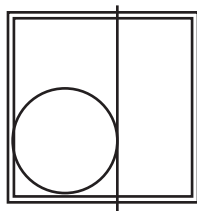


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

BORIS VIAN EN SON DEUXIÈME SIÈCLE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.
■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ dresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2022 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 2022

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-925269-00-7

PDF 978-2-920949-99-7

EPUB 978-2-920949-98-0

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Folio infographie

Impression : Imprimerie Gauvin

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

BORIS VIAN EN SON DEUXIÈME SIÈCLE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION DE MARC LAPPRAND

PRÉSENTATION

MARC LAPPRAND

Boris Vian en son deuxième siècle 7

ÉTUDES

PASCAL ORY

Arts mineurs et mauvais genres : de quel complot M. Boris Vian
est-il le nom ? 15

CHRISTOPHE REIG

Boris Vian oulipien potentiel 29

ALISTAIR ROLLS

Elles se rendent pas compte intertextuel et paratextuel : un Chinetoque
peut-il en cacher un autre ? 43

LYDIA COUETTE

Vers une typologie des espaces oniriques dans l'œuvre romanesque
et dramaturgique de Boris Vian 57

CLARA SITBON

Boris Vian 2.0 : humanités numériques, et traces de pluralité auctoriale 77

THOMAS CARRIER-LAFLEUR ET GUILLAUME LAVOIE

Et si la poésie de Boris Vian n'était qu'un trucage cinématographique ?
Une lecture *médiagénique* de l'adaptation de *L'Écume des jours*
par Michel Gondry 95

MAËL FOUCAULT

La « poétique » chez Vian. Esquisse d'une philosophie des relations
internationales 113

NADÈGE LE LAN

Boris Vian – Georges Delerue: *Le Chevalier de Neige*, opéra
en trois actes

127

CHRISTELLE GONZALO ET FRANÇOIS ROULMANN

Les transports dans *L'Automne à Pékin*: le bus ou le néant?

143

DÉBATS

RÉJEAN BEAUDOIN

Une poétique de l'inachèvement façonne le roman francophone

159

LISE GAUVIN

Une nouvelle région du monde

169

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation

Boris Vian en son deuxième siècle

MARC LAPPRAND

- Ah! Vous faites dans la littérature ... J'aurais dû m'en douter.
- Oh! Je fais dans pas mal de choses, n'adjudant, ingénieur, auteur, traducteur, musicien, journaliste, interprète, jazzologue, et maintenant directeur artistique d'une maison de disques.
- Ouais ... je vois ... bon à tout, bon à rien ...
- Qui trop embrasse mal étreint, comme on dit.
- Ça dépend des bras qu'on a, n'adjudant ... Regardez les miens ...
- Je suis bâti comme un singe ... Fait pour la culture
- qui vous courbe sur la glèbe glabre¹.

Dans sa désopilante « Conversation avec un adjudant » (1958), Boris Vian par autodérision évoque la multiplicité de ses talents qu'on lui reconnaît sans peine aujourd'hui, mais qui nous fait oublier que de son vivant cela a pu lui jouer de mauvais tours. Chez ce touche-à-tout de génie, on avait trop souvent oublié le génie. Et ce n'est pas pour rien que ce sont deux éditeurs des « mauvais genres » (la formule est de Pascal Ory, *infra*) qui ont révélé au grand public une œuvre romanesque et poétique largement méconnue à la disparition de son auteur.

Boris Vian est né le 10 mars 1920. La brève carrière artistique de cet ingénieur de formation l'a consacré tout à la fois comme romancier, poète, nouvelliste, dramaturge, chansonnier, scénariste, chroniqueur et traducteur. Artiste protéiforme, Vian fut aussi un trompettiste de jazz reconnu dans la brève période de l'après-guerre, doublé d'un critique de jazz apprécié, et même un librettiste inattendu dans les années 1950. Boris Vian est-il devenu un classique malgré lui, à la faveur notamment de la parution en 2010 des deux tomes de ses *Œuvres romanesques complètes* à la Bibliothèque de la Pléiade? Cette première question sous-tend le présent dossier, car si Boris Vian est devenu une sorte de figure de culte en France et au Québec, notamment par ses chansons truculentes et

1. Boris Vian, « Conversation avec un adjudant », *Œuvres complètes, tome 12*, Paris, Fayard, 2001, p. 156.

son humour décapant, *a contrario* voici un écrivain encore largement boudé par l'université. Comment expliquer ce phénomène? Parallèlement à cela, on peut se demander si le succès commercial de Vian en Pléiade a créé un réel gain culturel symbolique auprès d'un lectorat aguerri et plus intellectuel, en proportion inverse de l'image tenace d'un écrivain pour adolescents, ou, pire encore, celle d'un saltimbanque vaguement anarchisant².

Ce dossier Vian aux *Études littéraires* effectue une mise à jour salubre des avancées de la critique de cet écrivain, y compris sur des adaptations qui continuent de fleurir dans son œuvre. Il ne s'agit de rien de moins que d'une nouvelle relève, dont nous ne pouvons que nous réjouir. On y découvrira d'innovantes théories de la lecture et de l'herméneutique en général: on n'a pas encore fini de lire et d'interpréter l'œuvre de Bison Ravi. Nous ne lirons en l'occurrence ici que du neuf, tant sur le plan de l'exégèse que sur celui de documents de première main jamais auparavant utilisés. Pourrait-on même avancer que l'adaptation inattendue de *L'Écume des jours* au cirque démontre encore et toujours l'inépuisable vitalité de ce roman³? Rappelons qu'il a déjà été adapté plusieurs fois au cinéma, à l'opéra et au théâtre. À cet égard, l'analyse du film de Michel Gondry que proposent Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie est tout à fait inédite, d'autant plus que le relatif insuccès de cette adaptation cinématographique n'a pas généré les études qu'on aurait pu en attendre. Et que dire de la sortie en 2020 d'*On n'y échappe pas*, roman policier commencé par Vian (55 feuillets manuscrits) et achevé par une demi-douzaine d'enthousiastes oulipiens? Boris Vian serait bel et bien devenu un membre anthume de l'Oulipo, si l'on extrapole un tant soit peu la démonstration de Christophe Reig.

En amont de ce numéro s'est donc tenu un colloque (le dernier de l'ère pré-Covid) les 12, 13 et 14 mars 2020 à l'Université de Victoria en Colombie-Britannique. L'événement voulait en quelque sorte asseoir l'écrivain dans son deuxième siècle posthume, indépendamment du copieux battage médiatique dont il a été l'objet pendant l'année de son centenaire, qui avait d'ailleurs tendance à occulter un tant soit peu l'écrivain au profit du portrait tout en clichés dont on pouvait s'étonner qu'il perdure à ce point.

Notre ligne directrice était de nous tourner résolument vers l'avenir, en marquant précisément l'avènement du deuxième siècle d'existence de Boris Vian, et donc en s'écarter d'une rétrospective qui risquait de ressasser tout ce qui est déjà bien connu de sa vie, de son œuvre et de son statut iconique. Nous voulions absolument éviter de retomber dans le piège de l'illusion biographique qui a suscité plusieurs ouvrages faisant valoir les caractères sensationnels – et

2. Le numéro de juin 2019 du *Nouveau Magazine Littéraire* consacré à Boris Vian sous-titrait justement son dossier par «l'idole des jeunes».

3. Lors du colloque «Boris Vian en son deuxième siècle» de Victoria (mars 2020), une intervenante en avait fait la présentation. Lien permanent: <https://hcmc.uvic.ca/vian/>

si attachants – de sa vie et de son œuvre. Pour faire sortir Vian de sa légende, nous nous sommes ainsi plutôt interrogés sur sa réception aujourd'hui, sur l'internationalisation de son œuvre toujours traduite de par le monde, et sur les divers avatars que cette production multiforme continue de générer avec vivacité et inventivité. Le fait que les intervenants aient convergé depuis huit pays différents (Algérie, Allemagne, Argentine, Australie, Canada [Québec], Chine, France, Japon) ne fait pas exception aux colloques sur Vian, en particulier hors de l'hexagone. Selon l'exigence d'un protocole éditorial propre à une revue savante, nous présentons ici neuf articles issus de ce colloque, dont leurs auteurs ont été invités à approfondir et à affiner leurs découvertes. Le mot d'ordre restait donc clairement de proposer de la nouveauté.

La contextualisation socio-culturelle qu'offre Pascal Ory nous fournit une entrée en matière idéale. Passant en revue le xx^e siècle, celui-ci se concentre sur la période de l'après-guerre, époque du renouveau des cabarets et autres salles de spectacles, à laquelle Vian prit la part active que l'on connaît. Pascal Ory recourt au concept plus récent d'*artification*, c'est-à-dire du passage à l'art, qui explique très bien le phénomène de démocratisation de l'art que va fortement prôner la génération du *Baby-boom*. Outre son analyse sociologique, son témoignage de « l'effet Boris Vian » nous intéresse au premier chef. Car Pascal Ory a vécu en direct l'engouement du lectorat des années 1960 qui a tant contribué à la re(co)naissance d'un écrivain que l'on commençait seulement à découvrir.

La fréquentation assidue de Boris Vian de ses coreligionnaires pataphysiciens – qui ont véritablement lancé sa postérité littéraire – aura aussi joué un rôle par rapport à l'Oulipo. En effet, plusieurs pataphysiciens sont destinés à devenir d'éminents membres fondateurs de l'Oulipo, ce qui place Vian en quelque sorte par anticipation au sein de ce groupe de poésie expérimentale : décédé en 1959, Vian a manqué d'une année la création de l'Oulipo. Il en aurait vraisemblablement été, c'est une supputation partagée par plusieurs exégètes, l'une de ses plumes parmi les plus actives et inventives⁴. C'est en s'appuyant sur cette prémisse que Christophe Reig parle de Vian comme d'un « Oulipien potentiel », et de manière tout à fait convaincante.

Suivent trois analyses audacieuses, donc, dans une certaine mesure, sujettes à controverse. Celles-ci fournissent néanmoins de réelles avancées sur des questions seulement effleurées jusqu'à aujourd'hui. Alistair Rolls se penche sur les jeux de masquages intertextuels dans le quatrième et dernier roman signé Vernon Sullivan : *Elles se rendent pas compte*. Ce roman est depuis toujours négligé par la critique qui hâtivement le juge « bâclé ». Mais les choses sont évidemment plus complexes qu'il n'y paraît. Lydia Couette, pour sa part,

4. Lors des discussions finales du colloque intitulé « l'Oulipo et la seconde guerre mondiale » tenu à Londres en septembre 2016, Jacques Roubaud déclara avec force conviction : « il ne faudrait pas oublier le rôle de Boris Vian dans l'histoire de l'Oulipo ». Dont acte.

tente de rendre compte de « cette impression d'un onirisme implicite » dans plusieurs œuvres de Vian, privilégiant *L'Arrache-cœur* et *Les Bâtisseurs d'empire* (son dernier roman et sa dernière pièce de théâtre). L'espace diégétique de ces récits occupe un entre-deux entre la fiction et le rêve, proche de la fameuse inquiétante étrangeté freudienne. Lydia Couette en élabore une cartographie propre à susciter la curiosité. Clara Sitbon, enfin, se dote d'outils en humanités numériques pour analyser la multi-auctorialité de Boris Vian. Son étude se fonde sur une typologie des signatures, dont les nombreux pseudonymes que Vian a utilisés, et qui correspondent à autant de styles textuels spécifiques. Avec le recours à la « stylométrie », Clara Sitbon peut prétendre poser les bases d'un type d'analyse jamais encore effectuée de l'œuvre de Vian.

On sait que le passage d'un roman au cinéma n'est jamais simple ; le cas est encore plus flagrant s'agissant de *L'Écume des jours*, mis à l'écran par Michel Gondry en 2013, tant ce roman est saturé de jeux de langage. Malgré le relatif insuccès du film, Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie le réhabilitent en quelque sorte par l'examen des procédés employés par Gondry. Les deux auteurs observent que le réalisateur-adaptateur n'a eu recours à aucun trucage numérique, mais qu'il aurait plutôt tenté, en se concentrant sur des trucages cinématographiques classiques, de restituer « des équivalences formelles de la narration poétique de Vian à l'écran ». Cette démarche voulait exactement s'inscrire dans la revendication propre et chère à Vian d'accorder la primauté à tous les moyens techniques offerts par le cinéma, contre le cinéma réaliste.

Ce dossier offre aussi deux études innovantes sur des textes peu envisagés avec une telle acuité, et qui présentent tous deux une forme d'incomplétude. D'une part, Maël Foucault s'intéresse à l'émergence d'une pensée politique chez Vian, notamment à la lecture du *Traité de civisme*, œuvre fragmentaire dont la gestation s'étale sur presque une décennie (publiée seulement en 1979). Foucault se demande si cette réflexion politique chez Vian, aussi embryonnaire fût-elle, ne ferait pas de lui un penseur, notion jamais osée auparavant. Et pour cause, Vian, que l'on sait farouchement antimilitariste, a pourtant du mal à se situer politiquement dans les années de l'après-guerre, entre guerre et paix, et nouvel ordre international. D'autre part, Nadège Le Lan propose une étude contrastive entre le spectacle de plein air et l'opéra qui portent tous deux le même titre du *Chevalier de Neige*. Voici une étude inédite de cet opéra qui hélas n'a jamais été enregistré. Le succès incontesté de cette œuvre produite sous ces deux formes en 1953 et 1957 incite à la considérer comme pleinement littéraire. Mais ce serait oublier la part importante qu'a jouée Georges Delerue en composant les partitions musicales. L'entente s'est révélée parfaitement complémentaire entre Vian et Delerue, car les deux hommes avaient à cœur d'innover chacun dans son registre : pour Vian, il s'agissait de moderniser le récit moyenâgeux tout en restant fidèle à l'histoire, et pour Delerue, d'utiliser

au maximum les techniques sonores à sa disposition (ondes Martenot, chœurs à bouches fermées, haut-parleurs subtilement disséminés). Les manuscrits textuels et musicaux qu'a pu consulter Nadège Le Lan révèlent maintes retouches à quatre mains, mettant ainsi en lumière la genèse et l'évolution de cette œuvre unique en son genre chez ces deux compositeurs que tout rapprochait (ils n'ont en outre que cinq ans d'écart).

C'est enfin la part non négligeable de documents inédits, qui nous faisaient encore défaut au moment de l'élaboration de l'édition de la Pléiade, que font fleurir Christelle Gonzalo et François Roulmann dans leur quête (qui remonte à loin) d'explication de la numérologie quasi cryptique de *L'Automne à Pékin*, de même que du triangle impossible Angel – Rochelle – Anne, dont nous ne gâcherons pas ici la révélation. L'ingénieur Vian ne pouvait évidemment pas rester insensible à tout ce qui l'entourait dans l'immédiat après-guerre en matière de transports en commun voués à un retour à une utilisation normale ; il en ira ainsi du bus 975 et de l'avion en modèle réduit, le Ping 903, dont les nombres sont porteurs d'une signification. Mais Roulmann et Gonzalo passent aussi en revue une riche panoplie intertextuelle, qui passe d'abord par Alfred Jarry bien entendu, mais aussi par Jules Verne, Louis Scutenaire, Raymond Queneau et Agatha Christie, sans oublier André Frédérique, écrivain méconnu contemporain de Vian, pour qui ce dernier avait une réelle admiration. *L'Automne à Pékin* est le seul roman qu'il a été donné à Vian de retravailler pour une nouvelle édition chez Les Éditions de Minuit (1956) mieux balisé que nous n'eussions pu le faire dans nos éditions antérieures.

En élaborant notre édition de la Pléiade, le mot d'ordre qui s'était peu à peu imposé à nous était justement que « rien n'est gratuit dans l'œuvre de Boris Vian⁵ ». On peut avancer que les articles de ce dossier, à la poursuite d'exégèses encore inaccomplies, ne font que le démontrer. Formulons le vœu que se prolongent ces passionnantes incursions dans l'œuvre de Boris Vian...

Références

- VIAN, Boris, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- , *Œuvres romanesques complètes, II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- , « Conversation avec un adjudant », *Œuvres complètes, tome 12*, Paris, Fayard, 2001, p. 155-156.

5. Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. XXXIII ; affirmation reprise ici même par Christelle Gonzalo et François Roulmann.

ÉTUDES



Arts mineurs et mauvais genres : de quel complot M. Boris Vian est-il le nom ?

PASCAL ORY

*Ce texte est dédié à Marc Lapprand,
qui m'a offert ce kairos.*

Boris Vian n'est pas par hasard le contemporain d'une petite révolution culturelle dont la France et l'après-guerre furent un espace et un temps privilégiés. Cette homologie se vérifie de son vivant mais plus encore après sa mort.

Une certaine révolution culturelle

Cette révolution – le mot, on espère en convaincre le lecteur, n'est pas un abus de langage – se situe sur une histoire longue de plus d'un siècle puisque remontant, pour le moins, au Romantisme, et est confirmée à l'échelle d'une histoire courte, répondant au nom redoutable d'«Après-guerre».

Tradition de la légitimation

La participation de la France à la longue histoire des successives dominations culturelles n'a guère besoin d'être démontrée. On connaît toutefois moins le rôle pionnier que ce pays a joué dans l'écriture d'une contre-histoire, celle de la légitimation des cultures dominées, remises initialement dans les sous-catégories corrélées au « populaire » ou à la « masse », au « mineur » ou au « sauvage », au « décoratif » ou à l'« industriel », etc. C'est en Occident, lieu central de la domination culturelle moderne, que prend forme, à l'époque romantique, la valorisation du *folk-lore* (« trésor du peuple », William Thoms, 1846), des « arts lointains » (Félix Fénéon, 1920) ou des « arts et traditions populaires », concept développé en France pendant l'Entre-deux-guerres au sein de l'Organisation internationale de Coopération intellectuelle, ancêtre de l'UNESCO¹. La sociologie culturelle française a forgé au début du ^{xxi}e siècle le concept

1. Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS Éditions, 2016 [1994].

d'artification² pour rendre compte du « passage à l'art » des productions jusque-là illégitimes, qui apparaît bien comme une des grandes tendances culturelles des temps modernes – affaire de technologie, sans doute, d'économie, assurément, mais surtout d'idéologie. La « reproductibilité technique », pour parler comme Walter Benjamin, a joué son rôle, tout comme l'urbanisation et l'industrialisation, mais il paraît clair que le facteur essentiel aura été la grande révolution de la souveraineté populaire, conduisant les élites, qu'elles soient chrétiennes ou libérales, démocrates ou socialistes, à tout à la fois évangéliser selon leurs valeurs respectives par le recours à la scolarisation et, la marche vers le suffrage universel étant engagée, à accorder une attention croissante aux formes culturelles jusque-là dominées.

Vieux pays d'État, à la fois catholique et laïque, la France du XIX^e siècle est connue pour la visibilité et, en effet, l'importance qu'à partir de la génération romantique elle a accordées à ces deux investissements, à la fois financiers et symboliques, dans le système scolaire et dans la valorisation des cultures dites successivement « populaires » (au XIX^e) et « de masse » (au XX^e). Sous la République désormais bien installée de la Fin-de-siècle les successives avant-gardes qui se reconnaissent dans le *Mercur de France* puis la *Revue blanche*, qui lisent Rimbaud et Jarry, qui bientôt découvriront le futurisme, lancé en France et en français par Marinetti, seront aussi celles qui vont inventer – au sens étymologique du terme – le Douanier Rousseau et le Facteur Cheval et qui, sous la plume d'un Guillaume Apollinaire ou d'un Max Jacob, commencent à chanter les louanges du roman-feuilleton, de l'imagerie populaire ou du cinématographe. Le mouvement que je qualifierai de « philique » (cinéphilie dans les années 20, jazzophilie dans les années 30, en attendant la suite) naît en France, et non pas aux États-Unis. Qu'on suive ou pas la définition du romantisme proposée par Michael Löwy et Robert Sayre comme révolte moderne contre la modernité³, il n'est pas interdit de lire le surréalisme, sans doute la principale contribution française à l'histoire culturelle du XX^e siècle, comme une résurgence du romantisme, le romantisme des nouveaux temps. Dans de telles conditions, on n'est pas autrement surpris de découvrir dans la France de 1945, politiquement et économiquement dominée, un réel dynamisme « contre-culturel », repérable à d'innombrables signes⁴, et qui apparaît

2. Cf., entre autres, Roberta Shapiro et Nathalie Heinich (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS (Cas de figure), 2012.

3. Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

4. Pascal Ory, « Le temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes », *Méluéine, Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n° XI (1990), p. 17-28. La première histoire du surréalisme – celle de Maurice Nadeau – paraît en 1945.

sur ce plan, avec le recul, nettement en avance sur l'évolution culturelle ultérieure de la planète.

Après-guerre

Le chrononyme « Libération », attaché à cette époque, est susceptible de bien des gloses et de bien des déclinaisons. Pour la question qui nous occupe, l'ébranlement consécutif à la Seconde guerre mondiale se sera traduit, en terrain français, par une série de remembrements propices au surgissement de nouveaux médias et types de médiation, dont on peut avancer l'hypothèse qu'ils ont déterminé homologiquement des formes d'expression appropriées. L'époque va produire de nouveaux titres de presse (de quotidiens de référence comme *Combat* ou *Le Monde* ou de revues qui ne le sont pas moins comme *Les Temps modernes*, mais aussi de magazines dits « populaires » comme *Constellation* ou *France-dimanche*, etc.), mais aussi, plus significatives encore, de nouvelles maisons d'édition et, là aussi, le clivage s'installe. Certaines maisons, portées par la conjoncture politique vont s'installer durablement, comme les Éditions de Minuit, qui joueront le rôle que l'on sait dans le lancement de l'école du Nouveau roman ; d'autres, à l'image initiale beaucoup moins flatteuse, entreprendront d'accompagner – avec, au final, plus de liberté de mouvement qu'avant la guerre – un mouvement « contre-culturel » que l'on peut interpréter comme la revanche posthume d'un groupe surréaliste en train de disparaître en tant qu'avant-garde organisée mais désormais en voie de consécration⁵. Deux noms résument cette nouvelle ambiance, très différente de celle de l'avant-guerre, Jean-Jacques Pauvert (né en 1926) et Éric Losfeld (né en 1922), éditeurs des « mauvais genres », du fantastique à l'érotisme en passant par l'humour, menant pendant une vingtaine d'années une guérilla – remportée sur le plan culturel mais perdue sur le plan économique – contre la justice officielle et les ligues de vertu, lutte qu'ils ont aussi, par leurs mémoires, parus à l'époque de leur triomphe posthume, contribué à mythifier⁶.

Au-delà de ces deux cas remarquables et remarqués, c'est bien toute une époque qui bascule. L'Après-guerre se révèle ainsi le moment où en France un espace s'entrouvre pour de petites unités de production artistique, en même temps que le moment où le mouvement philique, esquissé avant-guerre dans des cercles restreints, conquiert désormais des positions de pouvoir d'où il ne sera plus délogé. Ainsi le phénomène des petites maisons d'édition « contre-culturelles » ne se limite-t-il pas au couple Pauvert-Losfeld. Plus petits et plus fragiles encore

5. Pascal Ory, « Le temps où les surréalistes eurent raison », *art. cit.*

6. À chacun son style : Losfeld écrit ses mémoires à chaud, et *in extremis* (*Endetté comme une mule*, Paris, Belfond, 1979), Pauvert avec plus de recul et de calcul (*La Traversée du livre*, Paris, Viviane Hamy, 2004). La figure de Pauvert a été complexifiée par Chantal Aubry (*Pauvert l'irréductible*, Paris, L'Échappée, 2018).

apparaissent un Jean D'Halluin (Éditions du Scorpion) ou un Maurice Girodias (Obelisk Press puis Olympia Press). Ces deux itinéraires d'héritiers, à la fois opposés et convergents, disent beaucoup sur l'époque puisque si le second est le fils d'un éditeur américain non-conformiste (disparu en 1939, Jack Kahane, sorte de prototype, en plus radical encore, de ce nouveau type éditorial) et creuse un sillon analogue⁷, le premier – ce fait semble peu connu – est le fils d'un leader politique d'extrême-droite qui avait eu, là aussi avant-guerre, son heure de gloire, Henri d'Halluin, dit Dorgères, par rapport auquel on peut avancer l'hypothèse que Jean d'Halluin s'affirma en s'opposant⁸. Ainsi le monde théâtral français de l'époque, relu *a posteriori* comme un âge d'or illustré par des noms comme ceux d'Arthur Adamov, Samuel Beckett ou Eugène Ionesco, est-il, du côté du théâtre public, celui des «jeunes compagnies» et, du côté du théâtre privé, des «petits théâtres». Dans la première catégorie figurent un André Reybaz ou un Jo Tréhard – celui-ci sera, en 1968, le premier homme de théâtre victime de la répression municipale contre les établissements culturels publics soupçonnés de sympathies «gauchistes». Dans la seconde, l'époque verra l'apogée de plusieurs jeunes troupes privées, telles celles de Jacques Fabbri ou de Michel de Ré, et des petites salles de théâtre de la rive gauche – par opposition aux plus grandes salles du théâtre de boulevard, sur la rive droite –, telles les éphémères Théâtre de Babylone ou Théâtre des Noctambules. Notons à ce propos que lorsque *L'Équarrissage pour tous* est donné dans la seconde salle, en avril 1950, c'est un mois avant la création, dans le même lieu, de *La Cantatrice chauve*, et que lorsque *Mademoiselle Julie* l'est dans la première, en septembre 1952, c'est moins de cinq mois avant la création, dans le même lieu, d'*En attendant Godot*. Le metteur en scène de *L'Équarrissage*, André Reybaz, synthétise quant à lui remarquablement les deux milieux puisque, de part et d'autre de cette expérience dans le privé, il est en amont le premier lauréat, en 1949, du prestigieux concours d'État «des jeunes compagnies» et sera en aval, comme Tréhard, le directeur d'un «centre dramatique national» en région.

Notons au passage que les Noctambules, futur cinéma «d'art et d'essai», avant d'être pendant une quinzaine d'années une salle où firent leurs débuts les trois plus grands noms de la mise en scène théâtrale française de l'après-guerre, à savoir Roger Blin, Jean-Marie Serreau et Jean Vilar, avaient été jusqu'en 1939

7. Girodias aussi a publié ses mémoires : *Une Journée sur la terre*, Paris, La Différence, 1990, 2 vol.

8. Dorgères fut dans les années 30 le créateur du mouvement dit de «La Défense paysanne», d'inspiration mussolinienne. Propagandiste rural du régime de Vichy, il terminera sa carrière politique nationale comme député «poujadiste» (populiste), entre 1956 et 1958. Cf. Pascal Ory «Le dorgérisme. Institution et discours d'une colère paysanne», *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, t. XXII, n° 2 (1975), p. 168-190. Notons qu'en 1959, le fils, sans doute désormais rapproché d'un père sur le déclin, en publiera, au Scorpion, les mémoires (*Au xx^e siècle dix ans de jacquerie*).

un cabaret, et que c'est autour de ce mot que va graviter, pendant une génération, la partie la plus populaire de la jeune création française, qu'elle soit théâtrale ou chantée. Des notions historiquement délimitées comme celle de « chanson rive-gauche » (Georges Brassens, Jacques Brel, Léo Ferré, Juliette Gréco...) ou celle de « cave de jazz » (le Tabou, le Club Saint-Germain...) s'affirment dans les médias. Des auteurs associant un certain esprit avant-gardiste à une réelle verve populaire, tels un Jacques Prévert ou un Raymond Queneau, issus du surréalisme mais éloignés de Breton, vont faire le lien. Là aussi les sources sont antérieures au Débarquement (Agnès Capri, de la bande à Prévert, sur la rive droite, avant-guerre ; Jacques Canetti et ses Trois baudets d'Alger à partir de 1943...) mais c'est dans le Paris de la Libération que cette sensibilité va rencontrer son public. Canetti est, sur ce plan, une personnalité capitale puisqu'après avoir rouvert un Trois-baudets parisien à Montmartre en 1947, il devient directeur artistique chez Philips l'année suivante, qui se trouve être aussi celle, historique, de la mise au point du « disque microsillon » (33 et 45 tours). Toute la jeune chanson – et aussi tout l'humour de scène de l'époque – passera par lui, pendant qu'en parallèle sur la rive gauche le cabaret de La Rose rouge, ouvert aussi en 1947, voit converger vers lui un art de la scène alliant fantaisie et plaisir du texte qui annonce le « café-théâtre » de la fin des années 60. Cet équilibre est bien résumé en la personne du directeur artistique de La Rose rouge entre 1949 et 1953, Yves Robert, issu d'une des jeunes troupes privées de l'époque (Grenier-Hussenot), qui monte aussi bien le Queneau des *Exercices de style* que le Vian de *Cinémassacre*, mais il n'est pas sans signification que le propriétaire du cabaret La Grande Séverine, où sera créé, de manière posthume, *Le Dernier des métiers*, soit un certain Maurice Girodias. Le disque et la radio – particulièrement les stations les plus populaires, comme Paris-Inter, Radio Luxembourg et, à partir, de 1955, Europe numéro 1, qui introduit sur les ondes francophones le modèle américain *music and news* – vont décupler l'audience de cette production.

Que cet univers culturel recomposé produise de la recomposition culturelle, on serait tenté de l'affirmer, et de voir, en effet, dans cette période un temps tout à la fois de lancement de genres nouveaux et d'accélération de l'artification. Si le roman-photo, apparu en Italie en 1947 et importé massivement en France deux ans plus tard, n'a – jusqu'à présent et malgré divers « détournements », situationnistes ou autres – pas réussi à briser le plafond de verre de la reconnaissance, la bande dessinée se retrouve baptisée sous ce nom au même moment⁹, alors que jusque-là ce qui allait recevoir moins de vingt ans plus tard le nom de « neuvième art » – sur le modèle du cinéma, rebaptisé

9. L'érudition bédéphilique repère dans la presse la formule « bande dessinée » en 1938 puis la voit ressurgir, épisodiquement, en 1949 et au long des années 1950, avant une généralisation dans les années 60.

« septième art » au début des années 20 – n'avait tout simplement aucun nom. Vian sera le témoin et souvent l'acteur de l'entreprise de respectabilisation, ici du cinéma, autour du triangle constitué par la Cinémathèque française, les nouvelles fédérations de ciné-clubs et les nouvelles revues cinéphiliques, là du jazz, autour de diverses revues, dominées par *Jazz-hot*, et du réseau des hot-clubs. Rien de plus significatif de ce changement de statut que la « guerre du jazz », déclenchée officiellement à l'automne 1947, qui voit Charles Delaunay, tenant des seconds, exclu du Hot-Club de France par le fondateur de celui-ci Hugues Panassié : une querelle esthétique entre « Anciens » et « Modernes » comme le monde des arts établis en connaissait depuis plusieurs siècles.

Ce point une fois acquis, il paraît difficile de ne rattacher cette vogue « contre-culturelle » qu'à un réseau périphérique. On n'en veut pour preuve que ce détail qui surprend beaucoup de nos contemporains mais concerne éminemment Boris Vian : la place qu'occupe dans ces stratégies anticonformistes un lieu de pouvoir culturel aussi nationalement et internationalement reconnu que sont les éditions Gallimard. Le rôle moteur de cette maison – qui n'a rien, pour le coup, de la « petite maison d'édition » – se repère, pour se limiter à ces trois exemples, dans le lancement de trois formules de rupture, appelées à s'installer durablement dans les configurations nouvelles : *série noire*, à partir de 1945, sous l'égide d'un ancien surréaliste du groupe Prévert d'avant-guerre, Marcel Duhamel, occasion de définir un espace spécifique aussi bien sur le terrain de la littérature que sur celui du cinéma (« film noir » apparaît un an plus tard, dans la littérature cinéphilique française) ; *art brut*, toujours en 1945, sous l'égide de Jean Dubuffet, relayé rapidement par les deux principales autorités de la maison, Jean Paulhan et Raymond Queneau ; et enfin, au début des années 50, *science-fiction*, d'autant plus aisément reprise de l'anglais que les deux mots sont d'origine et de compréhension françaises. Dans ce dernier cas il est intéressant de noter que le premier texte en langue française repéré par les lexicographes comme ayant accueilli le terme nouveau est un article dont l'auteur – un familier de Paulhan – s'interroge sur la substitution du « roman "fantastique" » au « roman "noir" »¹⁰ ; il l'est plus encore de constater qu'il précède de quelques mois le lancement, en 1951, de la première collection, projetée dès 1949, mettant en avant la « SF » et que celle-ci est éditée par Gallimard¹¹.

10. Claude Elsen, « Le roman fantastique va-t-il tuer le roman noir ? », *Figaro littéraire*, 8 avril 1950.

11. « Le Rayon fantastique », en co-édition avec Hachette. Pour être exact les éditions Stock lancent dès cette année-là, à l'automne, une collection intitulée, précisément, « Science-fiction » – mais elle avorte tout de suite, ne dépassant pas son premier titre. Rien d'étonnant, dans ces conditions, si, dix ans plus tard, le lieu de naissance du mouvement bédéphique se situe dans le milieu des amateurs de SF.

Carrefour Vian

Tout ce qui précède n'a pas besoin d'être plus développé sous l'angle des corrélations entre ces tendances collectives et le destin individuel de Boris Vian. Celles-ci sont, en effet, impressionnantes par leur quantité. Encore faut-il en préciser la nature. La position de Vian, toute remarquable soit-elle, ne tient pas, en effet, seulement à son omniprésence, repérable sur tous les terrains de la culture illégitime : la chanson et le jazz dès 1937, le cinéma dès 1941, le roman noir dès 1946, la science-fiction dès 1951 ou le rock n'roll dès 1956. Elle tient, plus encore, aux rôles qu'il y joue, aux fonctions qu'il y exerce, multiples et, parfois, simultanées – au risque de passer, dans le regard de beaucoup de ses contemporains, pour un touche-à-tout et un dilettante. Mais il y a pire encore.

Le pire tient d'abord à l'importance qu'occupent les « mauvais genres » dans son œuvre : le roman estampillé noir en tant que Vernon Sullivan, dont les quatre arbres cachent sa forêt de textes à ambition « littéraire »¹², les textes théâtraux, souvent réduits par la critique – voire par leur auteur – à l'état de « sketches », ou encore les centaines de chansons dont il est, à de rares exceptions près, le parolier – on serait tenté de dire, en cet Après-guerre où s'affirme, face à la figure prédominante antérieurement de l'interprète, celle de l'« auteur-compositeur-interprète » (ACI) : seulement le parolier. Le pire tient aussi, et plus profondément, au caractère second de la plupart de ces engagements. Car, loin de se limiter à un rôle de créateur, ne voilà-t-il pas que notre homme multiplie les postures de médiation ? Chroniqueur de l'actualité musicale à la revue *Jazz-hot* de 1946 à sa mort, il donne ici et là quelques textes d'analyse culturelle – et précisément sur ce que l'on appellera quelque temps l'« infra-littérature » –, qu'il ne cherche pas développer. Écrivain de livres qui passent – quand ils paraissent sous son nom – inaperçus, il consacre une partie non négligeable de son énergie à la traduction, et, une fois de plus, sur des objets à l'époque illégitimes – même si on découvre *a posteriori* qu'il s'agit de deux romans de Chandler et d'un roman de Van Vogt. À la fin de sa courte vie, il n'échappe à aucun des contemporains qui le connaissent que sa principale raison sociale est désormais celle de producteur de disques. Enfin le pire du pire tient sans doute, pour les mêmes, au fait qu'il entre dans le cercle artistique, entre 1942 et 1947, comme instrumentiste – de surcroît de jazz, et de surcroît avec, dans le milieu, une image d'amateur – et qu'il en sort dix ans plus tard comme interprète de chansons (1954-1956) : on ne saurait s'éloigner plus des deux grandes figures de la religion culturelle, celle de l'« auteur », possédé par son œuvre, et celle de l'intellectuel, voué aux grandes causes et animé par les grands principes.

12. *Et on tuera tous les affreux* est, de surcroît, en partie prépublié dans les colonnes de l'hebdomadaire « populaire » (et très méprisé des intellectuels, au point de devenir la métonymie du « vulgaire » et du « mauvais goût ») *France-dimanche*.

Il n'entre évidemment là aucun système. Avançons l'hypothèse que la curiosité, la générosité et le talent ont tenu le cap. Mais reconnaissons qu'au moment de sa mort – dont les circonstances contribuaient, de surcroît, à le rabattre, une dernière fois, sur l'encombrant Sullivan – Vian avait réussi à cumuler délégitimation culturelle et délégitimation politique. Rien de plus opposé à l'esprit des temps (modernes) que l'insolence des *Chroniques du menteur*. Rien de plus incohérent que les épaves laissées après sa mort et réunies sous le titre – menteur – de *Traité du civisme*. L'antimilitarisme récurrent de l'auteur, qui débouche sur le pacifisme de ses chansons les plus connues peut, à la rigueur, être étiqueté « anarchiste », mais la nécessaire mise en relation de la seconde délégitimation avec la première – celle-là même qui amène des compagnons de route du Parti comme un Roger Boussinot ou une Elsa Trolet à discréditer Vian en voulant le confondre avec Sullivan – conduit à une conclusion plus radicale : en pulvérisant avec constance (c'est là son seul système) l'esprit de sérieux, Vian s'est mis dans le cas d'être, comme son contemporain Hugo, le héros des *Mains sales*, « non récupérable ».

Boris sauvé du néant

Cette im-pertinence aurait pu, on le comprend, être fatale à sa mémoire. Elle va se retourner positivement¹³.

Transcendance et satrapie

Un réseau joua un rôle essentiel dans ce retournement : le Collège de 'Pataphysique. Son fondateur, plus que les Latis, Jean-Hugues Sainmont et autres Irénée-Louis Sandomir dont les noms circulent dans les premières manifestations et publications du Collège à partir de l'année 1948 (25 Palotin 75 de l'ère pataphysique), était (in)connu sous celui d'Emmanuel Peillet, entré discrètement dans l'histoire culturelle quatre années plus tôt (10 juillet 1944) pour avoir diffusé dans le cercle de ses élèves du lycée de Reims le premier recueil de poèmes de Prévert. Comme souvent dans l'histoire de cette institution ce fut le Collège qui alla vers Vian, et non le contraire. L'intermédiaire capital aura été une personnalité peu connue, Henri Robillot, « Provéditeur » et donc, à ce titre, gérant de la revue du Collège, mais dont il importe ici de dire qu'il fut le grand traducteur français de Dashiel Hammett, Raymond Chandler, James Hadley Chase, Chester Himes ou William Irish et aussi, dans la collection *Présence du futur*, de Ray Bradbury. Le Collège a inventé – sous l'Oulipo – la formule, féconde, du « plagiat par anticipation » : en 1946, huit ans avant d'entrer au Collège, Vian, grand amateur d'Alfred Jarry, a publié son premier livre, *Vercoquin et le plancton*, dans une collection dirigée par un des futurs patrons de l'institution, Raymond Queneau. Pendant son septennat au Collège, de son

13. Pascal Ory, « Tentative d'explication d'une légende », *L'Arc*, n° 90 (1984), p. 85-88.

entrée comme « Équarisseur de première classe » à son occultation de juin 1959 (vulg.) celui qui fut très vite (11 mai 1953 vulg., 22 palotin 80 de l'ère pataphysique), élevé au rang de « Transcendant Satrape » s'investit beaucoup dans la vie et l'œuvre dudit Collège, payant de sa personne en participant à ses publications comme à ses rites, à commencer – ou plutôt, compte tenu de la date (11 juin 1959 vulg.), à finir – par l'« Acclamation » du nouveau Vice-Curateur du Collège, le Baron Mollet. Celle-ci eut en effet lieu sur la Terrasse des Trois Satrapes, autrement dit 6 bis, Cité Véron, chez Vian lui-même, qui établit certains détails de la cérémonie, restée dans les annales de l'institution.

