurait sans doute pu trouver sa place au sein de l'OuLiPo.

Une des particularités de l'écriture de l'auteur tient au renouvellement des normes langagières. En effet, les codes romanesques sont moins pris à rebours que l'utilisation du langage et les représentations habituelles du lecteur. Ce rapport impertinent aux normes fait écho à certains éléments biographiques – rappelons que Vian a travaillé à l'Afnor (l'Association Française de Normalisation), comme ingénieur chargé de la normalisation de la verrerie. Marc Lapprand l'avait bien remarqué lorsqu'il notait que la norme

constitue un système organisateur qui régit les codes linguistiques, et sert également d'aune aux sciences et techniques. Sa rigidité de fait invite, par la force de l'imagination et de la créativité, à toutes sortes de subversions et de pillages. En poussant à la limite le concept de norme, on peut envisager que créer, c'est fausser la norme, passer outre ses cadres, la plier ou lui faire subir une distorsion. Boris Vian en était conscient, et son passage à l'Afnor n'a fait que le confirmer. À cet égard, il est tout à fait possible que l'attrait tardif de Vian pour le sémanticien américain Alfred Korzybski soit une conséquence de son attitude déviante par rapport à la norme. (2006 : 25)

La sémantique générale d'Alfred Korzybsky, exposée dans *Science and Sanity* (1933), a beaucoup influencé Boris Vian, notamment dans sa conception du langage, et dans celle du

rapport entre le langage et le monde. Le constat d'une difficile compréhension entre les humains, alors qu'ils emploient les mêmes mots, amène le sémanticien à prendre en compte les représentations individuelles qui naissent des mots, à en mesurer l'écart entre la signification abstraite – sur laquelle on peut toujours se mettre d'accord – et les interprétations effectives de chacun, en fonction de ses perceptions, de son histoire, de ses croyances, etc. Cette influence de Korzybsky est perceptible dans l'écriture de Boris Vian qui joue avec la représentation usuelle des mots pour interroger ces représentations partagées, prototypiques, voire stéréotypées, et les subvertir. Ainsi, on comprend mieux la réflexion de Jacques Bens, donnée en introduction sur l'écriture de Vian<sup>190</sup>, qui met l'accent sur la « découverte » plutôt que sur la « création » d'univers, puisque le langage lui préexiste. L'auteur exploite le langage, explore ses potentialités, sans sortir de son « univers ». Il crée moins de toutes pièces qu'il n'assemble différemment ce qui existe pour en observer le résultat.

Les jeux langagiers sont précisément au cœur de la création fictionnelle puisqu'ils s'appuient sur la mise en jeu des mots, c'est-à-dire sur un assemblage inédit, ou inattendu, proposant une représentation à la fois ludique et critique. En ce sens nous avons considéré, dans une deuxième partie, que les jeux langagiers pouvaient s'entendre à la fois comme jeux, au sens récréatif, et comme jeux, au sens d'exploitations des possibilités du langage et de ses interstices. L'humour célèbre de Vian a ainsi pu être mis en relation avec d'autres visées que les visées ludiques et comiques, grâce aux catégories de Charaudeau (2006, 2011) : les romans de Vian sont marqués par un humour insolite s'appuyant sur des incohérences elles-mêmes insolites. Cette catégorie nous semble primordiale. L'humour vianesque, dans ses romans, n'est que très rarement paradoxal ou loufoque, car ses romans présentent un monde logique. Ainsi l'incohérence ponctuelle, liée à l'humour, n'empêche pas la construction d'un univers cohérent. L'humour insolite est ainsi cet humour qui ne tombe jamais dans le complètement impossible (ou incompréhensible) ou dans le complètement gratuit.

L'omniprésence des jeux langagiers est au service de la création d'une connivence avec le lecteur. Il s'agit à la fois de le séduire et de l'éduquer. Le monde à découvrir n'est pas évident pour le lecteur (et surtout nous avons vu que le narrateur ne respectait pas forcément le principe de coopération), la séduction est un moyen de maintenir l'intérêt et l'attention de celui-ci. Par

---

<sup>190</sup> « On remarquera également ce qui sépare Boris Vian des autres écrivains : alors qu'ils construisaient un univers, il se borne à le découvrir. En effet, à l'imitation du monde mathématique (si l'on en croit ce que dit Raymond Queneau dans *Odile*), l'univers du langage ne s'élabore pas, mais s'explore : l'œuvre ne peut pas lui donner naissance, puisqu'il précède toute œuvre, puisque sans lui aucune œuvre ne pourrait voir le jour. » (Bens 1963 : 179).

le dialogisme interlocutif anticipatif, le narrateur prête souvent des questions à son lecteur et prévient, en y répondant par avance, un manque d'informations. Pourtant, chez Vian, la réponse apportée par le narrateur correspond rarement – voire jamais – à une question que le lecteur se posait ou était en mesure de se poser avec sa « logique habituelle ». Avec ce type d'attitude dialogique, le narrateur fait l'éducation de son lecteur à la logique fictionnelle : en lui imputant certaines réactions ou certaines questions, il habitue son lecteur à des attentes qu'il n'avait pas et lui permet de comprendre pleinement cet univers.

Du point de vue des enjeux fictionnels, les jeux langagiers sont le point de départ de la création d'un monde décalé qui garde cependant toujours un lien avec le monde de référence du lecteur. La syllepse, particulièrement, assure ce lien entre les deux mondes de référence et crée une reconfiguration du sens en proposant un passage de l'abstrait vers le concret. Cette fonctionnalité de la figure au sein du jeu de mots est facilitée par un emploi majoritaire de la syllepse dite « bilatérale » (Rouayrenc 2006). Ce type particulier de jeux de mots participe d'une déconventionnalisation de la langue en retrouvant la motivation perdue (ou possible) des expressions. La syllepse sert ainsi la création d'un monde sensible puisqu'il se crée à partir d'une mise en image des « métaphores conceptuelles » (Lakoff et Johnson 1986) et des métaphores mortes qui abondent dans le langage.

C'est sur la compréhension du fonctionnement et de la construction de ce monde sensible que s'est porté notre intérêt dans la troisième partie. Les romans vianesques sont marqués par un style hyperbolique. Les échelles de valeurs de l'univers fictionnel sont toujours disproportionnées par rapport à celles du monde du lecteur. Ainsi ce dernier doit constamment réévaluer sa connaissance d'un référent par rapport à sa représentation dans la fiction. Le passage entre les différents mondes de référence est facilité par les comparaisons qui, loin de respecter les règles classiques, proposent des assimilations souvent improbables remettant en cause la représentation d'un référent connu. Les figures de l'animation, quant à elles, sont responsables de la mise en vie des objets et des éléments naturels. Elles teintent ainsi le texte de merveilleux tout en proposant, de fait, une représentation sensible de la réalité.

L'examen de trois figures, ou groupes de figures, du discours a permis de comprendre la création de cet univers hors-norme tout en envisageant une certaine esthétique. En effet, l'hyperbole entraîne une distorsion référentielle, la comparaison sert à présenter un référent fictionnel ou à détourner un référent du monde du lecteur, et enfin les figures de l'animation servent une représentation subjective et déformante du monde. On retrouve ici le mot d'ordre de l'écriture vianesque : le détournement. Néanmoins le contexte porte le détournement proposé

par les figures afin de les ancrer dans une normalité fictionnelle. C'est en ce sens que se met en place une certaine didactique du texte vianesque qui, s'il est déroutant, parseme le texte de clés d'interprétation pour le lecteur.

L'ensemble de notre recherche fait émerger une constante : c'est par une écriture du détournement que Vian crée ces univers fictionnels si particuliers. Le détournement se retrouve dans tous les aspects de son écriture. On pourrait parler d'irrévérence, ou de facétie, mais il nous semble que l'enjeu principal est bien là : détourner systématiquement les normes, que celles-ci soient langagières ou littéraires. Cette volonté est poussée à un tel point que le texte détourne parfois ses propres normes pour ne jamais laisser le lecteur dans une routine. La fiction, tour à tour, érige des normes pour le lecteur et en joue. Le texte vianesque nécessite ainsi une lecture active de la part du lecteur qui ne peut jamais avoir une confiance absolue dans le narrateur.

À partir de cette écriture déconcertante, le lecteur est néanmoins confronté à un univers représentant sa réalité vue à travers le prisme des sensations. Ainsi, on est moins dans la création d'un univers complètement nouveau que dans une représentation sensible de la réalité du lecteur. Là se trouve aussi la clé de la cohérence du monde fictionnel : le lien au monde du lecteur n'est jamais coupé (ce qui fait d'ailleurs que les romans vianesques ne sont ni merveilleux, ni surréalistes) puisqu'il est nécessaire au détournement. C'est pourquoi les procédés privilégiés de la fictionnalisation que nous avons étudiés jouent tous sur le passage d'un monde de référence à l'autre.

En effet, la question de la fiction et de la fictionnalisation, nous a amenée à percevoir différents outils et procédés pouvant être directement rattachés au processus de création de la fiction. De prime abord, l'hyperbole, le défigement, et la déconventionnalisation sont des marqueurs forts de fictionnalisation. L'hyperbole, tout d'abord, comme elle le fait dans la caricature, peut créer un référent fictionnel à partir de la distorsion qu'elle fait subir à un référent réel. Mais elle peut aussi être à l'origine d'une micro-fiction qui intègre comme normes les nouvelles échelles d'intensité et les représentations qu'elles engendrent. Le défigement et la déconventionnalisation, à l'œuvre dans les figures, participent d'un phénomène commun : ils font surgir devant les yeux du lecteur une « traduction » de la réalité. En s'appuyant sur des formes mortes ou « invisibles », ils créent, le temps d'un instant, un monde à l'envers, où le concret resurgit. Ils servent alors à « créer du neuf avec du vieux », c'est-à-dire à recycler le sens perdu pour créer de la fiction.

La comparaison, les jeux langagiers et la syllepse participent de la fictionnalisation en se faisant « passeurs » de référents. On peut alors considérer qu'ils sont au service du basculement entre le monde de référence du lecteur et le monde de référence de la fiction, emmenant avec eux le lecteur, tout en prenant soin de ne jamais rompre les liens unissant ces deux univers, sous peine de perdre le lecteur.

Que l'on considère les figures du discours ou les jeux langagiers, ces procédés participent à la création de la fiction : ils créent un contexte favorable à l'interprétation, pour normaliser la distorsion qu'ils proposent, tout en étant, à leur tour, normalisés par le contexte qui les intègre pour diminuer l'effet surprenant de leur apparition. Mais la syllepse va plus loin dans cette capacité d'être moteur fictionnel puisqu'elle s'insinue dans le texte de manière implicite pour servir de matrice textuelle. Chez Vian, les jeux langagiers et les figures du discours sont au centre d'une réflexion sur la langue, réflexion développée en contexte. Ils sont créateurs de situation les mettant en scène. Dans cette idée, on retrouve certains écrits de Vian pour le collège de 'Pataphysique où l'auteur explore le langage jusqu'à épuisement. La fiction devient pour lui une expérience de pensée : un moyen de comprendre (ou de démontrer) la force de représentation du langage par le biais du détournement de ses formes les plus figées.

# INDEX DES NOTIONS

- Analogie, 9, 43, 125, 127, 141, 195, 226, 292, 293, 296, 305, 307, 309, 310, 311, 314, 317, 318, 320 → 326, 331 → 337, 347, 348, 393
- Animation, 8, 9, 88, 110, 215, 216, 235, 337, 339 → 393, 398
- Antanaclase, 117, 121, 122, 161, 170, 171, 176, 199
- Burlesque, 6, 71, 76, 79, 248, 307, 409
- Calembour, 6, 77, 115, 117, 121, 122, 123, 154, 156, 157, 169, 173, 179, 248, 284
- Comparaison, 9, 83, 84, 87, 88, 110, 205, 226, 235, 241, 244, 266, 283, 290 → 335, 336, 393
- Coopération, 16, 17, 33, 68, 79, 110, 397
- Déconventionnalisation, 190, 191, 226, 230, 398, 399
- Défigement, 21, 69, 115, 118, 122, 137, 139, 146, 167, 175, 176, 178, 184 → 190, 193, 200, 201, 206, 227, 399
- Dé-focalisation/Diversion, 7, 217, 218, 219, 371, 372
- Détournement, 6, 21, 32, 36, 41, 55, 59, 73, 77, 80, 81, 117, 123, 125, 129, 130, 136 → 147, 161, 167, 193, 235, 255, 295, 298, 306, 307, 332, 335, 340, 347, 348, 351, 358, 361, 363, 374, 390, 393, 398, 399, 400
- Dialogisme, 78, 157, 163, 164, 165, 216, 281, 372, 398
- Excipit, 6, 3, 13, 37, 38, 91 → 107, 110, 223
- Fantaisie, 7, 1, 114, 123, 146, 229, 272, 284 → 288, 290
- Fictionnalisation, 1, 5, 7, 8, 9, 13, 15, 21 → 29, 32, 36, 37, 61, 71, 119, 121, 138, 147, 153, 154, 165, 168, 173, 197, 213, 216, 220, 227, 233, 234, 235, 237, 239, 256, 259, 260, 266, 284, 289, 294, 300, 327, 328, 331, 341, 342, 373, 377, 384, 388, 395, 399, 400
- Fictionnalité, 8, 18, 23, 34, 88, 328
- Humour, 4, 6, 8, 72, 79, 113, 122, 123, 129, 140, 147, 148, 153 → 168, 175, 178, 179, 180, 186, 187, 189, 190, 191, 193, 196, 227, 229, 284, 303, 308, 310, 317, 333, 357, 397
- Hyperbole, 7, 9, 95, 148, 175, 197, 210, 234, 237 → 290, 294, 305, 335, 357, 367, 393, 398, 399
- Implicite, 7, 38, 96, 99, 101, 105, 106, 107, 122, 192, 202, 204, 205, 220 → 226, 227, 230, 273, 274, 299, 354, 359, 400
- Incipit, 5, 6, 3, 8, 13, 37, 38, 59 → 92, 97, 110, 114, 207, 272, 395
- Incohérence, 6, 30, 53, 74, 76, 118, 148, 151, 158, 159, 160, 162, 202, 204, 219, 260, 311, 397
- Incongru, 6, 79, 80 → 85, 115, 138, 144, 189, 192, 196, 235, 244, 255, 266, 272, 273, 274, 275, 290, 322, 331, 353, 368, 377, 378, 390, 393
- Inquiétant, 6, 70, 71, 86 → 91, 107, 126, 137, 273, 325, 349, 386
- Irrévérence, 3, 59, 72, 79, 96, 399
- Loufoque, 6, 7, 1, 71, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 91, 113, 118, 138, 144, 145, 146, 155, 158, 159, 161, 162, 197, 209, 210, 211, 212, 213, 223, 250, 251, 252, 265, 272 → 278, 286, 290, 298, 317, 326, 335, 358, 360, 389, 395, 397
- Métaphore, 8, 31, 39, 43, 44, 175, 192, 195, 214, 218, 222, 235, 250, 251, 263, 279, 292,