Cet engagement, le Collège le lui rendit au centuple, en jouant un rôle décisif dans sa vie posthume. Après avoir été le seul lieu qui lui rendit un hommage documenté (la nécrologie qui sort dès l'été dans les *Dossiers* du Collège est datée par son auteur, Latis, du 25 juin 1959, soit deux jours après la mort de Vian), elle prend un an plus tard la forme d'un numéro entier de la revue, fort de cent soixante-huit pages. Dès cette année-là les pataphysiciens s'engagent dans un travail systématique dont tout laisse à penser que, par sa promptitude et son ampleur, il n'a pas son équivalent dans l'histoire littéraire, s'agissant d'un auteur oublié de son vivant, dont la majorité de l'œuvre est difficilement accessible et l'image profondément adultérée. En 1962 c'est encore un *Dossier* du Collège qui sert de première édition au *Gôûter des généraux* et c'est un des Satrapes, Jean Ferry, qui met en relation Ursula Vian et Jean-Jacques Pauvert, ouvrant ainsi la voie à une série d'éditions posthumes ciblées : romans et nouvelles¹⁴, théâtre¹⁵, poèmes¹⁶. À partir de cette date les préfaciers, les postfaciers, les éditeurs des éditions qui vont, en très peu de temps, faire passer Vian d'une marginalité vaguement honteuse à des tirages de best-seller sont presque tous des membres actifs du Collège : le régent François Caradec pour *Les Lurettes fourrées* de 1962 et *L'Automne à Pékin* de 1964, le dataire Jacques Bens pour *L'Écume des jours* de 1963. Enfin c'est le Satrape Noël Arnaud qui, dès le milieu des années 1960, propose la glose originelle sur « les vies parallèles » de Vian¹⁷ – problématique dans l'espace retravaillée dans le temps par Michel Fauré en 1975¹⁸ et par l'auteur de ces lignes en 1984¹⁹ – comme c'est lui qui est le grand ordonnateur des deux colloques de Cerisy fondateurs de 1967 et 1976²⁰.

14. Boris Vian, *L'Arrache-cœur / L'Herbe rouge / Les Lurettes fourrées*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

15. Boris Vian, *Théâtre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

16. Boris Vian, *Je voudrais pas crever*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

17. Et cela au travers du numéro 39-40 de février 1966 de la revue *Bizarre*, développé en un volume spécifique quatre ans plus tard. Suivra, en 1976, le numéro spécial (n° 8-9) de la revue *Obliques*.

18. Michel Fauré, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1975.

19. Pascal Ory, « Tentative d'explication d'une légende », *art. cit.*

20. Intitulés « Littérature et paralittérature » et « Boris Vian ».

L'effet de réseau trouve sa confirmation dans le rôle joué en ces premières années posthumes par les deux frères ennemis de l'édition « contre-culturelle ». Losfeld, qui reste le grand éditeur du surréalisme dans sa phase finale, est le premier rééditeur posthume de Vian (*Les Fourmis*²¹) mais c'est, une fois de plus, Pauvert qui ramasse la mise en rééditant *L'Écume des jours* en 1963. La mesure du rapport de forces est bien donnée par le destin de la grande revue *Bizarre*, lancée par Losfeld mais reprise dès 1955, après deux numéros, par Pauvert – celle-là même qui accueillera l'étude pionnière d'Arnaud.

Le moment décisif

Ce volontarisme ne suffit pas. En histoire il n'y a pas de « causes », rien que des « effets ». Ce travail d'exhumation et de résurrection n'a d'importance que parce qu'il a rencontré une demande sociale, qu'*ipso facto* il transforma en attente. Dans mon article de 1984 j'essayais de délimiter la fenêtre chronologique – le *kairos* – qui a correspondu au moment où la figure de Vian est sortie du cercle de ses amis et amateurs pour toucher aux profondeurs d'une société. À cet égard l'année-pivot aura été 1963, avec, coup sur coup, la sortie de *L'Écume des jours* en collection de poche et celle du disque des *Chansons possibles, et impossibles*. Deux rééditions (celle du disque reprend pour l'essentiel une production Canetti de 1956) : tout est dit d'une résurrection.

Ce *terminus a quo* imprime l'image inédite d'un « écrivain » qui serait aussi un « chanteur », que d'autres publications confirmeront – la réédition en poche de *L'Automne à Pékin* l'année suivante, contemporaine de la sortie du disque à grand succès d'un nouveau chanteur, l'acteur Serge Reggiani. Le lien avec la génération montante d'un public jeune est assuré par cette co-présence, par le rôle de Jacques Canetti dans le lancement de Reggiani et le choix des chansons de Vian – ce disque est vraiment un disque de producteur – et enfin par le rattachement de l'écrivain à la modernité littéraire et politique au travers de la collection de poche en question : « 10/18 », collection – dirigée par Michel-Claude Jalard, connu par ailleurs pour son expertise jazzistique – exemplaire de toute la culture de « Mai 68 », avant même sa reprise, en 1968, par Christian Bourgois.

L'accueil des médias dit tout. *Le Monde*, qui est devenu, aux lieu et place de *Combat*, le quotidien des élites intellectuelles, écrit le 24 août 1963, sous la signature de la responsable de sa rubrique littéraire, Jacqueline Piatier : « L'heure a sonné pour Boris Vian ». Le 11 février 1965 la consécration viendra cette fois de l'hebdomadaire de référence symétrique, aux lieu et place de *L'Express*, à savoir *Le Nouvel observateur*, qui titre sur « L'année Vian ». Encore un an et une troisième « preuve de consécration » est apportée par l'entrée de Vian dans la

21. Boris Vian, *Les Fourmis*, Paris, Le Terrain vague, 1960.

prestigieuse collection « Poètes d'aujourd'hui » des éditions Seghers²². Le *terminus ad quem* a moins d'importance mais la date de 68 ne serait pas un choix arbitraire puisque c'est cette fois un magazine littéraire (le *Magazine littéraire*, précisément) qui, renchérissant sur le *Monde* de 63 et le *Nouvel Observateur* de 65, en fait désormais « peut-être le mythe le plus grand qu'ait créé le monde littéraire français au cours des vingt-cinq dernières²³ ». La force posthume de Vian est suffisante pour que, si le premier film inspiré par son œuvre – puisque le précédent l'avait été par celle de Vernon Sullivan – passe, cette année-là, inaperçu, le journal *Action* – qui fut le seul périodique né au cœur du mouvement de Mai 68, et, au reste, mort immédiatement après – puisse publier, le 14 juin, aux côtés de dessins de Siné, un poème inédit de l'auteur du *Déserteur*. Mais toute sa richesse non moins posthume s'illustre dans le fait que cette même année 1968-là avait vu aussi Henri Salavador sortir une compilation de chansons dont Vian avait été le parolier – et, pour la première fois, sous un titre mettant en avant non plus le compositeur-interprète mais l'écrivain désormais à la mode : *Salut Boris!*

L'Océan des jours

À partir de là, tout est-il dit ? Assurément pas. Pour un auteur, la consécration suprême, qui l'installe dans la durée, est celle qui permet de vérifier sa présence sur trois terrains décisifs : l'Université, l'Art et le Public – majuscules comprises.

Sur le premier point les vianistes auront déjà noté que l'ouvrage de Michel Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, est sorti en 1969 et, mieux encore, que la toute première monographie, signée W. David Noakes, date de 1964. Ils auront aussi remarqué que les deux auteurs sont de vivants symboles de la culture franco-américaine : la monographie de Noakes est, d'abord, un travail universitaire – sur Boris Vian « témoin d'une époque » – présenté à NYU et dirigé par Germaine Brée et Tom Bishop ; l'essai de Rybalka suit d'un an un article du même auteur, publié dans une revue savante américaine et non française²⁴, qui est sans doute le tout premier de la bibliographie vianienne. La contemporanéité avec la chronologie française, en même temps que sa différence de style, dit beaucoup sur la dialectique de cette reconnaissance : limitée mais classique aux États-Unis, plus large mais « contre-culturelle » en France.

22. Jean Clouzet, *Boris Vian*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1966. Notons qu'en 1963, ladite collection venait de franchir un pas – qui l'effraya elle-même, d'où un recul ultérieur – en admettant Georges Brassens en son sein.

23. « Vie et survie de Boris Vian », *Le Magazine littéraire*, n° 17 (1968), p. 6.

24. Michel Rybalka, « Boris Vian et le monde sensible », *The French Review*, vol. 41, n° 5 (1968), p. 669-674.

Cette dernière dimension éclaire la manière dont la société artistique française va se situer par rapport à ce camarade paradoxal : déjà disparu mais à la vie posthume de plus en plus riche, comme un fantôme amical venu rejoindre la surprise-partie des vivants, et bien décidé à ne plus la quitter. Dans le numéro spécial de *L'Arc* déjà mentionné, Serge Gainsbourg, dans une « conversation sur Vian » dont des extraits sont reproduits par son interlocuteur Noël Simsolo, témoignera de sa première rencontre avec lui, en 1955, au cabaret Milord l'Arsouille :

Là, j'en ai pris plein la gueule... il avait une présence hallucinante, vachement « stressé », pernicieux, caustique... les gens étaient sidérés... ah mais, il chantait des trucs terribles... Moi, j'ai pris la relève.... Enfin, je crois... De toute façon, c'est parce que je l'ai entendu que je me suis décidé à tenter de faire quelque chose d'intéressant dans cet art mineur²⁵...

On ne saurait mieux dire, et trois ans plus tard, quelques mois avant sa mort, Vian pouvait être encore l'auteur de l'article révélant aux lecteurs du *Canard enchaîné* ce jeune auteur dont le succès, s'ajoutant, une génération plus tard, à celui des poulains de Jacques Canetti, n'a pas peu fait pour la légitimation en France de la chanson comme forme moderne de la poésie.

Reste que le gage ultime de la reconnaissance et la résultante de toutes ces tendances se situent encore ailleurs, au plus profond d'un lectorat, c'est-à-dire d'une société : on ne reconnaît, en termes de légitimité, que ce en quoi on se reconnaît, en termes d'identité. *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, les amoureux du surréalisme : certes ; mais tout cela ne fait pas ce qu'on appelle un « phénomène de société », mesurable ici à l'ampleur des ventes des livres et des disques. Au-delà des jeunes adultes des Trente Glorieuses, qui aiment la chanson rive-gauche et le jazz des années 50, la Nouvelle vague et les premiers « cafés-théâtres » des années 60, qui achètent de Vian les premiers livres-clubs (le prestigieux Club français du livre publie le premier, dès 1965), il faut l'irruption d'une plus jeune classe d'âge, qui va fournir les gros bataillons des lecteurs-auditeurs, qui achètent les livres de poche et les disques 33-tours.

On sait que le plus grand événement français des années 50 et 60 est moins la Guerre d'Algérie ou le retour du général de Gaulle au pouvoir que le *Baby-boom*, imprévu par les démographes puisque, étendu sur une trentaine d'années, il a déployé ses effets bien au-delà du phénomène, déjà connu, du boom démographique d'après-guerre. On me permettra de sortir, pour finir, de mon rôle d'analyste pour prendre celui de témoin et d'acteur : né en 1948, je peux témoigner de la rumeur surprenante – sans précédent dans ma génération, qui s'enflammait plutôt pour d'autres objets que la littérature, tels le cinéma (français), la musique (anglo-saxonne) et/ou la politique (mondiale) – qui se

25. Serge Gainsbourg, « J'ai pris la relève ! », *L'Arc*, n° 90 (1984), p. 61.

répandit dans les cours et les galeries de mon lycée de province, pendant les années scolaires 1963-64 et 1964-65 : « As-tu lu *L'Écume des jours*? », « Il faut lire *L'Écume des jours*... » Comme je l'ai écrit en 1984 : « En 1963-65, ces natifs-là atteignent l'âge des héros de *Vercoquin*, en 1968, celui des héros de *L'Écume des jours*²⁶ ». J'ajouterai un détail qui n'est pas négligeable : l'un des canaux facilitateurs de la diffusion de cette vogue au sein de cette vague²⁷ fut celui des jeunes professeurs de français des lycées – eux-mêmes submergés depuis le début des années 60 par le *Baby-boom* –, soucieux d'ouvrir leur enseignement à de nouveaux auteurs pas encore au programme – mais, après tout, dans le cas de Vian, déjà morts... L'un d'entre eux, qui fut l'un de mes enseignants et que j'ai interrogé encore récemment sur ce point, m'a confirmé ce rôle, et souligné la force de conviction dont disposait, aux yeux des élèves, un auteur présent à la fois sur le terrain de la littérature romanesque, de la poésie et du théâtre, avec une réputation antimilitariste très valorisante en ces lendemains d'Algérie.

On l'aura compris : type achevé de l'auteur posthume, sauvé de l'anéantissement par une mort précoce et des amis fidèles, Vian a aussi, par la multiplicité de ses talents, joué un rôle de premier plan dans l'ouverture du champ culturel aux illégitimes. Les tenants d'une conception cléricale du champ en question – lecteurs de Jean-Paul Sartre et non de Jean-Sol Partre –, qui disposent du moyen infaillible de distinguer le vrai du faux, le laid du beau et le sérieux du futile, ne lui pardonneront jamais ce don de passe-muraille : sa fortune critique jusqu'au cœur du XXI^e siècle en témoigne éloquemment. De sa Terrasse, le Transcendant Satrape se contente de leur adresser un sourire énigmatique.

Références

- AUBRY, Chantal, *Pauvreté irréductible*, Paris, L'Échappée, 2018.
- CLOUZET, Jean, *Boris Vian*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1966.
- ELSEN, Claude, « Le roman fantastique va-t-il tuer le roman noir? », *Figaro littéraire*, 8 avril 1950.
- FAURÉ, Michel, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1975.
- GAINSBURG, Serge, « J'ai pris la relève! », *L'Arc*, n° 90 (1984), p. 61-63.
- GIRODIAS, Maurice, *Une Journée sur la terre*, Paris, La Différence, 1990, 2 vol.
- LOSFELD, Éric, *Endetté comme une mule*, Paris, Belfond, 1979.
- LÖWY, Michael et Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.
- ORY, Pascal, *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, CNRS Éditions, 2016 [1994].

26. Pascal Ory, « Tentative d'explication d'une légende », *art.cit.*, p. 87.

27. N'oublions pas que la formule « Nouvelle vague » fut d'abord lancée, par la journaliste Françoise Giroud, en 1957, pour parler des premiers *baby-boomers*.

- , « Le temps où les surréalistes eurent raison. Quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes », *Mélusine, Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, n° XI (1990), p. 17-28.
- , « Tentative d'explication d'une légende », *L'Arc*, n° 90 (1984), p. 85-88.
- , « Le dorgérisme. Institution et discours d'une colère paysanne », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, t. XXII, n° 2 (1975), p. 168-190.
- PAUVERT, Jean-Jacques, *La Traversée du livre*, Paris, Viviane Hamy, 2004.
- RYBALKA, Michel, « Boris Vian et le monde sensible », *The French Review*, vol. 41, n° 5 (1968), p. 669-674.
- SHAPIRO, Roberta et Nathalie HEINICH (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS (Cas de figure), 2012.
- VIAN, Boris, *Théâtre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- , *Je voudrais pas crever*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- , *L'Arrache-cœur / L'Herbe rouge / Les Lurettes fourrées*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- , *Les Fourmis*, Paris, Le Terrain vague, 1960.
- « Vie et survie de Boris Vian », *Le Magazine littéraire*, n° 17 (1968), p. 6-27.



Boris Vian oulipien potentiel

CHRISTOPHE REIG

Adoptant une perspective rétro-prospective (à laquelle l'histoire littéraire n'est guère accoutumée), Marc Lapprand conclut sa présentation des *Œuvres romanesques complètes* en précisant que la mort de Boris Vian intervient « moins d'un an avant la création de l'Ouvroir dont chacun connaît les rapports étroits avec le Collège de 'Pataphysique. Il ne fait aucun doute que si Vian avait reçu un crédit de vie supplémentaire, il eût été l'un des créateurs et, au sein de sa famille d'élection, l'un des plus fervents animateurs de l'Oulipo¹ ». Cette hypothèse *a priori* audacieuse, qui frôle, si l'on y songe attentivement, la critique interventionniste telle que Pierre Bayard (entre autres) la pratique régulièrement, a servi d'amorce aux réflexions qui suivent.

Il faut d'abord reconnaître qu'à sa mort, Vian n'est plus depuis belle lurette le prince des clubs de jazz germanoprats et se trouve passablement en butte à la société littéraire. Sa position dans le « champ », pour reprendre un terme sociologique, se trouve alors marginale, inconfortable. Son *ethos* d'écrivain a été passablement brouillé, sinon terni par les scandales et les actions en justice consécutives au canular de son *alter ego*, Vernon Sullivan. Sans surprise, la postérité des récits majeurs écrits entre 1946 et 1952 ne semble alors guère assurée. En toute rigueur, ce sont donc les amis ou les amis d'amis – essentiellement : Queneau, Arnaud, Caradec, Duchateau et Bens – tous sur le point de rejoindre l'Oulipo² qui, animés de préoccupations communes, vont s'attacher à retoucher et restructurer une postérité littéraire mal en point.

C'est donc en débordant largement une poétique des textes et en tenant compte de la dimension essentiellement discursive de la littérature, activité sociale labile, complexe et plurielle, que cette contribution mettra à l'épreuve cette « oulipotentialité » de Vian en s'attachant à comprendre le rôle joué par les membres-fondateurs de l'Oulipo dans le nécessaire remodelage de l'*ethos*

1. Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. XLVI.

2. À la notable exception de Caradec qui ne rejoindra l'Ouvroir qu'en 1983 – notamment en raison des réticences de Latis.

d'écrivain. À vrai dire, afin d'en assurer une refonte efficace, préalable à l'établissement d'une postérité littéraire, cet effort conjoint et progressif s'est déployé au lendemain de la mort de Vian et s'est poursuivi au long cours.

On tentera d'abord d'éclairer les raisons qui ont concouru à la difficile légitimation des textes – et notamment des récits – obérée par la prolixité, l'extrême diversité et la frénésie déployées de son vivant par « la légende³ » (selon les termes de Bens) Vian, construction principalement érigée sur des bases extra-littéraires. Le second volet de cette démonstration rappellera les relations osmotiques entre l'auteur de *L'Écume des jours* et le Collège de 'Pataphysique auxquelles Queneau, Latis et surtout Arnaud et Caradec ont pris bonne part. Volontairement immergé au sein du Collège, Vian avait secrètement « muté » selon le terme quenien⁴, tentant de se débarrasser définitivement des oripeaux mythologiques qui l'entouraient. Toutefois, ce n'est qu'après sa disparition précoce, lorsque les conditions éditoriales plus favorables seront réunies que les *textes* romanesques, passant enfin au premier plan, feront l'objet d'analyses plus fines (notamment celles de Bens et Duchateau). Alors seulement, Vian trouvera alors toute sa place d'écrivain, et, risquera-t-on, d'« oulipien potentiel ».

Néanmoins, avant d'observer plus attentivement ce travail de prise en charge, il convient de rappeler brièvement les éléments composites de ce mythe construit du vivant d'un homme dont l'existence – éminemment romanesque – était « suspendue(s) entre la vie et la mort⁵ ».

Une difficile légitimation des textes littéraires

Aux « brigadiers » donc – c'est ainsi que les oulipiens s'interpellent à l'occasion des premières séances – échoit la responsabilité de construire une postérité mal engagée, et ce, en raison de plusieurs types de facteurs : généraux et contextuels d'une part, inhérents à la trajectoire individuelle de l'homme d'autre part. On peut en définir les contours essentiels en s'adossant aux analyses de Jérôme Meizoz⁶ que complète la récente étude de Benjamin Hoffmann⁷.