- 293, 294, 315, 316, 324, 334, 337,  
339 → 361, 373, 378, 379, 383, 390, 398
- Mouvement fictif, 8, 69, 235, 339, 340, 341,  
366, 369, 372, 375 → 390, 393
- Néologisme, 6, 110, 121 → 136, 144, 145, 146,  
229, 248, 249, 251, 284, 325
- Normalisation, 7, 26, 83, 184, 190, 197, 213,  
215, 217, 248, 261, 264, 266, 271, 278, 284,  
289, 322, 393, 396
- Normalité, 83, 146, 209, 220, 226, 271, 340,  
352, 365, 369, 377, 386, 388, 390, 399
- Paradoxe, 16, 17, 58, 123, 149, 151, 211, 234,  
239, 244
- Personnification, 8, 82, 85, 110, 184, 191, 192,  
207, 216, 218, 222, 235, 262, 268, 269, 339,  
340, 341, 354, 356, 357, 361 → 374, 384,  
390
- Pied de la lettre, 6, 123, 176, 178, 182, 193, 194,  
197, 227, 241, 250, 263, 287, 329, 331, 332,  
333, 344, 348, 349, 357, 359, 360, 371, 385
- Réappropriation, 8, 343, 344 → 352, 356, 361,  
390
- Référence, 5, 9, 1, 2, 5, 6, 7, 16, 22, 23, 25,  
28 → 36, 45, 46, 47, 57, 58, 60, 62, 63, 64,  
67, 68, 70, 74, 78, 80, 81, 82, 85, 90, 95, 101,  
103, 118, 119, 125, 134, 136, 138, 143, 179,  
184, 188, 197, 201, 202, 203, 209, 215, 226,  
229, 230, 237, 241, 255, 256, 258, 266, 271,  
284, 300, 301, 303, 306, 325, 326, 327, 328,  
331, 332, 340, 365, 398, 399, 400
- Sens concret/abstrait, 117, 118, 169, 170, 177,  
178, 179, 180, 185, 186, 188, 190, 191, 197,  
201, 202, 204, 205, 215, 220, 222, 223, 296,  
313, 324, 350, 353
- Syllepse, 6, 7, 8, 9, 64, 78, 89, 110, 117, 118,  
119, 121, 122, 164, 167 → 230, 233, 261,  
264, 288, 296, 312, 313, 344, 347, 350, 358,  
363, 364, 371, 372, 375, 384, 398, 400
- Synecdoque, 5, 39, 41, 42, 43, 47, 87, 128, 175,  
181, 318, 345, 362



# BIBLIOGRAPHIE

## Œuvres du corpus et éditions retenues :

*Vercoquin et le plancton* (VP), [1946] 2010, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, t. I.

*L'Écume des jours* (EJ), [1947] 2010, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, t. I.

*L'Automne à Pékin* (AP), [1947] 2010, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, t. I.

*L'Herbe rouge* (HR), [1950] 2010, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, t. II.

*L'Arrache cœur* (AC), [1953] 2010, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, t. II.

*Troubles dans les andains* (TA), [1966] 2010, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, t. I.

## Autres œuvres de Boris Vian et autres éditions consultées des œuvres :

*L'Automne à Pékin*, [1947] 1980, Paris, Édition de minuit.

*L'Écume des jours*, [1947] 2008, Paris, Pauvert.

*Cantilènes en gelée*, [1949] 2013, Paris, Le Livre de poche.

*Les Bâtisseurs d'empire*, [1959] 1997, Paris, L'Arche.

*Je voudrais pas crever*, [1962] 2009, Paris, Pauvert.

*Troubles dans les andains*, 1966, Paris, La Jeune Parque.

*Rue des ravissantes*, 1998, Paris, Christian Bourgeois.

*Œuvres complètes*, 2003, Paris, Fayard.

*Cent sonnets*, [1984] 2014, Paris, Christian Bourgeois.

Œuvres d'auteurs diverses mentionnées dans la thèse :

*La Bible de Jérusalem*, 2006, Paris, Cerf, 3<sup>e</sup> éd..

Aristote, 1990, *La Poétique*, Paris, Le Livre de Poche.

Brassens Georges, 1962, *La Complainte des filles de joie*, album 7.

Caroll Lewis,[1869] 2009, *Alice au pays des merveilles* suivie de *De l'autre côté du miroir*, Paris, Les Classiques de Poche.

Cohen-Solal Annie, 1985, *Sartre*, Paris, Gallimard.

Devos Raymond, 1989, *À plus d'un titre*, Paris, Olivier Orban.

Donzel Jacques, 1983, *Boby Lapointe*, Paris, Seghers.

Giono Jean, [1929]1967, *Un de Baumugnes*, Paris, Librairie Générale Française.

Gouffé Jules, [1867] 2008, *Le Livre de cuisine*, Paris, Hachette.

Hugo Victor, [1859] 2002, *La Légende des siècles*, Paris, Gallimard.

Huysmans Joris-Karl, [1884] 1977, *À rebours*, Paris, Gallimard.

Jarry Alfred, [1896] 2013, *Ubu roi*, Paris, J'ai lu.

Leibniz Gottfried Wilhelm, [1710] 1999, *Essaie de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme, et l'origine du mal*, Paris, Flammarion.

Montalvo Garci Rodriguez de, [1540] 2008, *Amadis De Gaule*, Nicolas Herberay des Essarts (trad.), Albi, Passage du Nord-Ouest.

Platon, 1992, *La République*, Paris, Gallimard.

Queneau Raymond, [1965] 1978, *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard.

Queneau Raymond, [1942] 1972, *Pierrot mon ami*, Paris, Gallimard.

Sartre Jean-Paul, [1945-1949] 1972, *Les Chemins de la liberté*, Paris, Gallimard.

Ouvrages et articles :

Achard-Bayle Guy, 2001, « Faits de langue, de texte... effets de fiction », *L'Effet de fiction*, colloque en ligne Fabula, disponible sur : <https://www.fabula.org/effet/interventions/1.php> (consulté le 14 avril 2013).

- Adam Jean-Michel, 1994, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan Université.
- Adam Jean-Michel, 1997, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan Université.
- Adam Jean-Michel, 2005, *Analyse de La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.
- Adam Jean-Michel et Bonhomme Marc, 2000, *Analyses du discours publicitaire*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud.
- Angus Céline, *Traducteur au pays des merveilles. Une exploration de la traduction de L'Écume des jours de Boris Vian*, mémoire inédit, soutenu en 2015 à l'Université de Victoria, Canada, disponible sur :  
[http://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/6018/Angus\\_Céline\\_MA\\_2015.pdf?sequence=4&isAllowed=y](http://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/6018/Angus_Céline_MA_2015.pdf?sequence=4&isAllowed=y) (consulté le 13 mars 2016).
- Apothéloz Denis, 2016, « Figures du mouvement et opacité dans les textes narratifs », dans *Figures en discours*, Biglari Amir et Salvan Geneviève (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 35-54.
- Apothéloz Denis et Reichler-Béguelin Marie-José, 1995, « Construction de la référence et stratégie de désignation », *Revue Tranel*, n°23, p. 227-271.
- Arnaud Noël, 1970, « Un écrivain qui s'en remet aux mots », *Le Monde (des livres)*, 20 novembre, p. 21.
- Arnaud Noël, 1976, *Obliques*, « Boris Vian de A à Z », n°8-9.
- Arnaud Noël (dir.), 2002, *Boris Vian, En Verve*, Paris, Horay.
- Arnaud Noël et Baudin Henri (dir.), 1977, *Boris Vian*, actes du colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Édition.
- Arnaud Pierre J. L., Maniez François, Renner Vincent, 2015, « Non-Canonical Proverbial Occurrences and Wordplay: A Corpus Investigation and an Enquiry Into Readers' Perception of Humour and Cleverness », dans *Wordplay and Metalinguistic / Metadiscursive Reflection*, Zirker Angelika et Winter-Froemel Esme (dir.), Berlin/Boston, De Gruyter, vol.1, p. 135-160.
- Arndt-Lappe Sabine, Braun Angelika, Moulin Claudine et Winter-Froemel Esme (dir.), 2018, *Expanding the Lexicon*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Bacry Patrick, 1992, *Les Figures de style*, Paris, Belin.

- Balatchi Raluca-Nicoleta, 2014, « Les expressions référentielles en contexte. Approche pragmatique et communicationnelle », dans *Communication. Context. Interdisciplinarity*, Iulian Boldea (dir.), University Press, Tîrgu-Mureş, p. 617-623.
- Ballabriga Michel, 2006, « La syllepse est morte, vive l'antanaclase », *Revue Texto*, disponible sur : [http://www.revue-texto.net/Inedits/Ballabriga\\_Antanaclase.pdf](http://www.revue-texto.net/Inedits/Ballabriga_Antanaclase.pdf) (consulté le 10 novembre 2014).
- Baroni Raphaël, 2005, « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels », *Littérature*, n° 137, p. 111-126.
- Barta Péter, 2005, « Au pays des proverbes, les détournements sont rois, contribution à l'étude des proverbes détournés du français (I) », *Paremia*, n° 14, p. 139-152.
- Barta Péter, 2006, « Au pays des proverbes, les détournements sont rois, contribution à l'étude des proverbes détournés (II) », *Paremia*, n°15, p. 57-71.
- Barthes Roland, 1966, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, p. 1-27.
- De Bary Cécile, 2013, « La vérité et la fiction », *Itinéraires*, 2013-1, p. 167-181.
- Baudin Henri, 1973, *Boris Vian, humoriste*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Baudin Henri, 2002, « Boris Vian, paradigme d'un nouveau comique en France au milieu du XX<sup>e</sup> siècle », dans *2000 ans de rire*, Madini Mongi (dir.), Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, p. 213-220.
- Ben Amor Ben Hamida Thouraya, 2004, « Polylexicalité, polysémie et jeux de mots », *Syntaxe et sémantique*, n°5, Presse universitaire de Caen, p. 207-222.
- Bens Jacques, 1976, *Boris Vian*, Paris, Bordas.
- Bens Jacques, 1963, *Un Langage univers*, postface à *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, collection « 10/18 ».
- Benveniste Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Bergson Henri, [1940] 2002, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Bertrand Marc, 1983, « Réappropriation ? démétaphorisation ? Ambiguïté métaphorique ? », *L'Information grammaticale*, n°17, p. 17-21.

- Birgander Pia, 1981, *Boris Vian romancier, études des techniques narratives*, Sweden, Lund Gleerup.
- Bogacki Krzysztof, 1994, « La métaphore dans *L'Écume des jours* de Boris Vian », *Studia romanica posnaniensia*, vol. 19, p. 3-10.
- Bonhomme Marc, 1998, *Les Figures clés du discours*, Paris, Seuil.
- Bonhomme Marc, 2005, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion.
- Bonhomme Marc, 2006, *Le Discours métonymique*, Berne, Peter Lang.
- Bonhomme Marc, 2007, « Sémantique de la métaphore et imagerie », Actes du XXIV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Tome IV, Trotter David (éd.), Tübingen, Niemeyer, p. 17-30.
- Bonhomme Marc, 2009, « Mot-valise et remodelage des frontières lexicales », *Cahiers de praxématique*, n°53, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée.
- Bonhomme Marc, 2015, « L'interaction entre figuralité et registres discursifs », *Pratiques* n°165-166, « Étudier les figures en contexte : quels enjeux ? », Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.).
- Bordas Éric, 2003, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Bornu Jacques, 1976, « Les métamorphoses entre objets et êtres animés », *Obliques*, n° 8-9, p. 201-216.
- Bourkhis Ridha et Benjelloun Mohammed (dir.), 2008, *La Phrase littéraire*, Louvain-la-neuve, Academia-Bruylant.
- Boyer Régis, 1968, « Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian et Ionesco », *Studia neophilologica*, n° 40, p. 317-358.
- Bres Jacques et Nowakowska Aleksandra, 2008, « “J'exagère ?...” Du dialogisme interlocutif », *L'Énonciation dans tous ses états*, Merete Birkelund, Maj-Britt Mosgaard Hansen et Coco Norén (dir.), Berne, Peter Lang, p. 1-27.
- Bridet Guillaume, 1998, *L'Écume des jours*, Paris, Hatier, « Profil » (coll.).
- Buffard-O'Shea Nicole, 1993, *Le Monde de Boris Vian et le grotesque littéraire*, Berne, Peter Lang.

Calame Alain, 1977, « Du *Ciel crevé* à *L'Herbe rouge* », dans *Boris Vian : colloque de Cerisy*, Noël Arnaud et Henri Baudin (dir.), Paris, Union Générale d'Éditions, t. I, p. 351-364.

Calas Frédéric (dir.), 2006, *Cohérence et discours*, Paris, PUPS.

Calas Frédéric, Catherine Fromilhague, Anne-Marie Garagnon et Laurent Susini (dir.), 2012, *Les Figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie*, Paris, PUPS.

Calvet Louis-Jean, 1984, « Au pied de la lettre », *Langages*, n°75, septembre, Paris, Armand Colin, p. 103-110.

Caradec François, 1980, *Avant de relire « L'Automne à Pékin »*, postface de *L'Automne à Pékin* de Boris Vian, Paris, éditions de Minuit, p. 285-297.

Carel Marion et Ducrot Oswald, 1999, « Les propriétés linguistiques du paradoxe : paradoxe et négation », *Langue française*, n°123, p. 27-40.