Pour le dire vite, la postérité littéraire résulte de la rencontre entre l'auctorialité et les réseaux de mémoires par le truchement de médiateurs. Notion elle-même plurielle, l'auctorialité rassemble l'inscripteur, (*i.e.* l'énonciateur dans le texte), l'auteur (entité juridique) et la personne comme sujet biogra-

3. « Tout ce qu'il fallait pour faire naître, aussi, pour faire naître la légende » (Jacques Bens, *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976, p. 13).

4. Raymond Queneau, « Boris Vian Satrape Mutant », *Dossiers acénonètes du Collège de 'Pataphysique*, n° 12 (1960), p. 75-76.

5. Jacques Duchateau, *Boris Vian ou les facéties du destin*, Paris, La Table ronde, 1982, p. 119.

6. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

7. Benjamin Hoffmann, *Les Paradoxes de la postérité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019, p. 16.

phique et civil⁸. Le temps passant, la fusion entre l'écrivain et ses textes doit s'opérer, afin de ne conserver que le nom propre de l'auteur pour qu'*in fine* la jonction soit assurée entre « l'empreinte des œuvres [...] espace plus ou moins étendu qu'une œuvre occupe » et « le réseau des mémoires » qui, fluctuant, est « composé de la moyenne des mémoires individuelles qui [en] conservent le souvenir »⁹. On comprend aisément avec Hoffman que cette moyenne évolue constamment, au fur et à mesure que les générations de lecteurs (tré)passent.

Or, dans le cas « Vian », une série d'obstacles se dresse d'emblée sur le chemin de la reconnaissance de l'œuvre. D'abord, l'infinie complexité d'un individu hyperactif et polymathe, qui rend consécutivement plus difficile la stabilisation (éphémère mais nécessaire) d'une représentation collective qui doit trouver un ancrage pour arrimer la postérité. Aussi, paradoxalement, la *littérisation* d'une œuvre peut être empêchée par la notoriété trop grande de son auteur. Le cumul des scandales de Vernon Sullivan, et l'insuccès auprès du public des textes littéraires de Vian auraient ainsi pu définitivement obérer la possibilité d'une postérité qui, sans les pataphysiciens – bientôt oulipiens –, n'eût pu éclore.

Chez ces « intercesseurs¹⁰ » se fait donc assez vite jour le sentiment aigu que, d'une part, l'absence de reconnaissance de l'œuvre vianesque est une sorte d'effet pervers consécutif à son originalité radicale, et que d'autre part que la postérité de Vian risque d'être inversement proportionnelle à la notoriété, la « visibilité », acquise de son vivant. Celle-ci a frappé d'invisibilité la réception des textes littéraires et consécutivement un travail de correction doit être collectivement entrepris.

Bien entendu, nombreux sont les témoignages et les enquêtes sociologiques qui ont souligné la difficulté du « devenir écrivain¹¹ ». À passer en revue les observations de Nathalie Heinich et de Jérôme Meizoz¹², on pourrait même dire qu'il existe autant de façons de devenir écrivain que d'écrivains. Or, si ce « devenir écrivain », essentiel aux yeux de Vian, a probablement, comme pour d'autres, relevé d'un état à conquérir, cette métamorphose identitaire s'est soldée de son vivant par un relatif échec et cela en dépit d'atouts nombreux (polygraphie, réseaux et amitiés avec de grands écrivains, de Rostand à Sartre en passant par Queneau...). Ce dernier ainsi qu'Arnaud, Caradec, Bens et les

8. Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, op. cit., p. 24 et sqq.

9. Benjamin Hoffmann, op. cit., p. 16.

10. Bens et Arnaud intitulent ainsi le chapitre dont ils se chargent dans le numéro de la revue *Obliques* consacré à Vian (Noël Arnaud [dir.], dossier « Boris Vian de A à Z », *Obliques*, n° 8-9 [1976], 336 p.).

11. Voir Nathalie Heinich, « Devenir écrivain : une construction vocationnelle de l'identité », *Raison présente*, n° 134 (2000), p. 5-12. La notion est reprise dans *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 46 et *passim*.

12. Voir aussi Jérôme Meizoz, *La Littérature en personne. Scène d'énonciation, scène médiatique et forme d'énonciation*, Genève, Slatkine, 2016.

autres se donnent pour mission d'infléchir l'image de l'homme et d'orienter la mémoire collective vers les textes.

En intitulant chaque chapitre par une activité de Vian, *Les Vies parallèles...*, signé Arnaud, tient compte de l'image fragmentée d'un homme hyperactif, pressé de vivre et mort trop tôt. Cette trajectoire que relate Arnaud, sur laquelle je passe rapidement tant elle est bien documentée, témoigne de la difficulté de l'écrivain à construire une identité littéraire, que contrarient de nombreux facteurs biographiques. Parmi ceux-ci, on peut compter la scissiparité Vian/Sullivan, son légendaire construit autour de la figure noctambule dans un Saint-Germain-des-Prés d'après-guerre qu'électrise le jazz... Si son éclectisme, sa propension à être un touche-à-tout, sa vocation à déjouer les catégories préétablies ont été autant d'éléments qui lui ont permis d'abolir les habituelles frontières entre Haute Culture et culture moins légitime¹³, en revanche, les scandales et procès de Vernon Sullivan, ses apparitions dans la presse « trompinette » en bouche, le renoncement à partir de 1953 à l'écriture romanesque ont totalement brouillé pour ses contemporains, une « scénographie auctoriale¹⁴ » déjà comprimée par l'impératif de l'urgence, une œuvre proluxe et ramassée dans le temps.

En définitive, la comète Vian n'a pas pu construire de passerelle entre ces deux univers distincts que Nathalie Heinich a très bien décrits :

On a donc, d'un côté, le « monde inspiré » où règnent l'antériorité et l'intériorité de la satisfaction engendrée par l'œuvre et de l'autre, le « monde marchand », où le producteur s'adapte à la demande, y compris, s'il le faut, en l'anticipant. Il s'agit là de deux régimes hétérogènes [...]. Étant donné, d'une part, l'incompatibilité des valeurs de création avec cette double exigence professionnelle du sérieux qu'est « vivre de son activité » et « travailler à plein temps », et d'autre part, la rareté des réussites autorisant la conciliation du « monde inspiré » avec le « monde marchand », on conçoit que le compromis soit, chez les créateurs, monnaie courante¹⁵.

De facto, la condition d'écrivain n'a rien d'exclusif et passe souvent par des travaux ancillaires chez Vian, comme chez d'autres. Si bien que l'investissement contrarié de l'activité littéraire relève probablement du poncif... Cependant, de façon frappante, non seulement Vian n'échappe pas à cette règle douloureuse, mais celle-ci semble finir par avoir raison de lui. Car l'envers de la médaille de cette *cornucopia* vianesque est l'usure prématurée, accélérée (thème qu'on sait prégnant dans les récits). À maintes reprises, on surprend Vian, sous la plume d'Arnaud, déplorer l'entropie et la dispersion inhérente à la condition

13. Sur ces notions, voir Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

14. Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

15. Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, op. cit., p. 29.

d'écrivain. Et si un temps le monde littéraire de l'après-guerre a pu lui sembler une gigantesque *surprise-party* nocturne, le « nouveau monde » ne va pas tarder à se révéler sous un jour moins heureux. Tour à tour, Arnaud, Caradec et Duchateau s'emploient à démontrer que la scintillante scénographie auctoriale juvénile a jeté une part d'ombre sur l'œuvre.

D'abord parce que le prince de Saint-Germain et des caves de jazz n'était peut-être après tout, comme le remarque encore Arnaud, que « le prince d'un petit royaume dont trois cafés et une église marquent les frontières¹⁶ ». Assertion corroborée par Caradec : « Saint-Germain-des Prés est une légende » ajoute ce dernier, « on a voulu faire de Boris Vian l'enchanteur d'une Brocéliande de "l'existentialisme", une philosophie confondue avec une mode vestimentaire »¹⁷. Pour le dire autrement, la proximité avec Sartre et de Beauvoir lui avait certes ouvert des portes (notamment celles des *Temps Modernes* avec les fameuses « Chroniques du menteur »), mais n'a jamais fait de lui, pour autant, un auteur confirmé, reconnu, visible.

Outre cela, l'activité resserrée autour des années 1946-1947 est si intense qu'elle brouille davantage la chronologie pour le néophyte, se chargeant finalement d'ambiguïtés aporétiques. Vian a donc vécu plusieurs « vies parallèles », mais cloisonnées. Il écrit (y compris sur son lieu de travail) à un rythme soutenu, tous azimuts, envers et contre tout, et contre tous. On rappelle que promptement, grâce à Queneau, *Vercoquin et le plancton* (1946) et *L'Écume des jours* (1947) sont publiés chez Gallimard, dans la fameuse « Blanche ». Vian a vingt-six ans, c'est le temps d'une « écriture heureuse¹⁸ ». Il a déjà travaillé sur *L'Automne à Pékin* (septembre-novembre 1946) et s'apprête à devenir écrivain à temps complet. « Vian pourrait devenir Vian », pour détourner une fameuse formule de Queneau¹⁹. Et pourtant, Vian reste éminemment, si j'ose dire, « potentiel », soustrait aux regards d'un public élargi.

Car les ennuis ont commencé. Entretemps, *J'irai cracher sur vos tombes* est paru en novembre 1946. Parmi les rôles de la scénographie auctoriale (« les prêts-à-écrire disponibles à une période donnée²⁰ »), Vian a opté pour l'oblique, le masque du pseudonyme, mais surtout pour un « genre surcodé », proche du *hard-boiled*. Ces précautions n'empêchent pas pour autant qu'en février 47, la

16. Arnaud poursuit : « [E]n a-t-on usé de cette formule heureuse et commode pour qualifier Boris Vian ! » (Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981 [1966], p. 119).

17. François Caradec, « Comment fut sauvée l'œuvre de Boris Vian », *Entre miens : d'Alphonse Allais à Boris Vian*, Paris, Flammarion, 2010 [1999, inédit], p. 745.

18. Selon les propres mots de Michelle Vian citée par Marc Lapprand, *Œuvres romanesques complètes, I, op. cit.*, p. 1184.

19. « Boris Vian, comme disait Raymond Queneau, commençait à devenir Boris Vian, parce qu'il avait un éditeur » (François Caradec, *Entre Miens, op. cit.*, p. 726).

20. Jérôme Meizoz, *La Littérature en personne, op. cit.*, p. 45.

machine judiciaire démarre à la suite du dépôt de plainte (du Cartel d'Action Sociale et Morale) et d'une scène de crime sur laquelle on retrouve l'ouvrage. La justice y voit un lien de causalité pour ne pas dire une forme de littérature performative. L'«opération Sullivan», pari alimentaire ou stratégie destinée à attirer obliquement l'attention du public sur les textes littéraires devient contreproductive et se retourne contre son auteur, sorte de «boulet doré²¹» qu'il traînera sa vie durant. Sullivan semble avoir eu la peau de Vian. Dans le sillage des oulipiens, les auteurs de la notice dans l'édition de la Pléiade constatent avec regret : « Dans les articles de presse relatant la disparition de l'auteur, on relève davantage de références à *J'irai cracher* qu'à *L'Écume*²². »

Par ailleurs, l'affaire du prix de la Pléiade qui lui échappe en dépit du vote de Queneau, le soutien plutôt timide chez Gallimard de *Vercoquin* et de *L'Écume* ont entamé et déstabilisé en quelque sorte l'*ethos* littéraire. Tout se passe en fait comme si la bulle de notoriété ne finissait pas d'enfler pour de mauvaises raisons. *L'Écume des Jours* ne se vend pas et des exemplaires ne tardent pas à passer au pilon. Le refus réitéré de la publication de *L'Automne à Pékin*, les tergiversations de Queneau chez Gallimard sont autant d'éléments qui initient une période plus difficile. Sullivan éclipse Bison Ravi. *L'Automne à Pékin* paraîtra aux Éditions du Scorpion (Jean d'Halluin) – là même où avait paru *J'irai cracher* – ; même si en 1956, Robbe-Grillet offre au texte une place dans une seconde version aux Éditions de Minuit, la confusion perdure, le masque colle à la peau et l'identité littéraire ne trouve pas d'ancrage.

La chronologie compacte et emboîtée de *L'Herbe Rouge* – dont la rédaction retarde celle de *L'Arrache-cœur* (conçu en 1947 et rédigé en 1951) – ainsi que les déboires éditoriaux de ces textes (on connaît le destin de l'éditeur Toutain) témoignent des difficultés rencontrées qui sont parfaitement mises en relief et explicitées par les oulipiens ; démonstration fascinante, paradoxale et désolante de la densité et de la puissance d'écriture mais surtout des déconvenues de Vian – finalement mis au ban des éditeurs nationaux qui comptent alors.

De facto, l'«épreuve de publication²³», pour reprendre Nathalie Heinich, ultime sanction ou validation de l'identité de l'écrivain, de son «professionnalisme», n'est pas couronnée de succès et les années de labeur intense se soldent par une déception à la hauteur des espérances. Or, si l'auteur littéraire n'est finalement que le produit de ses textes, l'inéluctable destin de ceux-ci consiste à devenir des orphelins confiés à d'autres. Dans le cas Vian, les livres ultérieurs ne trouveront que des éditeurs de second ordre²⁴ – d'où une difficulté relevée par tous les commentateurs (dont Bens) : celle de leur accessibilité. De fait,

21. Jacques Duchateau, *Boris Vian ou les facéties*, op. cit., p. 72.

22. Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, I*, op. cit., p. 1198.

23. Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, op. cit., p. 76.

24. Hormis Vrinille pour *L'Arrache-cœur*.

ses livres sont déclarés « introuvables » – et par voie de conséquence, frappés d'invisibilité, ne pouvant rencontrer leur public.

Du mythe à l'homme: la figure centrale de Queneau et l'appartenance au Collège

L'écriture des romans rapide et aisée, concentrée sur à peine cinq ou six ans, n'a donc malheureusement pu trouver les médiateurs contemporains assez efficaces pour convertir la « visibilité²⁵ » globale en notoriété littéraire du vivant de Vian, et ce, en dépit des conseils éclairés et du soutien de Raymond Queneau. La réception des textes romanesques se trouve ainsi différée, déportée sur le versant posthume. Le contraste entre la notoriété publique acquise au lendemain de la guerre et l'insuccès de ses récits littéraires n'a pas manqué de susciter chez lui une vive amertume qui a perduré... Toutefois, en conservant un indéniable irrédentisme, Vian va heureusement trouver chez les pataphysiciens une famille intellectuelle d'adoption. À l'instar de Queneau ou Prévert, il sera un Transcendant Satrape, actif jusqu'à sa disparition prématurée. Fort logiquement, c'est le même Queneau, figure polyvalente de l'ami fidèle, de l'intercesseur et de l'écrivain (à ce propos, Vian place parmi les cinq ouvrages qu'il préfère *Un Rude Hiver*²⁶) qui va lancer l'escouade de ses « brigadiers » de l'Oulipo à la rescousse.

Noël Arnaud et François Caradec ne manquent d'ailleurs pas une occasion de rappeler combien « Bison Ravi » et « Don Evané Marquy » (Raymond Queneau) se sont, pendant plus de deux décennies, tenus en grande estime mutuelle, et fréquemment côtoyés. Tous deux, rappelle Paul Fournel²⁷, étaient très « proches » avec Salacrou et Sartre. Les documents iconographiques²⁸ et les entrées du *Journal* de Queneau²⁹, les formules (« *L'Écume des jours*, le plus poignant des romans contemporains³⁰ ») que reprennent quasi-systématiquement les oulipiens, témoignent assidûment en faveur de ce lien indéfectible. Et si Queneau

25. Voir Nathalie Heinich, *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

26. « Adolphe de Benjamin Constant; Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien d'Alfred Jarry; *Un Rude Hiver* de Raymond Queneau; *La Colonie pénitentiaire* de Franz Kafka; *Pylône* de William Faulkner » (Jacques Bens, « Cinq livres pères », *Obliques*, op. cit., p. 144).

27. Paul Fournel, « Les écrivains de Raymond Queneau » [en ligne], article présenté au 31^e colloque annuel du NCFS, Austin, Université du Texas, octobre 2005 [https://liberalarts.utexas.edu/france-ut/_files/pdf/resources/fournel.pdf].

28. Pas moins d'une quarantaine de documents et d'échanges entre les deux hommes figurent dans *L'anatomie du Bison: chrono-bio-bibliographie de Boris Vian* de Christelle Gonzalo et François Roulmann (Paris, Éditions des Cendres, 2018).

29. Raymond Queneau, *Journaux. 1914-1965*, édition établie, présentée et annotée par Anne Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.

30. Raymond Queneau, « Avant-propos à *L'Arrache-cœur* », dans Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration

s'est publiquement reproché, après le décès de Vian, de n'avoir pas davantage soutenu *L'Automne à Pékin* auprès de Gallimard, on peut arguer à sa décharge que sa position rue Sébastien-Bottin était alors bien moins assurée que durant les années 1960-70.

À la parution de *L'Arrache-cœur*, rappelle Bens, la « vie familiale (de Vian) se décompose, la littérature le désespère³¹ ». Toutefois, l'homme avait, selon Duchateau, expérimenté la potentielle synergie et efficacité de la communauté scripturale en invitant plusieurs de ses amis à collaborer au texte signé Sullivan *Et on tuera tous les affreux* (1948). Ce besoin d'un sentiment d'appartenance à une aventure collective ne le quitte plus, insistent à juste titre les oulipiens qui ont *a fortiori* nettement conscience de la potentialité de la sociabilité littéraire. « Le 8 juin 1952, Boris Vian entre donc au Collège de 'Pataphysique en tant qu'équarisseur de première classe. Une décision du 11 mai 1953 va l'intégrer, par les bons soins du Vice-Curateur, au corps des Satrapes³² ». Sa participation au Collège de 'Pataphysique, société plus ou moins secrète fondée sous les auspices jarryques et ostensiblement avide de savoirs sans exclusive lui est salutaire. Avec ses pairs, Vian partage le goût pour le masque facétieux et les mathématiques sans applications utilitaristes, « la science des solutions imaginaires³³ ». Le Collège, à la fois refuge et exutoire fait de lui les sept dernières années de sa vie durant le « Satrape mutant³⁴ » qu'on connaît. Durant cette « dernière des vies » (la formule est de Bens), Vian se trouve ainsi en phase avec un groupe et la rencontre ratée de ses textes romanesques avec un public élargi semble moins lui peser. À l'instar de l'Oulipo qui émerge, on n'est pas, au sein du Collège, obligé d'être « écrivain » pour y être actif.

Thieri Foulc et Paul Gayot rapportent une formule de Noël Arnaud qui corrobore cet état d'esprit et complète justement le tableau : il y a eu une véritable « époque Vian³⁵ » au Collège. C'est donc maintenant la chandelle verte

de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 501.

31. Jacques Bens, *Boris Vian, op. cit.*, p. 62.

32. Michel Fauré, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1975, p. 23. « C'est par Henri Robillot, Provéditeur-Éditeur des *Cahiers*, et son "patron" à la Série noire que Boris apprit l'existence du Collège et de sa revue et qu'il y fut introduit » (*ibid.*, p. 343). « C'est dans le numéro 3-4 des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, en octobre 1951 qu'apparaît pour la première fois dans cette Institution le nom de Boris Vian » (Thieri Foulc et Paul Gayot, *Vian et la 'Pataphysique*, Paris, Le Livre de poche, 2017).

33. « [Q]ui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité » (Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, Œuvres complètes, I*, édition établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972, p. 669.

34. Raymond Queneau, « Boris Vian Satrape mutant », *art. cit.*

35. *Le Magazine Littéraire*, n° 17 (1968), p. 25 cité par Ruy Launoir [Paul Gayot], *Clefs pour la 'Pataphysique*, Paris, Seghers, 1969, p. 157.

que Boris brûle par les deux bouts. Le voilà entamant une correspondance avec Saintmont/Latis, concevant un gidouillographe qui a fasciné Luc Etienne³⁶, participant à maints banquets d'allégeance entouré de Jean Ferry ou François Caradec, pourvoyeur d'émissions de radio présentant, avec la complicité d'Henri Salvador, le Collège, contribuant à maints « Dossiers » de la *Viridis Candela*. Cette liste, comme souvent avec Vian, est loin d'être exhaustive. Une photographie de juin 1959, probablement une des dernières où il apparaît, le montre en bonne compagnie lors de l'Acclamation de Sa Magnificence le Baron Mollet sur la fameuse terrasse des Trois Satrapes sur laquelle donne son appartement de la Cité Véron. Toutefois, pour le dire brièvement, l'hyperractivité déployée par Vian qu'aggravent les *impedimenta* et autres nécessités alimentaires le mènent sûrement à l'épuisement fatal.