Charaudeau Patrick, 2006, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, n°10, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, p. 19-41.

Charaudeau Patrick, 2011, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Dolores Vivero García Maria (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 9-43.

Charbonnel Nanine, 1991, *La Tâche aveugle. Les aventures de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

Chénieux-Gendron Jacqueline, 2014, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)*, Paris, Honoré Champion.

Chevalier Yannick et Wahl Philippe (dir.), 2006, *La Syllepse, Figure stylistique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

Chevalier Jean-Claude et Delpont Marie-France, 1995, *L'Horlogerie de saint Jérôme (problèmes linguistiques de la traduction)*, Paris, L'Harmattan.

Chklovski Victor, 2008, *L'Art comme procédé*, traduction de Régis Gayraud, Paris, Allia.

Colonna Vincent, 1989, *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, thèse inédite H.E.S.S, disponible sur : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609> (consulté le 24/07/14).

Crevier Jean-Baptiste, 1767, *Rhétorique française*, Paris, Saillant & Dessaint.

- Culioli Antoine, 1990, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys, tomes I, II, et III.
- Dendale Patrick, 2008, « Rire à plusieurs voix. Polyphonie, ironie et fiction dans les blagues de blondes », dans *L'Énonciation dans tous ses états*, Merete Birkelund, Maj-Britt Mosgaard Hansen et Coco Norén (dir.), Berne, Peter Lang, p. 71-100.
- Denis Michel, 1989, *Image et cognition*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Dion Michel, 2015, « The Unknowable Meaning of Good-evil, Self, and Existence in Kafka's, Vian's, and Murakami's Litterary Works », *Revista d'Estudis Comparatius, Art, Literatura, Pensament*, vol. 11, printemps, p. 51-60.
- Détrie Catherine, 2000, « La figure, une "parole parlante" au plus près du monde vécu », *Cahiers de praxématique*, n°35, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, p. 141-169.
- Détrie Catherine, 2001, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion.
- Djavari Mohammad-Hossein et Daftartchi Nasrine, 2011, « La notion de Fantaisie dans *L'Écume des jours* de Boris Vian », *Revue des études de la langue française*, n° 4, printemps-été, p. 33-43.
- Doppagne Albert, 1973, « Le néologisme chez Raymond Queneau », *Cahiers de l'AIEF*, n°25, p. 91-107.
- Dotoli Giovanni, 1996, « Pour une définition du burlesque », *Australian Journal of French Studies*, vol. 33, n°3, p. 330-349.
- Duchesne Alain et Leguay Thierry, 1990, *Lettres en folie, dictionnaire de jeux avec les mots*, Paris, Magnard.
- Duchet Claude, 1973, « *La fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n°12, p. 49-73.
- Ducrot Oswald, 1979, « L'imparfait en français », *Linguistische Berichte Braunschweig*, n°60, p. 1-23.
- Dumarsais César Chesneau, [1730] 1977, *Traité de Tropes*, Paris, Flammarion.
- Dumarsais César Chesneau, [1730] 1988, *Des Tropes ou des différents sens ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un mot dans une même langue*, Paris, Flammarion.
- Dupont Nathalie et Trudel Éric (dir.), 2012, *Pratiques et enjeux du détournement dans les discours littéraires des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Québec, Presses de l'Université de Québec.

Eco Umberto, 1979, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset.

Eco Umberto, 1990, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.

Espinose Raymond, 2009, *Boris Vian, un poète en liberté*, Paris, Orizon.

Fiala Pierre et Habert Benoît, 1989, « La langue de bois en éclat : les défigements dans les titres de presse quotidienne française », *Mots*, vol. 21, n° 1, p. 83-99.

Fontanier Pierre, [1821] 1968, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Freby François, 2001, « L'effet de réel-fiction », *L'Effet de fiction*, colloque en ligne Fabula, disponible sur : <https://www.fabula.org/effet/interventions/11.php> (consulté le 12 Octobre 2016).

Fromilhague Catherine, 2010, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, collection « 128 ».

Fukagawa Akiko, 2000, « La composition et la structure spatio-temporelle de *L'Écume des jours* », *Gallia*, n°39, p. 25-32.

Full Bettina et Lecolle Michelle (dir.), 2018, *Jeux de mots et créativité*, Berlin/Boston, De Gruyter.

Gadbois Vital, 1972, *Le jeu verbal dans « L'Écume des jours » de Boris Vian*, Thèse inédite, Aix en Provence, faculté des Lettres et Sciences humaines.

Gadbois Vital, 1977, « De la pertinence d'une étude linguistique et stylistique de l'œuvre de Boris Vian », dans *Boris Vian : colloque de Cerisy*, Noël Arnaud et Henri Baudin (dir.), Paris, Union Générale d'Éditions, t. I, p. 429-454.

Ganne Gilbert, 1952, « Un Boris Vian ça trompe », *Interviews impubliables*, Paris, Éditions André Bonne, p. 122.

Gardes Tamine Joëlle, 2011, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, Honoré Champion.

Garnier-Mathez Isabelle, 2006, « Connivence et littérature : une méthode d'analyse textuelle pour lire entre les mots », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 106, n°4, p. 771-790.

Gaudin-Bordes Lucile et Salvan Geneviève, 2008, « Le sens en marche : le cas de l'hypallage », *L'Information grammaticale*, n°116, p. 15-19.

Gaudin-Bordes Lucile et Salvan Geneviève, 2009, « Figures du discours et frontières notionnelles », *Les Cahiers de praxématique*, n°53, p. 121-142.



Gaudin-Bordes Lucile et Salvan Geneviève, 2010, « De la non-pertinence à l'hyperpertinence : intrig(u)antes figures dans *Voyage au bout de la nuit* », dans *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*, Delphine Denis, Mireille Huchon, Anna Jaubert, Michaël Rinn, Olivier Soutet (dir.), Paris, Honoré Champion, p. 279-295.

Gaudin-Bordes Lucile et Salvan Geneviève, 2013, « Contextualisation et hyperpertinence figurale », *Le Discours et la langue*, « Figures et contexte(s) », Geneviève Salvan (dir.), n°4.2, p. 17-22.

Gaudin-Bordes Lucile et Salvan Geneviève (dir.), 2015, « Étudier les figures en contexte : quels enjeux ? », *Pratiques*, n°165-166.

Gaudin-Bordes Lucile et Salvan Geneviève, 2016, « Le pléonasme, simplement redondant ? », dans *La Simplicité. Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Claire Stolz, Anne-Marie Paillet, Sophie Bertocchi et Lia Kurts (dir.), Paris, Honoré Champion, p. 373-388.

Genette Gérard, 1970, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n°16, p. 158-171.

Genette Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

Géraud Violaine, 2008, « Le processus stylistique de démythification dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire : métaphorisation et “démétaphorisation” ironiques », *L'Information grammaticale*, n°119, p. 39-43.

Gollut Jean-Daniel et Zufferey Joël, 2000, *Construire un monde. Les phrases initiales de la Comédie humaine*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

Grésillon Almuth, Maingueneau Dominique, 1984, « Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, 19<sup>e</sup> année, n° 73, mars, « Les Plans d'Énonciation », p. 112-125.

Grice Herbert Paul, 1979, « Logique et conversation », *La Conversation, Communications*, n°30, p. 57-72.

Gross Gaston, 1993, « Trois applications de la notion de verbe support », *L'Information grammaticale*, n°59, p. 16-22.

Gross Gaston, 1996, *Les Expressions figées en français*, Paris, Ophrys.

Gross Maurice, 1988, « Les limites de la phrase figée », *Langages, Les Expressions figées*, 23<sup>e</sup> année, n°90, p. 7-22.

Guiraud Pierre, 1979, *Les Jeux de mots*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Haenlin Lydie J., 1976, « Les comparaisons de Boris Vian : éléments d'une rhétorique de dissuasion », *The French Review*, vol. 50, n°2, décembre, p. 278-283.
- Hamburger Kate, 1986, *Logique des genres littéraires*, traduit par Pierre Cadiot, Paris, Seuil.
- Hamon, Philippe, 1975, « Clausules », *Poétique*, n°24, Paris, Seuil, p. 495-526.
- Hamon Philippe, 1987, « Texte littéraire et référence », *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques*, Université de Neuchâtel, vol. 53, p. 19-27.
- Hamon Philippe, 1998, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz, 2<sup>ème</sup> éd.
- Hărșan Monica, 2012, « Boris Vian ou le *pianoctail* littéraire », *Bulletin of the Transylvania, University of Brașov*, vol. 5 (54), n°1, p. 59-66.
- Hernández José Ramiro Martín, 1986, « Onomastique et jeu dans *Vercoquin et le plancton* de Boris Vian », *Anuario de estudios filológicos*, n°9, p. 179-189.
- Hoeck Leo H., 1981, *La Marque du titre*, La Haye, Pays-Bas, Mouton Éditeur.
- Hopkins John, 2005, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 | 2005, disponible sur : <http://narratologie.revues.org/37> (consulté le 26 juillet 2016).
- James Allison, 2012, « Citation, mythe, mémoire, formes et fonctions du détournement oulipien », dans *Pratiques et enjeux du détournement dans les discours littéraires des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), Québec, Presses de l'Université de Québec, p. 60-73.
- Jankélévitch Vladimir, 1964, *L'Ironie*, Paris, Flammarion.
- Jaubert Anna, 2011, « Le calembour ou la pragmatique du trait /facile/ », *Le Français moderne, Figures de l'à-peu-près*, Alain Rabatel (dir.), tome LXXIX, n°1, p. 33-43.
- Jaubert Anna, 2012, « Le processus énonciatif de l'acte figural », dans *Les Figures à l'épreuve du discours, Dialogisme et polyphonie*, Frédéric Calas, Catherine Fromilhague, Anne-Marie Garagnon, Laurent Susini (dir.), Paris, PUPS, p.31-38.
- Jaubert Anna, 2014, « Au vif de l'hyperbole, l'énonciation problématisante », *Revue Tranel*, n°61, p. 79-90.
- Jaubert Anna et Denis Delphine (dir.), 2005, « Des procédures de fictionnalisation », *Le Français moderne*, t. CXXIV, vol.1.

- Jauss Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Jenny Laurent, 1990, *La Parole singulière*, Paris, Belin.
- Jourde Pierre, 1999, *Empailler le toréador, l'incongru dans la littérature française, de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti.
- Jourde Pierre, 2003, « Le loufoque comme exercice d'épuisement », dans *Figures du loufoque à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), Publication de l'Université de Saint-Etienne, p. 155-166.
- Jouve Vincent, 2006, « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 153-161.
- July Joël, 2015, « Défigements en chanson », dans *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception*, Brigitte Buffard-Moret (dir.), Artois Presses Université, p. 41-60.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, 1986, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, 2014, « L'hyperbole : approche rhétorique, énonciative et interactionnelle », *Revue Tranel*, n°61, p. 7-23.
- Klein Jean René et Lamiroy Béatrice, 2016, « Le figement : unité et diversité. Collocations, expressions figées, phrases situationnelles, proverbes », *L'Information grammaticale*, n°148, janvier, p. 15-20.
- Knospe Sebastian, Onysko Alexander, Goth Maik (dir.), 2016, *Crossing Languages to Play with Words, Multidisciplinary Perspectives*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Korzybsky Alfred, [1933] 2010, *Science and Sanity*, New York, Institute of General Semantics.
- Lakoff Georges et Jonhson Mark, 1986, *Les Métaphores de la vie quotidienne*, traduction de Michel de Fornel, Paris, Édition de Minuit.
- Lamiroy Béatrice, 2008, « Le figement : à la recherche d'une définition », *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, vol. 36, p. 85-99.
- Langacker Ronald Wayne, 1986, « Abstract motion », *Proceedings of the Twelfth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, p. 445-471. Traduction française : « Mouvement abstrait », *Langue française*, n°76, 1987, p. 59-76.
- Lapprand Marc (dir.), 1993, *Vian, Queneau, Prévert, trois fous du langage*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

- Lapprand Marc, 2006, *V comme Vian*, Presses Universitaires de Laval.
- Lapprand Marc, 2012, « De Rabelais à l'Oulipo : la langue pour jouer », *Australian Journal of French Studies*, vol. 44, n°2, mai-août, p. 105-116.
- Lavocat Françoise, 2010, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions.
- Lavocat Françoise, 2016, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris, Le Seuil.
- Leão Beatriz Vaz, 2011, « Boris Vian, un précurseur de l'OULIPO », *Caligrama : Revista de Estudos Românicos*, vol. 9, p. 235-245.
- Lebas-Fraczak Lidia, 2011, « Pour une approche “co-énonciative” dans la description linguistique : exploration du facteur de focalisation au niveau du syntagme nominal », dans *La Linguistique énonciative*, Merete Birkelund et Henning Nølke (dir.), Danemark, mai, p. 17-32.
- Lebas-Fraczak Lidia, 2012, « La “(dé-)focalisation” comme critère interlocutif d'analyse des morphèmes grammaticaux : le cas de l'imparfait en opposition au passé composé et au présent », dans *L'interlocution comme paramètre*, Catherine Douay et Daniel Roulland (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 167-181.
- Le Bozec Yves, 2002, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n°92, p. 3-7.
- Le Bozec Yves, 2004, « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, n°103, p. 3-6.
- Leclerc Aude, 2004, « Blague à part, peut-on traiter la question du défigement en termes dialogiques ? », *Cahiers de praxématique*, n°43, p. 81-106.
- Lecolle Michelle, 2015, « Jeux de mots et motivation : une approche du sentiment linguistique », dans *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires*, Winter-Froemel Esme et Zirker Angelika (dir.), Berlin/Boston, De Gruyter, vol. 2, p. 217-244.
- Lecolle Michel et Leroy Sarah (coord.), 2006, « Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation », *Cahiers de praxématique*, n°46.
- Lejeune Philippe, [1975] 1996, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Legallois Dominique, 2002, « Incidence énonciative des adjectifs « vrai » et « véritable » en antéposition nominale », *Langue Française*, n°136, p. 46-59.
- Le Guern Michel, 1973, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.