On connaît la formule d'Arnaud, « Vivant, Boris Vian était un mythe. Mort, peu à peu il devient un homme³⁷ » ; il semble cependant que la trans-substantialisation ultime sous celle de l'homme en texte s'opère *post-mortem*, d'abord sous les plumes d'Arnaud et de Caradec, lequel racontera dans son « Comment fut sauvée l'œuvre de Boris Vian³⁸ » la façon dont les deux compères se passent alternativement le témoin. Après quelques tentatives infructueuses d'Arnaud, après Ferry, Caradec effectue ainsi la recollection d'une bibliographie vianesque qu'Arnaud évoque en des termes de « travail babylonien » ou d'« énorme labeur »³⁹, persuadé que la postérité passera nécessairement par un travail sur les textes.

Paradoxalement, après le décès de Vian, de grands doutes quant à ses qualités de littéraire subsistent – y compris au sein même du Collège – si l'on en croit les propos recueillis par Michel Fauré⁴⁰ et le témoignage de Jacques Duchateau⁴¹, tandis que l'Oulipo rassemblé autour de François Le Lionnais et Raymond Queneau s'agrège et se rattache au Collège, en tant que sous-commission, puis co-commission de l'Acrote⁴². La plupart des membres-fondateurs cooptés par Queneau sont déjà, parfois depuis longtemps, des pataphysiciens (Arnaud, Latis...) et amis plus ou moins proches de Vian. *A contrario*, les oulipiens qui n'appartiennent pas au Collège (c'est le cas de Bens, par exemple) en deviennent « dataires ». À passer en revue,

36. Voir Noël Arnaud, *Les Vies parallèles*, op. cit., p. 335.

37. Cité par Michel Fauré, *Les Vies posthumes*, op. cit., p. 78.

38. François Caradec, « Comment fut sauvée l'œuvre de Boris Vian », loc. cit., p. 745.

39. Noël Arnaud, *Les Vies parallèles*, op. cit., p. 478.

40. Témoignage de Caradec rapporté par Michel Fauré (*Les Vies posthumes*, op. cit., p. 29).

41. Voir Jacques Duchateau, *La Colonne d'air : suivi de Raymond Queneau ou l'oignon de Moebius*, Paris, Ramsay, 1987, respectivement p. 180 et 190.

42. Voir Jacques Bens, « Circulaire n° 3. Compte rendu de la réunion du vendredi 13 janvier 1961 », dans Oulipo, *OuLiPo 1960-1963*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980, p. 27-28.

le groupe, l'imbrication, si ce n'est l'indistinction entre Ouvroir et Collège durant ces années est indéniable⁴³.

« Boris fut toujours futur, sa mort, c'est du passé⁴⁴ »

(Raymond Queneau)

Par ailleurs, assez savoureusement, cinq jours avant sa mort, après avoir envoyé une lettre de sa plume dans laquelle Vian se réjouit de retrouver Queneau, on trouve dans son dernier message envoyé au Collège l'éloge appuyé des sous-commissions : « Les Sous-Commissions, c'est le chef-d'œuvre dans le chef-d'œuvre qu'est le Collège. [...] On pourrait ajouter l'Acrote dont parle le Testament, c'est du bon vocabulaire⁴⁵. » Suggestion appuyée dont Queneau va probablement se souvenir, sachant que l'Ouvroir sera rattaché à cette même sous co-commission !

Sur une carte postale en date du 2 novembre 1959, Caradec confie à Arnaud : « J'ai bouffé tes Vian⁴⁶ ». Drôle et élégante manière de se figurer à la fois en papivore et croque-mort d'une légende. Logiquement, sous les auspices du Collège sera consacré un numéro entier, le n°12⁴⁷, à celui qui fut l'un des siens. En 1962, la Radio-Télévision Belge diffuse une émission, sous la houlette de Blavier, « Pour saluer Boris Vian » au cours de laquelle intervient, entre autres, Queneau. Tous les « brigadiers » oulipiens s'organisent et se mettent à l'œuvre. Tandis que la nécessaire distance est prise avec la « personne Vian » au bénéfice de l'œuvre et des textes – notamment par le truchement des postfaces et essais d'Arnaud, Bens, Duchateau et Caradec – le tournant linguistique nourrit déjà les premiers travaux de l'Ouvroir. Secrètement d'abord, durant plus d'une décennie les oulipiens sous les férules débonnaires du « président-fondateur » Queneau et du « fraisident-pondateur » Le Lionnais, se cantonnent volontairement à l'écart de la scène littéraire, entamant un travail d'ingénierie du langage que n'aurait pas renié Vian.

De manière significative, cette première génération d'avant la consécration de la contrainte mathématique comme étendard, est plutôt irriguée et nourrie de l'invention verbale chère à l'ingénieur. Jacques Bens qualifiera *Les Bâtisseurs d'Empire* de « pièce algébrique⁴⁸ », avec beaucoup de finesse et d'à-propos, mais surtout il fera un repérage du large éventail de manipulations et d'inventions

43. Voir Paul Braffort, « Oulipo et 'Pataphysique », *Magazine littéraire*, n° 388 (2000), p. 57-59.

44. Raymond Queneau, « Boris Vian Satrape mutant », *art. cit.*, p. 75.

45. Boris Vian, « Dernier message de Boris Vian au Collège », reproduit dans *Viridis Candela, Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, dossier 12 (1960), p. 29.

46. François Caradec, *Entre Miens*, *op. cit.*, p. 131.

47. Dossier « Hommage à Boris Vian », *Viridis Candela*, *op. cit.*, 186 p.

48. Jacques Bens, *Boris Vian*, *op. cit.*, p. 109.

langagières concourant à la création des univers romanesques vianesques⁴⁹. De même, le goût de la volontaire confusion sémantique dans *L'Automne à Pékin*⁵⁰ fera l'objet d'exégèses par Caradec. Duchateau, quant à lui, s'émervillera des permutations littérales et onomastiques dans *Trouble dans les Andains*⁵¹. Il faut dire qu'au sein du Collège, et parmi les premiers oulipiens, les détournements langagiers ont la part belle. Les glissements sémantiques (du sens initial aux sens figurés, néologismes, remotivations du signifiant), sortes de « perverbes » voire de Littérature Sémio-Définitionnelle avant la lettre⁵², les lipogrammes de Vian ont vraisemblablement participé à la germination des premiers exercices oulipiens de réécriture⁵³.

Incontestablement, les textes de Vian partagent exactement avec les oulipiens le goût des « manipulations lettriques et syllabiques⁵⁴ », les néologismes ludiques encouragés par Raymond Queneau et que lui-même instille dans *Zazie dans le métro* (1959). Ajoutons à cela que, conformément aux prescriptions queniennes et au paradigme poétique qui habitera l'Oulipo, avec les « pièces » de *Cent Sonnets*, Vian refuse les roupies du vers libre (plus rémunérateur) au profit de formes fixes. Le Sonnet « Art poétique », en fait une démonstration éclatante.

L'impair est bon, le pair aussi. Règle rigide,
Choisissez votre vers comme fait le pêcheur
La mouche avec laquelle il tente raccrocheur
La brème fugitive à la mâchoire avide
Rejetez le vers blanc. Foin des couleurs livides⁵⁵

L'inflation et la combinatoire aidant, Queneau publiera, on le sait, une dizaine d'années plus tard, en 1960, *Cent mille milliards de poèmes*.

49. Jacques Bens, « Un langage-univers », postface à Boris Vian, *L'Écume des jours*, Paris, UGE, 1963, p. 177-187.

50. François Caradec, « Avant de relire *L'Automne à Pékin* », Préface à Boris Vian, *L'Automne à Pékin*, Paris, Les Éditions de Minuit (Double), 1964, p. 303-318.

51. Jacques Duchateau, *Boris Vian ou les facéties*, op. cit., p. 37.

52. La « Lettre au provéditeur-éditeur [Henri Robillot] sur la Sagesse des Nations », *Cahiers du Collège*, n° 11 (1953) de Boris Vian ; reproduite par Foulc et Gayot, *Vian et la 'Pataphysique*, op. cit., p. 29-42. Renvoyons également à Marcel Bénabou et Georges Perec, « La littérature sémio-définitionnelle », dans Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio), 2003 [1973], p. 119-128 et *ibid.*, *Presbytères et prolétaires. Le dossier PALF*, *Cahiers Georges Perec*, n° 3, Valence, Éditions du Limon, 1989.

53. Voir également Boris Vian, « Lettre au provéditeur-éditeur sur un problème Quapital (*sic*) et quelques autres », *Cahiers du Collège*, n° 19 (1955) ; reproduite par Foulc et Gayot, *Vian et la 'Pataphysique*, op. cit., p. 45-53.

54. Marc Lapprand, « Introduction », *Œuvres romanesques complètes, I*, op. cit., p. XLVI.

55. Boris Vian, « Art poétique », *Cent sonnets*, dans Boris Vian, *Œuvres complètes, tome 5*, Paris, Fayard, 1999 [1944], p. 69.

Fort de ses connaissances scientifiques et technologiques, reconnues de tous, Vian (« l'homme de demain⁵⁶ » selon Duchateau) imaginait le Paris de l'an 2000⁵⁷, témoignant d'un intérêt certain quant à la littérature machinique – non sans émettre certaines réserves vis-à-vis de celle-ci exprimées dans « Un robot poète ne nous fait pas peur⁵⁸ ». Car il faut toutefois reconnaître que « l'idée de plan en littérature n'excitait guère⁵⁹ » Vian, ou encore que ce dernier clamait ne rien aimer chez Raymond Roussel, manifestant même « une véritable répulsion pour l'auteur des *Impressions d'Afrique*⁶⁰ ». Aurait-il ainsi apprécié les contraintes romanesques, plus « dures », plus mathématiques qui se feront jour à l'Oulipo? Aurait-il suivi une nouvelle fois les préceptes de Queneau, son aîné prestigieux, déjà exprimés dans « Technique du roman⁶¹ »? Aurait-il seulement écrit à nouveau des romans? On doit se retenir – de justesse – pour ne pas enjamber le garde-fou d'une histoire littéraire contrefactuelle ou quelque peu dystopique.

Quoi qu'il en soit, pour maintes raisons, on peut mieux comprendre que les pataphysiciens-oulipiens aient pu activement participer à l'établissement de la postérité d'un Vian. Ils l'ont débarrassé des oripeaux de l'amuseur de Saint-Germain-des-Prés, s'employant à rectifier ce que la notoriété lui avait refusé et réactualisant ses textes dans le champ des pratiques et préoccupations des années qui suivent sa disparition. Les études des récits entreprises par Bens et Duchateau, concomitamment aux rééditions couronnées de succès par Michel-Claude Jalard (le directeur de la collection « 10/18 »), Christian Bourgois lui-même, Léo Scheer et finalement Jean-Jacques Pauvert ont participé au parachèvement de ce processus que Raymond Queneau appelait de ses vœux.

Pour toutes ces raisons, sa fameuse formule « Boris Vian va devenir Boris Vian⁶² » ne propose-t-elle pas non seulement de lire enfin l'œuvre, mais aussi de substituer une herméneutique des textes, une *legenda* (« comment lire? » « que lire? ») au *légendaire* biographique? Sur ce fond, c'était bien au tour de Vian, créature finalement oulipienne, d'être coopté comme « membre-fantôme », pleinement potentiel et plénipotentiaire de l'Ouvroir. Preuve supplémentaire de cette continuité, de cette connivence, ne peut-on pas considérer, qu'à travers

56. Jacques Duchateau, *Boris Vian ou les facéties*, op. cit., p. 64.

57. Boris Vian, *Actualité littéraire*, octobre 1958; repris dans *Obliques*, op. cit., p. 296-298.

58. « Un robot-poète ne nous fait pas peur », *Arts*, n° 406 (1953), p. 219-226, repris dans Boris Vian, *Je voudrais pas crever*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

59. Jacques Duchateau, *Boris Vian ou les facéties*, op. cit., p. 14.

60. *Ibid.*, p. 53.

61. Raymond Queneau, « Technique du roman », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (Folio), 1994 [1950], p. 27-33.

62. Raymond Queneau, « Avant-propos à *L'Arrache-cœur* », loc. cit.

le « dispositif transtextuel⁶³ » déployé par *On n'y échappe pas*⁶⁴, Vian continue d'écrire aujourd'hui encore... sous la plume des oulipiens ?

Références

- ARNAUD, Noël (dir.), dossier « Boris Vian de A à Z », *Obliques*, n° 8-9 (1976), 336 p.
- , *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981 [1966].
- BÉNABOU, Marcel et Georges PEREC, *Presbytères et prolétaires. Le dossier PALF, Cahiers Georges Perec*, n° 3, Valence, Éditions du Limon, 1989.
- , « La littérature sémio-définitionnelle », dans OULIPO, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio), 2003 [1973].
- BENS, Jacques, « Circulaire n° 3. Compte rendu de la réunion du vendredi 13 janvier 1961 », dans OULIPO, *OuLiPo : 1960-1963*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980, p. 27-28.
- , *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976.
- , « Un langage-univers », postface à Boris VIAN, *L'Écume des jours*, Paris, UGE, 1963, p. 177-187.
- BRAFFORT, Paul, « Oulipo et 'Pataphysique », *Magazine littéraire*, n° 388 (2000), p. 57-59.
- CARADEC, François, *Entre miens : d'Alphonse Allais à Boris Vian*, Paris, Flammarion, 2010.
- , « Avant de relire *L'Automne à Pékin* », Préface à Boris VIAN, *L'Automne à Pékin*, Paris, Les Éditions de Minuit (Double), 1964, p. 303-318.
- Dossier « Hommage à Boris Vian », *Viridis Candela, Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, dossier 12 (1960), 186 p.
- DUCHATEAU, Jacques, *La Colonne d'air : suivi de Raymond Queneau ou l'oignon de Moebius*, Paris, Ramsay, 1987.
- , *Boris Vian ou les facéties du destin*, Paris, La Table ronde, 1982.
- FAURÉ, Michel, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1975.
- FOULC, Thieri et Paul GAYOT, *Vian et la 'Pataphysique*, Paris, Le Livre de poche, 2017.
- FOURNEL, Paul, « Les écrivains de Raymond Queneau » [en ligne], article présenté au 31^e colloque annuel du NCFS, Austin, Université du Texas, octobre 2005 [https://liberalarts.utexas.edu/france-ut/_files/pdf/resources/fournel.pdf].
- GONZALO, Christelle et François ROULMANN, *Anatomie du Bison : chrono-bio-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- , « Devenir écrivain : une construction vocationnelle de l'identité », *Raison présente*, n° 134 (2000), p. 5-12.
- , *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- HOFFMANN, Benjamin, *Les Paradoxes de la postérité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.

63. Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

64. Six oulipiens ont ainsi poursuivi ce roman policier inédit et resté inachevé de Boris Vian. Oulipo, *On n'y échappe pas*, Paris, Fayard, 2020.

- JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, Œuvres complètes, I*, édition établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972, p. 655-734.
- LAHIRE, Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- LAUNOIR, Ruy [Paul Gayot], *Clefs pour la 'Pataphysique*, Paris, Seghers, 1969.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Littérature en personne. Scène d'énonciation, scène médiatique et forme d'énonciation*, Genève, Slatkine, 2016.
- , *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- QUENEAU, Raymond, « Avant-propos à *L'Arrache-cœur* », dans Boris VIAN, *Œuvres romanesques complètes, II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 501.
- , *Journaux. 1914-1965*, édition établie, présentée et annotée par Anne Isabelle Queneau, Paris, Gallimard, 1996.
- , « Boris Vian Satrape Mutant », *Dossiers acénonètes du Collège de 'Pataphysique*, n° 12 (1960), p. 75-76.
- , « Technique du roman », *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (Folio), 1994 [1950], p. 27-33.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- VIAN, Boris, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- , « Art poétique », *Cent sonnets*, dans Boris VIAN, *Œuvres complètes, tome 5*, Paris, Fayard, 1999 [1944], p. 69-70.
- , *Je voudrais pas crever*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- , « Dernier message de Boris Vian au Collège », reproduit dans *Viridis Candela, Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, dossier 12 (1960), p. 29.
- , « Un robot-poète ne nous fait pas peur », *Arts*, n° 406 (1953), p. 219-226.
- VIAN, Boris et OULIPO, *On n'y échappe pas*, Paris, Fayard, 2020.



Elles se rendent pas compte intertextuel et paratextuel : un Chinetoque peut-il en cacher un autre ?

ALISTAIR ROLLS

Le travail de Boris Vian a souvent été catégorisé comme étant par nature considérablement intertextuel, ponctué à la fois de références subtiles qui peuvent fondamentalement changer le sens d'une intrigue, et d'allusions bien plus explicites. En ce sens, un intertexte, voire une stratégie intertextuelle tout entière, peut détourner l'attention du lecteur vers un autre intertexte ou une autre stratégie intertextuelle¹. L'œuvre de Boris Vian est aussi un appareil textuel qui a longtemps été dominé par son paratexte, compris ici comme les informations biographiques, qu'elles soient réelles ou fabriquées, de la vie et de la légende de Vian. Dans cet article, j'entreprendrai de montrer comment, plutôt que d'être opposés, le paratexte et l'intertexte se trouvent inextricablement liés, au point d'être confondus. Dans ce contexte, les cas où l'intertexte couvre les traces du paratexte et vice-versa sont particulièrement intéressants.

Je m'intéresserai particulièrement à un aspect caché du dernier des romans signés Vernon Sullivan, plus précisément à un meurtre qui est passé sous silence, et à une solution alternative. En ce cas, remettre en perspective l'intertextualité d'*Elles se rendent pas comptent* (1950) en reviendrait à adopter la perspective de la critique policière développée par Pierre Bayard². Lire ce roman dans le cadre précis de la critique policière, loin de l'enfermer dans le carcan générique, que ce soit sous la forme d'un roman policier ou celle d'une parodie du *thriller* américain, a l'effet inverse, à savoir celui de libérer la pleine

1. Ces stratégies intertextuelles font l'objet d'une étude que nous avons publiée précédemment : Alistair Rolls, *The Flight of the Angels: Intertextuality in Four Novels by Boris Vian*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

2. Voir Alistair Rolls, « Boris Vian, Vernon Sullivan et autres Pierre Bayard : Relire Vian à la lumière de la critique policière », dans Benjamin Andréo, Clara Sitbon, Alistair Rolls et Marie-Laure Vuaille-Barcan (dir.), *Boris Vian : l'adaptateur adapté*, Paris, Hermann, 2020, p. 201-226. Pierre Bayard annonce les grandes lignes de sa *critique policière* pour la première fois dans *L'Affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 61-70.

littérarité du texte. Dans le présent article, je propose d'explorer la tension entre la littérature et le roman noir comme genre mineur, tension qui est partout présente dans les œuvres de Bayard, lesquelles ont pour but de tester les limites de la critique. Mon objectif est d'exposer les stratégies de masquage et de démasquage qui sont en jeu dans *Elles se rendent pas compte*. J'évaluerai ce qui masque et ce qui est masqué, ce qui est derrière le masque et si les questions de l'originalité ou son contraire, la pseudo-auctorialité, sont les bonnes questions à poser lorsqu'on cherche à appréhender l'œuvre de Vernon Sullivan.

Un des principes clés de la critique policière bayardienne est celui de la « vraie vie », autrement dit, l'existence réelle ou extra-textuelle des personnages littéraires. Pour trouver de nouvelles solutions aux crimes des classiques du roman policier, Bayard ne fait pas que relire ce qui est présent au lecteur dans l'espace transparent du texte, même s'il dit toujours très clairement qu'il ne triche pas et que ce qu'il voit dans le texte est à la disposition de tous ses lecteurs. Il voit plus loin que d'autres lecteurs, surtout, il refuse les limites textuelles que se fixent d'autres critiques en imaginant l'espace entre les lignes, ce qui permet non seulement au lecteur, mais aussi aux personnages de manœuvrer dans le texte et, plus important encore, de transiter entre les textes. Dans sa poursuite de la vraie vie littéraire, Bayard perçoit autour des personnages un espace liminal qui prolonge les paramètres de la diégèse dans laquelle leur histoire est située et à laquelle ils sont associés. Ainsi exploite-t-il l'intentionnalité inhérente du texte, sa tendance à outrepasser les limites de son identité propre, de sorte que la textualité et l'intertextualité finissent par coïncider l'une avec l'autre³; et puisque la vraie vie englobe l'espace qu'occupent le lecteur et l'auteur, la textualité finit aussi par empiéter sur l'espace que Gérard Genette a appelé le paratexte⁴. D'où l'intérêt que porte Bayard à des relectures de texte fondées sur des changements paratextuels fondamentaux. On peut penser à son essai *Et si les œuvres changeaient d'auteur?* dans lequel il avance que pour saisir l'importance de la critique de la société américaine offerte dans *J'irai cracher sur vos tombes*, il faut pousser à l'extrême la posture auctoriale de Vernon Sullivan et accepter qu'un tel livre n'a pu être écrit que par un romancier afro-américain et que son « vrai auteur » n'est donc pas celui qui a voulu

3. Certains critiques argumentent contre ce glissement entre la textualité et l'intertextualité. Par exemple, Tilottama Rajan considère cette façon de comprendre l'intertexte bien trop déconstructionniste. Rajan nomme « intratextualité » le genre d'intertextualité dont il sera question dans cet article, qui analyse les interfaces entre les surfaces respectives de différents « textes » (Tilottama Rajan, « Intertextuality and the Subject of Reading / Writing », dans Jay Clayton et Eric Rothstein [dir.], *Influence and Intertextuality in Literary History*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1991, p. 63-64).

4. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

passer pour son traducteur⁵. Chose paradoxale, cette lecture de Bayard nous paraît radicale précisément parce qu'elle prend au premier degré le péri-texte et l'épi-texte qui ont accompagné le roman lors de sa parution en 1946; c'est dire que Bayard accepte l'identité de Vernon Sullivan relatée par Boris Vian. De cette façon, Bayard défend ces paratextes auctorial et éditorial, qui ont été universellement discrédités depuis, face au paratexte plus large qu'est l'affaire Vernon Sullivan, c'est-à-dire l'histoire de la genèse, la réception du roman et le sort de son autre vrai auteur⁶.

Bien que mon but ici ne soit pas d'arguer que Vernon Sullivan est le « vrai auteur » des quatre romans qui portent son nom, ou du moins avec lesquels il est associé, je veux me joindre, ne fût-ce que le temps d'une lecture et dans la mesure du possible – vu que mon expertise se situe plus naturellement dans l'analyse du texte proprement dit et non du paratexte – à des critiques de l'imposture auctoriale, tels Maxime Decout et Clara Sitbon⁷. À cette fin, je me permets de commencer par une des citations les plus célèbres, et sans doute l'une des plus rebattues, de Boris Vian : « On est toujours déguisé, alors autant se déguiser. De cette façon, on n'est plus déguisé⁸. »

Il est difficile à celui qui lit cette citation de ne pas penser à *Elles se rendent pas compte*, qui, parmi tous les romans de Sullivan et Vian, est celui que l'on associe au déguisement; en effet, le travestissement est un motif clé du roman. Il importe peu que ce soit Boris Vian qui se déguise en Vernon Sullivan pour ne plus être déguisé, ou vice-versa, car dans les deux cas de figure on peut arguer que la réalité n'existe pas sous le masque mais plutôt en ce qu'on l'adopte. On peut également penser que le travestissement enlève le masque en laissant l'identité, qu'il s'agisse de celle de la « posture auctoriale » ou de celle de la « vraie vie », en suspens, prise dans un mouvement chiasmatique entre un devenir-Vernon Sullivan et un devenir-Boris Vian. Pourtant, au lieu de rester sur un plan purement paratextuel, je propose dans un premier temps d'estomper la ligne qui sépare, non pas Vian de Sullivan, mais le paratexte de l'intertexte. Pour ce faire, je me laisserai guider par Ross Chambers, selon qui

[l]a distinction qui est soigneusement établie entre l'« intertexte » et le « paratexte » se trouve être fondée [...] sur le concept de l'auctorialité, et pour cette raison n'en

5. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 64-67.

6. Ce paratexte a d'ailleurs pris la forme d'un texte : voir Noël Arnaud, *Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes »*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1974.

7. Je pense ici aux ouvrages suivants : Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018; et Clara Sitbon, *Boris Vian, faiseur de hoax : pour une démystification de l'Affaire Vernon Sullivan*, Leiden et Boston, Brill / Rodopi, 2019.

8. Boris Vian, *Boris Vian en verve : mots, propos, aphorismes*, édition, présentation et choix par Noël Arnaud (éd.), Paris, Horay, 1970, p. 25.

est pas une, mais tout simplement une différence (déconstructible). Car, comme le veut la fonction même de l'intertextualité, signer un texte donné, et encore moins le publier, ne confère aucun droit de propriété exclusive du texte, lequel peut donner lieu à des commentaires critiques aussi divers et nombreux que les « sources » dont il s'inspire⁹.

Considérons alors l'aspect le plus visible, le plus lisible du périphrase : le titre de l'œuvre. Comme le remarquent Marc Lapprand, Christelle Gonzalo et François Roulmann, Boris Vian écrit *Elles se rendent pas compte* peu après avoir terminé sa traduction du roman policier *Dames Don't Care* de Peter Cheyney, qui parut en Série Noire en 1949 sous le titre de *Les Femmes s'en balancent*¹⁰. Ainsi le titre *Elles se rendent pas compte* signale-t-il l'espace intertextuel reliant le roman à celui de Cheyney, non seulement en offrant une traduction alternative du titre de *Dames Don't Care*, mais aussi, et encore comme le remarquent Lapprand *et al.*, en citant une ligne de son texte¹¹. Le rôle de Cheyney dans ce jeu de travestissement peut être considéré, suivant l'argument de Chambers, comme un signe de la différence déconstructible, du masquage qui oppose Vian à Sullivan. En revanche, il peut aussi être le signe de l'autodifférenciation, encore que ce ne soit qu'une autre façon d'exprimer cette même différence déconstructible. J'entends par cela que l'appropriation du texte de Cheyney, mise en scène dans cet espace liminal, et donc ouvertement transparent mais aussi suprêmement ambivalent, qui est celui du périphrase, peut aussi être interprétée comme le signe de la présence d'un autre intertexte qui *n'est pas* celle des *Femmes s'en balancent* de Peter Cheyney. En ce cas, il s'agit dans *Elles se rendent pas compte* du paratexte comme signe traître et signe de la trahison. Mais à quoi d'autre s'attendre de la part d'un texte dont le titre décrit un acte d'incompréhension, de non réalisation ?

Ici, la nature explicitement paratextuelle de l'intertextualité d'*Elles se rendent pas compte*, et vice-versa, est intimement liée à l'utilisation récurrente du motif du travestissement : le roman signale une relation intertextuelle évidente au roman de Cheyney sur sa couverture, célébrant de fait la traduction du titre de cet ouvrage, et, par extension, la traduction du roman par son auteur (véritable, ici Vian) pour la Série Noire, qui sert à compenser l'absence de la mention de Vian traducteur sur l'édition originale d'*Elles se rendent pas compte*. Ceci confirme l'idée de masquage, où le roman sera toujours autre chose qu'il ne paraît être. Avant d'aller plus loin, il pourrait être intéressant d'opérer un

9. Ross Chambers, « Significant Others, or Textual Congress: Concerning Baudelaire and Tranter », *Australian Journal of French Studies*, vol. 55, n° 3 (2018), p. 229 ; je traduis.

10. Voir Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 1259.

11. *Id.*

retour chronologique et de réfléchir à ces mécanismes dans *J'irai cracher sur vos tombes*, qui, comme nous l'avons observé précédemment, est beaucoup moins porté sur le travestissement. En effet, le premier roman signé Sullivan est bien plus centré sur l'idée du passage de la ligne de démarcation des races que sur celle du travestissement. Cependant, tout comme *Elles se rendent pas compte*, *J'irai cracher sur vos tombes* opère lui aussi un travestissement d'ordre textuel, dans la mesure où un élément clé de son intertextualité reste caché sous les mécanismes externes de son paratexte. Ainsi le roman annonce-t-il de façon intratextuelle et proleptique le travestissement qui se jouera dans *Elles se rendent pas compte* en opérant le même degré de métissage entre paratexte et intertexte.

L'appareil paratextuel de *J'irai cracher sur vos tombes* est dominé par la création d'un auteur, Vernon Sullivan, et de sa biographie fictive, ce qui fait de lui un hétéronyme à part entière¹². En effet, Lapprand *et al.* viennent à se demander s'il est « possible – ou même souhaitable – de présenter *J'irai cracher sur vos tombes* à l'écart du scandale dont ce roman est auréolé¹³ ». Cette question est d'autant plus pertinente que le paratexte du roman, y compris la préface révélatrice, veille à ce que les conditions scandaleuses de sa publication soient incorporées dans le texte lui-même¹⁴. En effet, au niveau du paratexte, la Préface joue le même rôle que la librairie au niveau du texte, à savoir celui d'un « sas entre les lieux principaux de l'action¹⁵ ». Selon Lapprand *et al.*, « [l]a force de persuasion de cette Préface [...] tient au fait que Vian s'ingénie à détourner l'attention de ses lecteurs du problème de l'authenticité de Vernon Sullivan¹⁶ ». Cette force repose sur la façon dont la Préface, ou péri-texte, intègre dans la trame de l'histoire de Lee Anderson, ou promet au niveau du texte, l'épitexte, ou contexte, qu'est le célèbre canular derrière la création du roman, en invoquant des sources intertextuelles : Henry Miller, James M. Cain et, plus important encore dans la perspective de notre analyse, James Hadley Chase. En effet, lorsque Jean d'Halluin sollicite Boris Vian pour sa réunion « franco-américaine », c'est pour commander un roman qui rivaliserait avec le « succès tapageur » de *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*¹⁷. La Préface et sa collection d'influences sur-citées invoquent donc James Hadley Chase. Toutefois, Peter Cheyney, intertexte incontournable du titre d'*Elles se rendent pas compte*, n'est pas totalement absent non plus de *J'irai cracher sur vos tombes* :

12. Clara Sitbon, *Boris Vian, faiseur de hoax*, *op. cit.*, p. 64-67.

13. Boris Vian, *Cœuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 1158.

14. On peut penser ici aux propos de Jacques Derrida, selon lesquels il n'y a pas de *hors-texte*. Jacques Derrida, *Limited, Inc.*, Evanston, Northwestern University Press, 1988, p. 136.

15. Boris Vian, *Cœuvres romanesques complètes, I*, *op. cit.*, p. 1159.

16. *Ibid.*, p. 1161.

17. *Ibid.*, p. 1159.

de la même manière que le « sas » de la Préface ouvre le texte proprement dit, les conditions qui entourent l'arrivée de Lee Anderson à la librairie de Buckton sont explicitées en des termes qui font écho, non pas à *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*, mais à un autre bestseller de la Série Noire. En effet, la justification de la présence de Lee à Buckton est double : d'abord, Tom, le frère de Lee, a des connaissances dans l'élite blanche, ce qui explique la lettre qui lui permettra d'obtenir son emploi chez Hansen. Ensuite, il y a « l'histoire du gosse », lynché par le père et le frère d'une jeune avec laquelle il aurait eu une liaison. Les critiques ont souvent considéré le gosse comme l'autre frère de Lee¹⁸. Cependant, ce fait n'est jamais explicitement mentionné dans le texte. De plus, le gosse ne saurait être séparé de son « histoire ». Bien que cette histoire soit dominée par des questions raciales et sexuelles, dans la mesure où elle a un rapport à des éléments qui sont extérieurs à la diégèse de *J'irai cracher sur vos tombes*, c'est aussi une histoire intertextuelle, où le gosse passe, par le biais des intertextes, une ligne de démarcation : non celle de la race, mais celle du genre. L'anonymat du gosse rappelle le titre énigmatique que Marcel Duhamel donnera au roman de Peter Cheyney, *La Môme vert-de-gris*, qui, en 1945, est le premier bestseller de la Série Noire. L'histoire de ce roman est celle d'une traduction radicale de Marcel Duhamel, destinée à capturer l'aura de la France d'après-guerre, tout récemment libérée des *souris grises* de la Wehrmacht, d'où l'étrange coloris de la môme. Déguisé par Duhamel, le roman de Cheyney met en scène le passage de la ligne – ennemie cette fois – de la môme et offre ainsi aux lecteurs de 1945 une histoire de résistance française qui permet aussi de résister à l'hégémonie culturelle américaine, y compris celle de ses romans noirs¹⁹.

Si l'on remplace l'influence intertextuelle de Chase par celle de Cheyney, la première phrase de *J'irai cracher sur vos tombes*, « Personne ne me connaissait à Buckton », se réfère au dilemme de Boris Vian plutôt qu'à celui de son alter-ego américain. En ce sens, une autre ligne est franchie, cette fois-ci entre Buckton et Paris. « L'histoire du gosse » est alors celle de la genèse de La Noire française, et le paratexte de *J'irai cracher sur vos tombes* comprend non seulement l'histoire de l'imitation scandaleuse par Vian d'un romancier noir américain, mais aussi et surtout l'appropriation tout aussi scandaleuse par Duhamel du roman noir américain. En d'autres termes, il s'agit de l'histoire du véritable roman noir à la française sous couvert d'une fausse américanité, plutôt que celle de la traduction française d'une américanité authentique. Dans la perspective de la présente analyse d'*Elles se rendent pas compte*, « l'histoire du gosse » suggère une interaction constante du paratexte et de l'intertexte, qui simultanément

18. *Ibid.*, p. 1158.

19. Voir Alistair Rolls, Marie-Laure Vuaille-Barcan et Clara Sitbon, « *J'irai cracher sur vos tombes* and the Série Noire: Pseudonymy, Pseudo-Translation, Pseudo-Parody », *Francosphères*, vol. 5, n° 1 (2016), p. 81-101.

renforce et conteste l'importance de l'affaire Sullivan. Essentiellement, cela suggère que le paratexte et l'intertexte sont l'un au service du déguisement de l'autre. Comme nous le fait remarquer Chambers, la différence entre l'intertexte et le paratexte dépend du concept de l'auctorialité, et c'est justement ce concept qui est remis en cause par la création de Sullivan par Vian et l'appropriation du roman de Cheyney par Duhamel.

Il appert que la différence déconstructible, telle que la conçoit Chambers dans le cadre de l'intertexte et du paratexte, est aussi manifeste qu'inexistante : si l'un décrit un mouvement et une cohabitation partielle entre deux textes et que l'autre souligne l'extériorité du texte pour mieux démontrer sa perméabilité, les deux affichent une seule et fondamentale autodifférenciation du texte. Dans le reste de la présente analyse, je veux me focaliser sur l'interaction entre les fonctions paratextuelle et intertextuelle dans *Elles se rendent pas compte* pour voir si certaines différences fondamentales ne sont en fin de compte que des différences déconstructibles.

Revenons d'abord sur l'allusion dans le titre au roman de Cheyney, *Dames Don't Care*. Plus qu'un simple titre, «elles se rendent pas compte» est une des expressions préférées de Francis, protagoniste d'*Elles se rendent pas compte*, qui commente continuellement l'incapacité des êtres humains à voir au-delà des apparences, ce qui, dans le cadre d'une histoire de travestissement, constitue une référence autoréflexive, c'est-à-dire un signe dans le texte qui renvoie à la couverture portée par le texte. D'ailleurs, Francis répète cette expression pour la dernière fois dans la dernière ligne du texte²⁰, ce qui boucle la boucle, pour ainsi dire, et enferme le texte. Or, même si l'élément paratextuel qu'est le titre est repris dans le corps du texte, si bien qu'il semble assumer un rôle intertextuel, son ambivalence invite le lecteur à «se rendre compte» en *ne tenant pas* compte de la trace laissée par le roman de Cheyney. Pour reprendre un terme de Michel Riffaterre, il s'agit ici d'une référence paratextuelle déguisée comme «intertexte obligatoire»²¹.

La nature de l'intertexte, telle que l'entend Riffaterre, est de se révéler de manière codée, ou de se révéler tout en se cachant. La trace de l'intertexte crée chez le lecteur l'impression que ce qui est présent dans le texte masque une absence. Riffaterre nomme la marque que laisse l'intertexte dans le texte une agrammaticalité²². À la différence du paratexte, qui s'explique par son contexte, un intertexte se révèle au lecteur quand il se passe quelque chose dans le texte que le contexte immédiat n'explique pas. Pour comprendre un texte face à une agrammaticalité textuelle, le lecteur doit importer un autre contexte,

20. Vernon Sullivan, *Elles se rendent pas compte*, dans Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, II*, op. cit., p. 498.

21. Voir Michel Riffaterre, «La Trace de l'intertexte», *La Pensée*, n° 215 (1980), p. 4-18.

22. Michel Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

qu'il cherche dans l'intertexte. L'intertexte que je veux démasquer ici est caché dans la même mesure que le paratexte, lui, est mis en scène. Autrement dit, la mise en scène du titre de Cheyney dans *Elles se rendent pas compte*, qui par sa position liminale peut difficilement se cacher, sert à détourner l'attention du lecteur de l'intertexte. Dans le cas spécifique d'*Elles se rendent pas compte*, une agrammaticalité intertextuelle risque de se confondre avec d'autres éléments typiques du roman policier qui ont une fonction similaire : on peut penser à des indices ou bien à des fausses pistes. Par conséquent, l'intertexte dans ce roman est d'autant mieux caché.

À titre de comparaison, relisons la première ligne du roman qui, par sa place et par sa fonction, semble appartenir au paratexte : « D'abord, ça devrait être interdit, les bals costumés²³. » Cette ligne attire l'attention du lecteur d'abord parce qu'elle occupe l'espace liminal et privilégié où le texte hésite entre le péritexte et la diégèse proprement dite ; deuxièmement, elle profite de cet espace liminal pour commenter le contexte de la publication du livre dont elle est la première ligne, car le roman est surtout une histoire de travestissement, et donc un bal costumé, et en tant que roman signé Vernon Sullivan, sa parution ne peut que rappeler, voire défier, l'interdiction de son célèbre prédécesseur *J'irai cracher sur vos tombes*²⁴.

Le passage suivant, en revanche, contient une agrammaticalité d'ordre intertextuel : pour pouvoir suivre sa trace et saisir son contexte, le lecteur doit avoir le bagage culturel nécessaire :

- [Ritchie:] [...] Il y a un Chinetoque avec un poignard dans les tripes au beau milieu de ta chambre. Faut que je te remercie de la surprise.
- [Francis:] Comment t'es entré? je dis.
- [Ritchie:] La porte est ouverte, il répond. Tout est sens dessus dessous, un vrai bordel.
- [Francis:] C'est Wu Chang, je lui explique²⁵.

L'intrigue d'*Elles se rendent pas compte* est à plusieurs égards « un vrai bordel », si bien que cette scène n'est pas sans rappeler l'autoréflexivité du paratexte. Toutefois, malgré la démesure du roman, l'agrammaticalité, le fait que quelque chose ici est « sens dessus dessous », saute aux yeux du lecteur. En effet, tous les indices mènent à un intertexte obligatoire, à condition que le lecteur ait lu *Douze Chinetoques et une souris*.