- Le Guern Michel, 2003, *Les Deux logiques du langage*, Paris, Honoré Champion.
- Le Guern Michel, 2006, « Retour à la syllepse », dans *La Syllepse, figure stylistique*, Yannick Chevalier et Philippe Wahl (dir), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 97-104.
- Lungo Andrea del, 2003, *L'Incipit romanesque*, Paris Seuil.
- Maingueneau Dominique, 1993, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- Maingueneau Dominique et Charaudeau Patrick, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- Marchand Valère-Marie, 2009, *Boris Vian, le sourire créateur*, Paris, L'Archipel.
- Marret Sophie, 1995, *Lewis Carroll, de l'autre côté de la logique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Martinet Jeanne, 1975, *Clefs pour la sémiologie*, Paris, Seghers.
- Mejri Salah, 2005, « Figement absolu ou relatif : la notion de degré de figement », *Linx*, n°53, p. 183-196.
- Mejri Salah, 2013, « Figement et défigement : problématique théorique », *Pratiques*, n°159-160, p. 79-97.
- Meuraud Maurice, 1966, *L'Image végétale dans la poésie d'Éluard*, Paris, Minard.
- Mezzadri Agathe, 2015, « L'échelle du paradoxe ou la contextualisation au centre du jugement de la figuralité », *Pratiques*, « Étudier les figures en contexte : quels enjeux ? », Gaudin Lucile et Salvan Geneviève (dir.), n°165-166.
- Milcent-Lawson Sophie, 2005, *L'Esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono*, thèse inédite, Paris IV-Sorbonne.
- Milcent-Lawson Sophie, 2013, « Poétiques du défigement chez Giono et Beckett », *Pratiques*, « Le Figement en débat », n° 159-160, p. 127-146.
- Mitura Magdalena, 2008, *L'Écriture vianesque : traduction de la prose*, Bern, Peter Lang.
- Mitura Magdalena, 2010, « Les relations transtextuelles dans *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes* », *Synergies France*, n°7, p. 33-39.
- Moeschler Jacques et Reboul Anne, 1994, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.

- Molina Romero Mari Carmen, 2007, « Marguerite Yourcenar : entre le silence linguistique et le silence des femmes », *Estudios de lengua y literatura francesas*, n°17, p. 119-138.
- Molinié Georges, 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française.
- Molinié Georges, [1993] 2004, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mondada Lorenza, 1994, *Verbalisation de l'espace et fabrication du savoir : approche linguistique des objets du discours*, Lausanne, Université de Lausanne.
- Monjour Servanne, 2011, « L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard », *Analyses*, vol. 6, n°2, printemps-été, p. 195-218.
- Monte Michèle, 2013, « Métaphore et cohérence textuelle dans les textes poétiques », *Le Discours et la langue*, « Figures et contexte(s) », Salvain Geneviève (dir.), n°4.2, p. 75-86.
- Morel Maxime et Risterucci-Lajarige Édith, 2012, « Détourner le quotidien, la logique merveilleuse des surréalistes », dans *Pratiques et enjeux du détournement dans les discours littéraires des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), Québec, Presses de l'Université de Québec, p. 13-28.
- Morier Henri, 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Moscato Michel et Pieraut-Le Bonniec Gilberte (dir.), 1984, *Le Langage construction et actualisation*, Rouen, Publication de l'Université de Rouen.
- Mourey Jean-Pierre et Vray Jean-Bernard (dir.), 2003, *Les Figures du loufoque à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Publication de l'Université de Saint-Étienne.
- Murzilli Nancy, 2001, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *L'Effet de fiction*, colloque en ligne Fabula, disponible sur : <https://www.fabula.org/effet/interventions/11.php> (consulté le 12 Octobre 2016).
- Murzilli Nancy, 2004, « La possibilisation du monde : littérature et expérience de pensée », *Critique*, 2004/3, n°682, p. 219-234.
- Murzilli Nancy, 2012, « De l'usage des mondes possibles en théories de la fiction », *Klesis*, n°24, p. 326-351.
- Mvogo-Machinal Kuna, 2001, « Assoupissement de la métaphore : facteurs sociolinguistiques du figement métaphorique », *Analyses*, n°14, p. 95-106.

Narjoux Cécile et Stolz Claire (dir.), 2014, *Fictions narratives du XXIème siècle, Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Poitiers, La Licorne.

Noakes David, 1964, *Boris Vian*, Paris, Éditions Universitaires.

Nølke Henning, 2006, « La focalisation : une approche énonciative », dans *La Focalisation dans les langues*, André Włodarczyk et Hélène Włodarczyk (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 59-80.

Osu Sylvester N., Col Gilles, Garric Nathalie et Toupin Fabienne (dir.), 2010, *Construction d'identité et processus d'identification*, Berne, Peter Lang.

Païssa Paola, 2015, « Antithèse et contextualisation : le débat sur la torture pendant la guerre d'Algérie (analyse d'un corpus de presse écrite, avril-décembre 1957) », *Pratiques*, « Étudier les figures en contexte : quels enjeux ? », Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), n°165-166, en ligne.

Pestureau Gilbert, 1978, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, Union Générale d'Éditions.

Pestureau Gilbert, 1985, *Dictionnaire des personnages de Vian*, Paris, Christian Bourgeois.

Petibon Nathalie, 2007, « La figuration de la comparaison, une virtualité fictionnelle », acte du colloque *Figure et Figuration*, 15 et 16 juin 2007, Montpellier, disponible sur : <http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/rusca/rusca-langues-litteratures/Colloque-2007-Figure-et-figuration/Articles,192/La-figuration-de-la-comparaison,695> (consulté le 15 février 2016).

Piantoni Antoine, 2015, *Les Poètes fantaisistes, un renouveau de la poésie française au début du XX<sup>e</sup> siècle ?*, thèse inédite, Université Paris-Sorbonne.

Priego-Valverde Béatrice, 2011, « “C'est du lard ou du cochon ?” : lorsque l'humour opacifie la conversation familière », *Marges linguistiques*, n°2, novembre, p. 195-208.

Pruvost Jean et Sablayrolles Jean-François, 2016, *Les Néologismes*, Presses Universitaires de France.

Quintilien, 1978, *Institution oratoire*, t. V, Paris, Les Belles Lettres.

Rabatel Alain, 1998, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé.

- Rabatel Alain, 2005, « La part de l'énonciateur dans la co-construction interactionnelle des points de vue », *Marges linguistiques*, M.L.M.S. Publisher, p.115-136.
- Rabatel Alain (dir.), 2008, « Figures et point de vue », *Langue française*, n°60.
- Rabatel Alain, 2011, « Figures d'à-peu-près et nom propre », *Le Français moderne*, n°79, p. 22-33.
- Rabatel Alain, 2012, « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », *Revue Tranel*, n°56, p. 23-42.
- Rabatel Alain, 2013, « La fictionnalisation des paroles et des gestes, *Les Années d'Annie Erneaux* », *Poétique*, n°173, Paris, Seuil, p. 105-123.
- Rabatel Alain, 2013, « Humour et sous-énonciation », dans *Frontières de l'humour*, Dolores Vivero García María (dir.), Paris, L'Harmattan, chapitre 4, p. 91-110.
- Rabatel Alain, 2015, « La plurisémié dans les syllepses et les antanaclases », *Vox Romanica*, n°74, p. 124-156.
- Rabatel Alain, 2018, « La créativité verbale dans les devinettes : points de vue cumulatifs, assertions non sérieuses et sous-énonciation », dans *Jeux de mots et créativité : langue, discours et Littérature*, Bettina Full et Michelle Lecolle (dir.), Berlin/Boston, De Gruyter, p. 227-250.
- Rastier François, 1987, *Sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Reboul Anne, 1995, « La pragmatique à la conquête de nouveaux domaines : la référence », *L'information grammaticale*, n°66, p. 32-37.
- Reboul Olivier, 1991, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Rey Alain (dir.), [1992] 2000, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Rey Alain et Chantreau Sophie, [1993] 2015, *Dictionnaire d'expressions et locutions*, Paris, Le Robert.
- Ricalens-Pourchot Nicole, 2003, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin.
- Ricardou Jean, 1965, *La Prise de Constantinople*, Paris, Éditions de Minuit.
- Ricardou Jean, 1990, *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, collection « Point ».
- Ricœur Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.



Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe et Rioul René, [1994] 2009, *Grammaire méthodique du français contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France.

Rivara René, 1990, *Le Système de la comparaison. Sur la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Roland Hubert, 2010, « La catégorie du réalisme magique dans l'histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle : impasses et perspectives », dans *Les Nouvelles voies du comparatisme*, Hubert Roland et Stéphanie Vanasten (dir.), Gent, Academia Press, p. 85-98.

Romeborn Andreas, 2013, *La Syllepse, Étude d'une figure rhétorique dans l'œuvre de Francis Ponge*, thèse inédite, Göteborgs universitet.

Rouayrenc Catherine, 2006, « Syllepse et co(n)texte », dans *La syllepse, Figure stylistique*, Yannick Chevalier Henri et Philippe Wahl (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 157-172.

Ryan Marie-Laure, 1991, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.

Ryan Marie-Laure, 2001, *Narrative as Virtual Reality*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press.

Rybalka Michel, 1984, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Lettres Modernes.

Sablayrolles Jean-François, 2007, « Nomination, dénomination et néologie : intersection et différences symétriques », *Neologica*, n°1, mars, p. 87-99.

Sablayrolles Jean-François, 2011, « Néologie et figement, deux concepts pas si antinomiques que cela : création et détournement de formules figées », dans *1<sup>er</sup> colloque de phraséologie et parémiologie romanes. L'état des recherches et les tendances du développement de la parémiologie et de la phraséologie romanes*, Lodz, Pologne, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, p.103-110.

Sablayrolles Jean-François, 2015, « Néologismes ludiques : études morphologiques et énonciativo-pragmatiques », dans *Enjeux du jeu de mots, perspectives linguistiques et littéraires*, Winter-Froemel Esme et Zirker Angelika (dir.), Berlin/Boston, De Gruyter, vol. 2, p. 189-216.

- Sabot Philippe, 2002, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Salvan Geneviève, 2008, « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », *Langue française*, n° 160, p. 73-87.
- Salvan Geneviève (dir.), 2013, « Figures et contexte(s) », *Le Discours et la langue*, n°4.2.
- Salvan Geneviève, 2014, « *Juste la fin du monde*. L'excès juste, ou l'hyperbole exagère-t-elle toujours ? », *Revue Tranel*, n°61, p. 63-78.
- Scheffel Michael, 1990, « Magischer Realismus », *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol.2, Berlin-New York, De Gruyter, p. 526-527.
- Schaeffer Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- Sorlin Sandrine, 2010, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée.
- Swirski Peter, 2000, *Between Literature and Science. Poe, Lem, and Explorations in Aesthetics, Cognitive Science and Literary Knowledge*, Montréal, Mc Gill-Queen's University Press.
- Tamba-Mecz Irène, 1979, « À propos de la signification des figures de comparaison », *Information grammaticale*, n°1, p. 16-20.
- Tamba-Mecz Irène, 1981, *Le Sens figuré, vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Tamba-Mecz Irène, 1983, « L'ellipse : phénomène discursif et métalinguistique », *Histoire, épistémologie, langage*, vol. 5, n°1-5, p. 151-157.
- Tamba-Mecz Irène et Veyne Paul, 1979, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », *Revue des Études Grecques*, t. 92, janvier-juin, p. 77-98.
- Tassel Alain, 1996, « La clôture narrative. Perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac », *Cahiers du CNA*, n°7, Nice, p. 85-99.
- Todorov Tzvetan, 1967, *Littérature et signification*, Paris, Larousse.
- Tutin Agnès et Grossman François, 2002, « Collocations régulières et irrégulières : esquisse de typologie du phénomène collocatif », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. 7, n°1, p. 7-25.

- Vandeloise Claude, 1986, *L'Espace en français : sémantique des prépositions causales*, Paris, Seuil.
- Verine Bertrand, 2008, « La parole hyperbolique en interaction : une figuralité entre *soi-même* et *même*, *Langue Française*, n°160, p. 117-131.
- Véron Laélia, 2015, « Jeu de mots et double communication dans l'œuvre littéraire : l'exemple de *La Comédie humaine* de Balzac », dans *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires*, Esme Winter-Froemel et Angelika Zirker (dir.), Berlin/Boston, De Gruyter, vol. 2, p.93-114.
- Viswanathan Jacqueline, 1993, « Une écriture cinématographique ? », *Études littéraires*, vol. 6, n° 2, automne, p. 9-18.
- Vivero García María Dolores (dir.), 2013, *Frontières de l'humour*, Paris, L'Harmattan.
- Vuillaume Marcel, 1990, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Weinrich Harald, 1971, « The Textual Function of the French Article », *Literary Stylistics: a Symposium*, Chatman Seymour (éd.), London-New York, Oxford University Press, p. 221-240.
- Weiss Martin, 2014, *Boris Vian — la langue qui trébuche, jeux de mots dans l'œuvre d'un génie*, format kindle.
- Wilson Deirdre et Sperber Dan, 1979, « L'interprétation des énoncés », *Communications*, n°30, p. 80-94.
- Winter-Froemel Esme (dir.), 2019, *Sprach-Spiel-Kunst*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Winter-Froemel Esme et Demeulenaere Alex (dir.), 2018, *Jeu de mots, textes et contextes*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Winter-Froemel Esme et Thaler Verena (dir.), 2018, *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Winter-Froemel Esme et Zirker Angelika (dir.), 2015, *Enjeux du jeu de mots, perspectives linguistiques et littéraires*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Yaguello Marina, 1984, « Linguiste malgré lui ? », *L'Arc*, n°90, p. 30.
- Yocaris Ilias, 2006, « La discohérence dans *Tryptique* et *Leçon de choses* de Claude Simon », dans *Cohérence et discours*, Calas Frédéric (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 399-408.

Yocaris Ilias, 2015, « Entre littérature et arts plastiques : collage et références intertextuelles » dans *La Bataille de Pharsale, Formes : supports / espaces*, Christelle Reggiani, Christophe Reig, Hermes Salceda et Jean-Jacques Thomas (dir.), Paris, Presses Universitaires du Nouveau Monde, p. 195-216.

Zirker Angelika et Winter-Froemel Esme (dir.), 2015, *Wordplay and Metalinguistic / Metadiscursive Reflection*, Berlin/Boston, De Gruyter.