23. Vernon Sullivan, *Elles se rendent pas compte*, op. cit., p. 403.

24. Le 3 juillet 1949, un arrêté ministériel « prononce l'interdiction de publication et de distribution de *J'irai cracher* et des *Morts ont tous la même peau* », et le 22 novembre de la même année, Boris Vian est assigné à comparaître devant le tribunal « pour outrage aux bonnes mœurs » (Christelle Gonzalo et François Roulmann, *Anatomie du Bison : chrono-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018, p. 84, 88).

25. *Ibid.*, p. 444.

À la différence du titre qui renvoie au roman de Peter Cheyney que Boris Vian connaît intimement au moment de la parution d'*Elles se rendent pas compte* pour l'avoir traduit, cette référence à *Douze Chinetoques et une souris* doit son importance au fait que celui-ci n'est pas un roman de Cheyney, mais de James Hadley Chase. Dans ce roman, la question « pourquoi douze Chinetoques ? » est posée au début de l'histoire et la réponse, qui se fait attendre, est relativement banale : il s'agit de la taille des lots d'esclaves livrés sur la côte américaine par une bande de truands. Cependant, un Chinetoque, du nom de Chang, a une importance particulière dans l'intrigue. Comme c'est le cas du Wu Chang d'*Elles se rendent pas compte*, la présence inexplicable du corps de ce Chang dans une pièce donne le signal de départ à l'enquête ; en effet, dans les deux romans il est difficile de savoir quand et comment le Chinois est entré dans la pièce en question²⁶. Le détective Dave Fenner, qui est devenu célèbre des deux côtés de l'Atlantique à la suite du kidnapping de Miss Blandish, quitte son bureau discrètement pour découvrir l'identité d'une personne qui siffle dans le couloir. N'y trouvant personne, il regagne son bureau où apparaît, comme par magie, un corps : « C'était bien un Chinois. On lui avait tranché la gorge d'une oreille à l'autre²⁷. »

Si l'état de la chambre de Francis, qui est « sens dessus dessous », signale bien une agrammaticalité, et donc l'absence-présence d'un intertexte, il suggère aussi une inversion. Comme nous l'avons vu, redonner de la grammaticalité au texte, au sens où Riffaterre l'entend, veut dire comprendre son plein sens, d'où l'idée de l'intertexte obligatoire. Bien que cette notion de sens unique ressemble curieusement à l'idée d'une transparence du texte, qui serait opposée à l'intertextualité décrite par Chambers, elle est aussi très similaire à la « vérité » des relectures de Bayard. Je propose donc de combiner ici la poursuite de la trace de l'intertexte et la justice bayardienne, selon laquelle un crime littéraire est à résoudre et un criminel à punir²⁸, en faisant une lecture « sens dessus dessous » du cas de Wu Chang à partir de l'enquête de *Douze Chinetoques et une souris*. C'est en cela que l'intertexte renvoie ici à une lecture plus révélatrice parce que mieux déguisée que celle suggérée par le paratexte : pour découvrir la vérité, il s'agit de relire à l'envers le texte d'*Elles se rendent pas compte* en substituant aux déductions de Francis celles de Dave Fenner. Or, alors que

26. Il est intéressant que cette question soit à la fois mise en valeur et détournée par Francis, qui demande précisément à Ritchie comment ce dernier est entré chez lui.

27. James Hadley Chase, *Douze Chinetoques et une souris*, traduit de l'anglais par Jean Weil et Marcel Duhamel, Paris, Gallimard (Poche noire), 1967, p. 18.

28. Selon Pierre Bayard et les chercheurs de l'InterCriPol, les pages de la littérature sont remplies de personnages qui ont commis des meurtres sans avoir été punis tandis que d'autres, qui sont innocents, se sont vus endosser la responsabilité d'un crime. Pour des enquêtes en cours, voir le site d'InterCriPol : <http://intercripol.org/fr/qui-et-quoi/qui-sommes-nous.html>.

les propos de Ritchie cités ci-dessus laissent comprendre que le Chinetoque dans la chambre de Francis serait mort, Ritchie explique par la suite que, malgré ses blessures, Wu Chang est en fait toujours vivant. En revanche, le Chinetoque que trouve Fenner est, lui, bel et bien mort. L'agrammaticalité de la présence dans la chambre d'un Chinetoque d'un nom très similaire à celui du cadavre de Chase est telle que le lecteur d'*Elles se rendent pas compte* ne peut que douter de la véracité, ou de l'intégrité, des propos de Ritchie. Autrement dit, ce dernier ne dit pas tout. Par l'intermédiaire de l'intertexte interposé, le lecteur soupçonne la présence dans la chambre de Francis de ce qu'il ne lui est pas donné de voir de ses propres yeux, à savoir un cadavre. En un mot, une relecture intertextuelle et bayardienne suggère que Wu Chang aurait été effectivement assassiné²⁹.

Comme Lapprand *et al.* le constatent, le titre d'*Elles se rendent pas compte* contient, lui aussi, une inversion, ainsi qu'un appel direct au lecteur :

Au-delà de l'analyse de ce roman et du lien que son titre offre avec l'adaptation française de *Dames Don't Care*, une seconde lecture laisse entrevoir une sorte de pied de nez de Vian. *Elles se rendent pas compte*, ce pouvait être « Ils se rendent pas compte » : le monde littéraire qui ne daigne plus lire ses œuvres, Gallimard pour qui il effectue des traductions mais qui rejette les textes signés de sa propre plume, et enfin les lecteurs, qui persistent à préférer les romans noirs de Sullivan³⁰.

Notre lecture intertextuelle corrobore cette analyse à une inversion près : le dernier des romans signés Sullivan a beau donner à lire un roman noir, et même un vrai roman de la Série Noire, son intrigue reste « sens dessus dessous ». Le lecteur ne peut surtout pas se permettre un plaisir passif en le lisant ; il faut, au contraire, qu'il se rende compte et qu'il le relise, qu'il le lise à l'envers. Ainsi, en renvoyant le lecteur à Peter Cheyney, le titre exige-t-il de la part du lecteur une lecture double et paradoxale : en relisant *Elles se rendent pas compte* par le biais de son intertexte, il lit en parallèle un roman noir non pas de Cheyney mais de James Hadley Chase.

Si complexe ce jeu de paratextualité et d'intertextualité soit-il, il semble que Boris Vian auteur d'*Elles se rendent pas compte* fasse néanmoins le jeu des critiques selon lesquels les romans signés Vernon Sullivan seraient des œuvres dérivées par rapport aux vrais romans noirs américains, et surtout ceux de la Série Noire. Mais ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que même si Bayard propose une nouvelle vérité transparente à la place de celle de l'auteur, et Riffaterre une lecture dont la grammaticalité s'appuie sur un seul intertexte obligatoire, les deux approches reposent sur la pluralité fondamentale du texte.

29. Elle prouve aussi que c'est Ritchie qui est responsable du crime. Voir Alistair Rolls, « Boris Vian, Vernon Sullivan et autres Pierre Bayard », *art. cit.*, p. 218-221.

30. Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, II*, *op. cit.*, p. 1261.

L'intertextualité ainsi que la critique policière ouvrent le texte et suivent les traces de son intentionnalité. La seule différence qui m'intéresse à mon tour alors n'est pas celle qui oppose les romans noirs de Sullivan à de vrais romans noirs, des traductions ou des parodies à des originaux, ni même les romans signés Sullivan à ceux signés Vian ; c'est plutôt la différence déconstructible, qui analyse la façon dont un roman de Sullivan s'oppose à lui-même. Si en allant vers un texte de James Hadley Chase, un texte de Vernon Sullivan atteint un degré plus élevé d'originalité, ce n'est pas parce que Sullivan devient un roman noir américain, mais parce que son originalité est une fonction de cette mobilité. Autrement dit, pour reprendre une expression employée par Barbara Johnson pour expliquer la différenciation textuelle dans le schéma de Barthes, « la différence critique n'est pas celle qui fait qu'un texte diffère d'un autre texte, mais celle qui fait qu'un texte diffère de lui-même³¹ ».

Il est intéressant de se rappeler que les œuvres dérivées qu'a écrites Sullivan dérivent de romans noirs originaux qui leur sont contemporains : *J'irai cracher sur vos tombes* est publié en 1946, l'année où *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* paraît en Série Noire ; *Elles se rendent pas compte* est publié en 1950, sur les talons du roman indiqué par son paratexte, *Les Femmes s'en balancent*, qui paraît en Série Noire en 1949, et de celui qui est son intertexte, *Douze Chinetoques et une souris*, qui, lui, sort une année plus tôt, en 1948. Manifestement, Vian serait bien plus qu'un lecteur assidu de la Série Noire ; en effet, il devait faire partie des collaborateurs de Marcel Duhamel. Et par ailleurs, ce cercle de Duhamel, où circulent les romans dont les traductions allaient devenir des classiques de La Noire française, n'est pas qu'un bal costumé, un endroit où Boris Vian mettrait un masque pour devenir autre ; il est aussi un endroit où les frontières entre La Noire et la Blanche s'estompent. En effet, comme nous allons le voir en guise de conclusion, ce qui fait qu'un roman passe pour un roman noir peut aussi cacher d'autres aspects qui relèvent de la littérature proprement dite.

Comme nous l'avons vu, un des casse-têtes de *Douze Chinetoques et une souris* est de savoir comment le corps de Chang arrive dans le bureau de Fenner. Le lecteur suppose qu'au moment où Fenner quitte son bureau par la porte arrière, attiré dans le couloir par le bruit d'une personne qui sifflote, une autre personne, qui porte le corps, entre par la porte d'entrée³². Que ce scénario soit plausible ou non, la présence miraculeuse du corps dans le bureau sert de fétiche, nous faisant oublier l'inexistence inexplicable de cet autre corps, à savoir celui de la personne qui sifflotait : « Comme il [Fenner] tournait sans bruit la poignée de la porte et commençait à l'entrouvrir, le sifflement s'interrompt

31. Barbara Johnson, « The Critical Difference », dans Diana Knight (dir.), *Critical Essays on Roland Barthes*, Boston, G.K. Hall, p. 175 ; je traduis.

32. James Hadley Chase, *Douze Chinetoques et une souris*, *op. cit.*, p. 17.

brusquement. Il sortit dans le couloir et regarda. Personne³³. » Ainsi le corps du Chinois dans le bureau de Fenner en refoule-t-il partiellement un autre que l'on ne voit pas, alors que dans *Elles se rendent pas compte* la présence intertextuelle, ou l'absence-présence, de ce même Chinois permet de rendre visible, entre les lignes, le corps de Wu Chang, dont la présence textuelle et donc réelle dépend autrement des seuls propos de Ritchie. Chose encore plus intéressante, le refoulement partiel qu'incarne le Chinois dans le bureau de Fenner fait oublier l'air que la personne inexistante sifflotait dans le couloir : « Qu'est-ce que c'était, cet air-là ? Il écouta. Puis, machinalement, il se mit à fredonner tout bas, en même temps que le siffleur, les accents nostalgiques de *Chloe*³⁴. »

La présence de *Chloe* dans ce roman de James Hadley Chase est sans doute l'aspect le plus étonnant de l'agrammaticalité du corps absent-présent de Wu Chang. La trace de l'intertexte mène le lecteur à un point d'origine commun au dernier des romans signés Sullivan et au plus célèbre des romans signés Vian. Il est curieux de constater qu'en 1940, l'année où *Twelves Chinks and a Woman* fut publié en version originale (par Jarrolds, maison d'édition basée à Londres), cet air avait déjà des accents nostalgiques, car c'est en 1940 aussi que Duke Ellington enregistre la version de *Chloe* qui est maintenant connue de tous³⁵. La première version de *Chlo-e (Song of the Swamp)*, enregistrée par Charles N. Daniels, avec des paroles de Gus Kahn, date de 1927. Cette chanson est devenue une trace, un air dont les paroles se sont peu à peu effacées. En 1950, lors de la publication d'*Elles se rendent pas compte*, *Chloe* devait avoir des accents d'autant plus nostalgiques pour Boris Vian. Non pas que beaucoup de temps se soit écoulé depuis la parution en 1947 de *L'Écume des jours*, mais le contexte de l'auteur était déjà passablement différent. Et pourtant, malgré les changements de contexte, les deux postures auctoriales de Boris Vian et Vernon Sullivan se rejoignent au seuil du bureau de Dave Fenner, celui-là dehors, sifflotant, invisible dans le couloir et celui-ci dedans, corps étranger, mort au cœur d'une enquête³⁶.

33. *Id.*

34. *Ibid.*, p. 16-17.

35. Vu que ces romans de Vian, de Sullivan et de la Série Noire furent tous écrits ou traduits en français à quelques années seulement d'intervalle, et que l'intelligentsia du roman policier à l'époque est un cercle restreint, on pourrait très bien se demander si la référence à *Chloe* dans *Douze Chinetoques et une souris* n'était pas un clin-d'œil à Boris Vian ajouté au texte par les traducteurs. En fait, elle est bien présente dans la version originale, où il s'agit des « mournful strains of *Chloe* » (James Hadley Chase, *Twelve Chinks and a Woman*, London, Robert Hale, 1976 [1940], p. 10).

36. En ce qui concerne la première de couverture d'*Elles se rendent pas compte*, le faux traducteur Boris Vian sifflotait effectivement dehors au moment de la sortie en librairie du roman, vu que seul le nom du faux auteur Vernon Sullivan y paraissait, et ce, bien que la non existence de l'auteur ne fût déjà plus de mystère auprès de ses lecteurs.

Cette hésitation au seuil du bureau de Fenner nous ramène à cette distinction – qui n'en est pas une – entre le paratexte et l'intertexte. Dans le cas d'*Elles se rendent pas compte*, les deux renvoient à la Série Noire. Peter Cheyney et James Hadley Chase étaient bien entendu des auteurs différents, mais, comme Vian le fit remarquer lui-même en 1945 dans une critique cinglante des traductions de Marcel Duhamel³⁷, cette différence authentique, qui permet de les distinguer l'un de l'autre, est effacée lors de leur parution chez Gallimard. D'ailleurs, Cheyney et Chase, comme Sullivan, ne faisaient que passer pour des auteurs américains; tous les deux étaient britanniques. Il est sans doute à peine exagéré de dire qu'à ce moment de la Série Noire, période dominée par des traductions de ces deux auteurs vedettes, le roman noir américain était un grand « bal costumé ». Et quant à l'originalité de Boris Vian, au moment où Colin demandait à Chloé si elle était « arrangée par Duke Ellington »³⁸ elle était déjà la trace d'une chanson enregistrée vingt ans auparavant par un compositeur américain qui lui-même avait de nombreux pseudonymes, dont les très français Jules Lemare, L'Albert et Paul Bertrand; et avant d'incarner l'inspiration littéraire de Boris Vian elle avait déjà traîné dans des couloirs du roman noir.

Quelles que soient les différences qui distinguent un roman de Vian d'un roman de Sullivan, on peut se demander si la description de Ross Chambers de deux expressions de la textualité qui se rejoignent dans la différence ne saisisse pas une interconnexion entre ces deux postures. Pour paraphraser Chambers une toute dernière fois, la distinction entre Boris Vian et Vernon Sullivan se trouve être fondée sur le concept de l'auctorialité, et pour cette raison, n'en est pas une, mais tout simplement une différence déconstructible. Et cette différence, comme celle établie entre l'intertexte et le paratexte, a donné lieu à bien des commentaires critiques aussi divers et nombreux que les sources dont leurs textes s'inspirent.

Références

- ARNAUD, Noël, *Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes »*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1974.
- BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- , *L'affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- CHAMBERS, Ross, « Significant Others, or Textual Congress: Concerning Baudelaire and Tranter », *Australian Journal of French Studies*, vol. 55, n° 3 (2018), p. 223-236.
- CHASE, James Hadley, *Twelve Chinks and a Woman*, London, Robert Hale, 1976 [1940].
- , *Douze Chinetoques et une souris*, traduit de l'anglais par Jean Weil et Marcel Duhamel, Paris, Gallimard (Poche noire), 1967.

37. Franck Lhomeau, « Le roman « noir » à l'américaine », *Temps Noir*, n° 4 (1968), p. 19.

38. Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, I, op. cit.*, p. 371.

- DECOUT, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2018.
- DERRIDA, Jacques, *Limited, Inc.*, Evanston, Northwestern University Press, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GONZALO, Christelle et François ROULMANN, *Anatomie du Bison: chrono-bio-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018.
- JOHNSON, Barbara, « The Critical Difference », dans Diana KNIGHT (dir.), *Critical Essays on Roland Barthes*, Boston, G.K. Hall, p. 174-182.
- LHOMEAU, Franck, « Le roman "noir" à l'américaine », *Temps Noir*, n° 4 (1968), p. 5-33.
- RAJAN, Tilottama, « Intertextuality and the Subject of Reading / Writing », dans Jay Clayton et Eric Rothstein (dir.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1991, p. 63-64.
- RIFFATERRE, Michel, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215 (1980), p. 4-18.
- , *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- ROLLS, Alistair, « Boris Vian, Vernon Sullivan et autres Pierre Bayard: Relire Vian à la lumière de la critique policière », dans Benjamin ANDRÉO, Clara SITBON, Alistair ROLLS et Marie-Laure VUAILLE-BARCAN (dir.), *Boris Vian: l'adaptateur adapté*, Paris, Hermann, 2020, p. 201-226.
- , *The Flight of the Angels: Intertextuality in Four Novels by Boris Vian*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- ROLLS, Alistair, Marie-Laure VUAILLE-BARCAN et Clara SITBON, « J'irai cracher sur vos tombes and the Série Noire: Pseudonymy, Pseudo-Translation, Pseudo-Parody », *Francosphères*, vol. 5, n° 1 (2016), p. 81-101.
- SITBON, Clara, *Boris Vian, faiseur de hoax: pour une démystification de l'Affaire Vernon Sullivan*, Leiden et Boston, Brill / Rodopi, 2019.
- VIAN, Boris, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- , *Œuvres romanesques complètes, II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- , *Boris Vian en verve: mots, propos, aphorismes*, édition, présentation et choix par Noël Arnaud (éd.), Paris, Horay, 1970.



Vers une typologie des espaces oniriques dans l'œuvre romanesque et dramaturgique de Boris Vian

LYDIA COUETTE

Jean Starobinski emploie au sujet de textes qui ne miment, lui semble-t-il, ni pleinement le réel, ni tout à fait l'irréel, mais bien l'ambivalence onirique entre les deux, les mots suivants : « [I]l y a de ces œuvres où nous croyons que le rêve s'est déposé : il nous semble le reconnaître. [Elles] ont le rêve derrière elles : elles en sont le récit pictural. Disons plus : elles nous paraissent en être l'imitation fidèle, comme d'autres images imitent fidèlement les apparences du monde réel¹. » Si ces œuvres dont parle Starobinski miment l'activité onirique, ce n'est donc peut-être pas tant qu'elles traitent du rêve, mais plutôt qu'elles en adoptent elles-mêmes la forme en se rapprochant et en s'éloignant incessamment du vraisemblable par le doute, l'hésitation ou les contradictions constantes qui sont le propre des univers atopiques. Ces derniers sont eux-mêmes localisés dans un écart, situés dans un espace de l'entre-étrange-et-familier pour le formuler ainsi. C'est en fait le sentiment de l'*inquiétante étrangeté* de Freud qui est reconduit dans ces textes, celui-ci « [survenant] souvent [...] chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent² ». Jacques Goimard dans sa *Critique du fantastique et de l'insolite* insiste aussi sur ces frontières floues propices aux représentations oniriques. Citant Aragon, il évoque l'état intermédiaire entre rêve et réalité, susceptible de donner lieu moins à une cohérence dans le récit qu'à cet éclatement de la vraisemblance, écart si typique de l'activité onirique telle qu'on l'expérimente dans le sommeil : « Il se fait comme ça, entre les rêves et la conscience éveillée, des échanges mal

1. Jean Starobinski, « La vision de la dormeuse » (1972), cité par Frédéric Canovas, *L'Écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 30-31.

2. Cette parenté de l'œuvre vianesque avec le concept freudien a été explorée par Marc Lapprand dans le chapitre « Unheimlich » de son ouvrage *V comme Vian* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 193-201).

3. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933 [1919], p. 191.

définis: une sorte d'osmose peut-être, on ne reconnaît pas que cette pensée vient du rêve [...], elle a traversé la membrane⁴. »

Chez Vian, elles le sont sans cesse, effacées, déplacées, transgressées, dissoutes, ces limites entre étrange et familier; ses œuvres nous attirant presque sans relâche vers les échos d'un monde rêvé. Tant et si bien qu'on en vient à se demander à quoi, plus précisément, serait due cette impression d'un onirisme implicite dans les écrits vianesques, impression soulevée par bien des commentateurs, sans jamais qu'aucune étude n'approfondisse les manifestations concrètes, les contours théoriques ou les effets d'une telle parenté de l'œuvre et de l'onirisme⁵.

Des effets oniriques

Toute impression, toute latence, en littérature est d'abord ressentie par un lecteur. Produite, donc – cette impression –, pour reprendre les termes de Wolfgang Iser, par la « dynamique » de l'œuvre littéraire telle que considérée à travers le « processus » de l'acte de lecture⁶. Ces effets de lecture se dénombrent en plusieurs termes chez les chercheurs qui se concentrent de près ou de loin sur le rêve en littérature. Pour certains, les textes implicitement oniriques, qui font « du rêve [la] structure même de l'œuvre⁷ » produisent du désordre c'est-à-dire le sentiment d'une accumulation de détails hétérogènes. Par d'autres, les récits oniriques sont qualifiés d'inconséquents et seraient marqués par l'impression renouvelée d'une surprise, d'un bouleversement constamment répété de la fable qui prend « le lecteur à défaut par l'instauration d'un régime de lecture non indiciaire pour le moins inhabituel⁸ ». Enfin, selon d'autres encore, un effet d'indétermination nourrit la sensation d'être dans un écart, dans cet entre-deux jamais tout à fait familier ni complètement étrange, comme prisonnier d'« une hésitation sur la nature du moi et du monde, comme une perplexité

4. Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers* (1936), cité par Jacques Goimard, *Univers sans limite. Critique du fantastique et de l'insolite*, Paris, Pocket, 2003, t. 2, p. 190-191.

5. Ailleurs que dans *V comme Vian*, les notions de rêve, de cauchemar et d'écart avec le réel reviennent régulièrement lorsque l'on parcourt les études sur l'œuvre de Vian, notamment chez Jean Clouzet, *Boris Vian*, Paris, Seghers, 1971 [1966]; Émilien Carassus, « *L'Arrache-cœur* », dans Noël Arnaud et Henri Baudin (dir.), *Boris Vian. Colloque de Cerisy*, Paris, UGE, 1977, vol. 1, p. 407-425; Gilbert Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE, 1978 et chez les contributeurs du numéro d'*Europe* dédié à Vian (Audrey Camus [dir.], dossier « Boris Vians », *Europe*, n° 967-968 [2009]) dont Jacques Poirier, « La fantaisie et son double », p. 72-81, Audrey Camus, « L'enfance de l'écriture », p. 87-99 et Jean-Pierre Vidal, « La partition romanesque », p. 100-109.

6. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 49.

7. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p. 65.

8. Audrey Camus, « Les contrées étranges de l'insignifiant. Retour sur la notion de fantastique moderne », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (2009), p. 95.

sur la nature de l'œuvre qui s'élabore⁹». Ces trois effets, parfois répertoriés sous d'autres terminologies¹⁰, tendent à rendre opératoire la notion d'un onirisme implicite et permettent déjà de l'observer concrètement chez notre auteur. Par exemple, les longues descriptions de la flore dans *L'Arrache-cœur* créent un décalage sous l'effet du désordre des éléments naturels qui s'accumulent et entraînent un fort sentiment de déambuler avec Jacquemort dans un espace indéterminé où la fantaisie contamine continuellement, mais jamais pleinement, le réel attendu :

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 ormaies sauvages, aux tiges filiformes, bossuées de nodosités monstrueuses, qui s'épanouissaient en fleurs sèches comme des meringues de sang, des touffes de rêviolle lustrée gris perle, de longue grappes de garillas crémeux accrochés aux basses branches des araucarias, des sirtes, des mayanges bleues, diverses espèces de bécabunga, dont l'épais tapis vert abritait de petites grenouilles vives, des haies de cormarin, de cannaïs, de sensiaires, mille fleurs pétulantes ou modestes terrées dans des angles de roc [...]¹¹.

Encore, l'absurdité des événements de *L'Équarrissage pour tous*, malgré un ancrage historique marqué, participe d'un effet d'inconséquence, d'un étonnement et de contradictions qui perturbent à répétition les attentes. Le pénible déchiffrement du bruit dans *Les Bâtisseurs d'empire* ou de certaines descriptions de *L'Herbe rouge* sont d'autres exemples de passages produisant du désordre, de l'inconséquence et de l'indétermination comme effets, laissant le lecteur pan-tois, l'abandonnant aux limites de la représentativité : « [D]evant lui se déroulait la carte sonore à quatre dimensions de son passé fictif¹². » Cependant, partant du principe que l'onirisme se construit dans la forme et non dans le fond des œuvres qui nous intéressent, il doit exister quelque chose dans les textes comme une structure plus large qui s'érige au fur et à mesure de la lecture. Plus que la simple somme des effets oniriques, il s'agirait alors d'opérations contribuant à une mise en forme particulière de l'espace et visant à déployer des schémas de lecture et d'écritures nouvelles. Car au fond une question demeure : pourquoi doter un univers romanesque ou dramatique d'une structure onirique ? À quoi bon chercher toujours le pas de côté, la déconstruction, le retournement ?

9. Jacques Goimard, *op. cit.*, p. 511.

10. Par exemple, Jacques Goimard parle parfois d'indécidabilité, Tzvetan Todorov évoque la notion d'hésitation, Jean-Pierre Sarrazac, celle de déconstruction dramatique, etc.

11. Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962 [1953], p. 25.

12. Boris Vian, *L'Herbe rouge*, suivi de *Les Lurettes fourrées*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962 [1950], p. 69.

Cet article cherchera donc à reconnaître dans les espaces vianesques ces opérations attribuant aux structures spatiales des œuvres diverses fonctions oniriques sur lesquelles se fonde la construction du sens. Ces fonctions constituent des choix esthétiques, narratifs, et donnent à voir un parcours alternatif, faisant emprunter au lecteur un trajet vers une destination qui, autrement, lui resterait inaccessible. Ce trajet de lecture ouvrirait la voie aux sens possibles, parce qu'il trace une carte¹³ dans la géométrie de l'espace dont la configuration permet d'orienter l'analyse. En effet, observer «de quelle manière les itinéraires des personnages se croisent ou s'éloignent [...]» incite à élaborer une carte intime, qui se complexifie à mesure de notre avancée dans le texte¹⁴. Qu'en est-il donc de ces espaces oniriques parcourus par les personnages de Vian et quelles seraient leurs fonctions dans le processus de lecture des textes, c'est-à-dire dans l'atteinte d'une destination finale ou d'un dégagement de sens? Plus précisément, le repérage et l'analyse de ces opérations fonctionnelles tendront à vérifier si l'œuvre dont l'architecture emprunte à celle du rêve permet d'accéder à une vision de la réalité jusqu'alors inexplorée ou en vient plutôt à matérialiser l'absurdité, la vacuité de tel ou tel aspect du réel. Autrement dit, l'espace onirique entraîne-t-il un détour ou bien révèle-t-il plutôt une aberration? Nous commencerons par définir ces deux notions employées pour caractériser les fictions implicitement oniriques, c'est-à-dire de celles qui font du rêve non pas la chair, mais le squelette même de l'œuvre. Pour ce faire, des exemples seront tirés des romans *L'Arrache-cœur* et *L'Herbe rouge* ainsi que des pièces *Les Bâtisseurs d'empire* et *L'Équarrissage pour tous*. Ensuite, nous proposerons d'opposer ces fonctions oniriques sur un continuum et examinerons comment certaines des œuvres du corpus se positionnent sur ce dernier. Enfin, à partir des résultats de ces analyses des espaces oniriques vianesques, nous tenterons d'esquisser des conclusions qui puissent être fécondes pour une relecture globale de l'œuvre.

Des fonctions oniriques

La notion de détour est empruntée à Jean-Pierre Sarrazac qui la définit dans *Jeux de rêves et autres détours* comme «un art [...] qui rapproche tout en éloignant et éloigne tout en rapprochant, qui instaure de la distance au cœur

13. La métaphore de la carte textuelle est invoquée par de nombreux chercheurs qui ont remarqué que l'écriture de même que la lecture peuvent être considérées comme des «activités cartographiques» (Robert T. Tally, *Spatiality*, London, Routledge, 2013, p. 45; nous traduisons) ou comme les déclencheurs d'une opération «au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire» (Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes / Québec, Presses universitaires de Rennes / Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 88).

14. *Id.*

même de la proximité¹⁵». Plus précisément, les « formes-détours¹⁶ », dont ce qu'il nomme « le jeu de rêve », sont l'objet d'« une dramaturgie qui, plutôt que le recul dans le temps et l'espace, [...], plutôt également que la promiscuité avec ce qu'on appelle réalité, choisit l'écart, le pas de côté¹⁷ ». Ces dramaturgies autorisent donc une vision oblique, elle-même caractérisée par une distorsion, voire une défiguration de nature à dérouter le lecteur¹⁸, et ce, notamment parce qu'ils produisent les effets de lecture oniriques déjà évoqués, mais non seulement cela, Sarrazac ajoute que « le détour permet le retour¹⁹ ». Il insiste sur le fait que, bien que la forme mise entre autres sur la déformation, la fonction du détour s'illustre toujours dans une courbe qui le ramène à ce qu'il désigne comme un « réalisme heuristique²⁰ ». Autrement dit, le détour typique du jeu de rêve aurait comme finalité au sein des espaces oniriques

[non] pas d'engendrer un « autre monde » ou ce qu'on appelle un « univers alternatif ». Non, elle consiste à offrir un point de regard sur le monde – point d'éloignement et de tension (comme la flèche sur l'arc bandé) à partir duquel la fiction théâtrale peut viser, atteindre, pénétrer au cœur du réel²¹.

La polyvalence étant bien cultivée chez l'inclassable Boris Vian, ce détour se manifeste dans les œuvres de diverses manières. Parmi celles-ci, deux opérations semblent saillir : le signalement d'abord, puis le déplacement. D'une part, certains trajets empruntés tendent à annoncer l'onirisme, c'est-à-dire à servir de prétexte à l'histoire, le plus souvent pour permettre à une quête de sens d'être enclenchée et poursuivie. Dans *Les Bâisseurs d'empire*, le personnage de Zénobie souligne au premier acte l'écart entre le passé et le présent et agit comme révélateur de la suite de la fable. Son discours, fortement appuyé sur des constats spatiaux, constitue l'annonce de la quête autour de laquelle s'orientera la fable : « Pourquoi est-ce qu'on s'en va chaque fois qu'on entend ce bruit²² ? » La fonction de détour spatial a donc dans ce cas-ci valeur de signalement du *rêve*, de marqueur d'un questionnement plus large, qui concerne en l'occurrence le thème de la fuite. On remarque la même chose dans *L'Arrache-cœur* lors des premières promenades au village de Jacquemort qui remplissent aussi un rôle de prétexte à l'exposition de l'intrigue. C'est alors qu'est énoncée pour la première fois l'intention du personnage principal d'accomplir une psychanalyse intégrale : « Je dois vous expliquer pourquoi je suis venu ici, dit Jacquemort.

15. Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 18.

16. *Id.*

17. *Ibid.*, p. 14.

18. *Ibid.*, p. 57-69.

19. *Id.*

20. *Ibid.*, p. 19.

21. *Ibid.*, p. 59.

22. Boris Vian, *Les Bâisseurs d'empire ou le Schmürz*, Paris, L'Arche, 1959, p. 13.

Je cherchais un coin tranquille pour une expérience. Voilà : représentez-vous le petit Jacquemort comme une cavité vide. [...] Je veux me remplir. C'est pour-quoi je psychanalyse les gens. [...] Je veux faire une psychanalyse intégrale²³. » La forme du détour spatial, responsable de cet espace décalé, désordonné, indéterminé, peut donc être comprise comme le signalement d'un premier pas de côté en ce que le personnage affirme prendre un détour en faisant escale dans un espace autre afin de répondre à une quête existentielle. D'autre part, la fonction de détour s'opère fréquemment par déplacement d'après un processus par lequel « [l]e rêve est autrement centré, son contenu [...] rangé autour d'éléments autres que les pensées du rêve²⁴ ». Dans *L'Équarrissage pour tous*, « [d]es éléments chargés d'un intérêt intense [sont] traités comme s'ils n'avaient qu'une faible valeur, et d'autres, peu importants [...], prennent leur place²⁵ ». La guerre, sujet tragique, et intouchable à l'époque de publication (rappelons que l'écriture de la première version date de 1947), est reléguée au second plan, transformée en jeu :

L'Américain : Regardez. (il lui montre son casque. Derrière, il y a un trou gros comme les deux poings.)

Le Père (admiratif) : Et vous n'êtes pas mort ?

L'Américain : C'est celui d'un camarade. Je lui ai donné le mien à la place. Celui-là est plus léger comme ça. (silence, il s'étire. On entend un coup de sifflet) Allez. On va y retourner. Ils viennent de siffler la mi-temps²⁶.

Un second exemple de l'opération de déplacement se retrouve dans *L'Herbe rouge*. Là encore, il y a bel et bien un pas de côté qui fait s'éloigner les représentations du roman des connaissances spatiales référentielles du lecteur, qui signale donc un détour. Or, le retour au sens s'opère par une autre mise à l'écart : celle entre les personnages et le lecteur potentiel. Dans *L'Herbe rouge*, la description de l'espace et la narration qui s'y rattache sont souvent à même de susciter la résistance de l'analyste tant l'univers romanesque rompt avec l'univers référentiel de tout récepteur potentiel. L'immense machine à voyager dans le passé, le mystérieux quartier des amoureuses, l'appartement de la renifflante ou encore les souterrains en sont des exemples frappants. En revanche, l'attention du lecteur est *déplacée* pour permettre à d'autres éléments « chargés d'un intérêt intense²⁷ » de prendre de l'importance, car, contrairement à Jacquemort dans *L'Arrache-cœur* ou encore aux familles des *Bâtisseurs*

23. Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, *op. cit.*, p. 26-27.

24. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1900], p. 263.

25. *Ibid.*, p. 264.

26. Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous*, *Théâtre 1*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965 [1950], p. 66-67.

27. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 264.

d'empire et de *L'Équarrissage*, les personnages principaux de *L'Herbe rouge* ne s'étonnent plus de l'étrangeté spatiale. Ce qui fait parfois sursauter le lecteur est connu et habituel pour les ingénieurs du roman. Le niveau de savoir qu'ont Wolf et Lazuli de la carte du territoire occasionne dans ce cas un déplacement qui résout toute hésitation. En d'autres mots, ce déplacement «ser[t] à échapper à la censure due à la résistance²⁸» du récepteur vis-à-vis d'un univers qui contrevient aux normes communes, attendues. Les deux personnages ne sont, par exemple, en aucun cas surpris par l'espace qui les entoure, ils aident des marins qui errent dans le secteur depuis deux ans à s'orienter et ils connaissent la manière d'emprunter les raccourcis souterrains :

– Si on passait par les cavernes ? / – Oui, dit Lazuli. Ici, il y a trop de monde. [...] Ils descendirent l'escalier de la cave vert de mousse, et parvinrent au couloir général qui desservait la rangée. De là sans effort on accédait aux cavernes. Il suffisait d'assommer le gardien, ce qui fut chose aisée, car il ne lui restait qu'une dent²⁹.

Ce déplacement de l'attention du lecteur figure l'espace comme onirique et opère progressivement un retour vers le sens. En fait, cette aisance des deux ingénieurs prépare le lecteur à ce retour, à la manière d'une suspension de l'incrédulité³⁰.

La notion d'aberration est quant à elle empruntée à Jacques Goimard qui l'emploie à décrire «les paradoxes fantastiques de l'espace et du temps³¹». Les espaces qui manifestent une aberration sont plus précisément «des espaces où l'on se perd, où les paradoxes étouffent le sens, où la vitalité s'épuise dans d'incessants passages à la limite³²». Dès lors, la notion évoque-t-elle, elle aussi, des représentations de l'ailleurs, des formes labyrinthiques, une surabondance des détails hétérogènes, des perturbations spatiales inconséquentes, une mise en évidence du hasard, de l'errance, etc. Or, plutôt qu'un détour permettant éventuellement de rejoindre le réel, l'aberration s'illustre dans un mouvement d'écart persistant. Elle se matérialise et s'accomplit dans l'égarement, autant celui des personnages que celui du lecteur :

Les aberrations de l'espace ont plus d'une ressemblance avec les aberrations du temps. Elles parcourent la même trajectoire : au départ, on se libère d'une contrainte qui s'impose à nous dans notre vie quotidienne ; à l'arrivée, on s'égare dans un labyrinthe, on se prend au piège d'une malédiction plus radicale encore que celle à laquelle on avait cru échapper³³.

28. *Ibid.*, p. 277.

29. Boris Vian, *L'Herbe rouge*, *op. cit.*, p. 104-105.

30. Voir Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2014 [1817].

31. Jacques Goimard, *op. cit.*, p. 206.

32. *Ibid.*, p. 230.

33. *Ibid.*, p. 227.

Au moins deux opérations permettent là encore d'observer les manifestations textuelles de cette fonction : la clôture et la déconstruction. D'une part, la fermeture de l'espace entraîne le dénouement symbolique des quêtes. Le rapetissement de l'appartement coïncide avec l'absence de réponses aux questions du père dans les *Bâtisseurs*, absence qui le mènera à sa chute finale :

Il y a là une fenêtre largement suffisante pour livrer passage à un homme de corpulence parfaitement normale, (Il va à la fenêtre) et lui permettre de (Il regarde en bas, se retourne, revient) se casser la gueule sur le pavé en tombant d'une hauteur de vingt-neuf mètres et des fractions³⁴.

Dans *L'Arrache-cœur*, la clôture progressive du pays autour de Jacquemort le confinerait finalement à la barque de la Gloïre, le laissant, de plus, aussi vide qu'au commencement : « La Gloïre est mort hier, et je vais prendre sa place. Vide au départ, j'avais un handicap trop lourd. [...] [P]ourquoi donc suis-je resté dans la maison de la falaise³⁵. » Le besoin de liberté des trumeaux est pour sa part réprimé par le vide ambiant et les barreaux de leur cage dorée :

André s'élança à toutes jambes. Malgré son désir de voir le grand jardin, il ne put empêcher ses pieds de l'entraîner en ligne directe vers la maison. Il eut au passage la vision du vaste espace vide, inquiétant sans le soleil ; et il arrivait au perron. [...] Se retournant il aperçut trois cages. [...] Elles étaient juste assez hautes pour un homme pas très grand³⁶.

D'autre part, la déconstruction rend aberrante la structure spatiale des œuvres en imposant l'autorité du territoire sur la carte. La violence de la guerre, jusqu'alors cantonnée à l'espace *off*, s'infiltré dans l'espace mimétique à la fin de *L'Équarrissage* par la représentation d'une bagarre à laquelle presque tous les personnages participent, faisant du décor un champ de ruines³⁷ :

Pendant toute la bagarre, les combattants échangent de temps en temps de brèves injures : Salaud ! Cannibale ! Fille de pute ! etc. [...] Les combattant accrochent l'établi qui s'effondre. [...] À ce moment, les combattants roulent sur eux-mêmes et la table s'effondre sur eux dans un vacarme indescriptible. [...] Il [le capitaine] inspecte le désordre effarant³⁸.

L'explosion finale finira d'ailleurs de déconstruire l'espace scénique. Il semble donc que malgré la passivité des uns et l'engagement des autres, rien ne peut empêcher l'anéantissement complet qui menace la famille dès les premières lignes de la pièce. La déconstruction se fait aussi sentir dans la fin de

34. Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, op. cit., p. 69-70.

35. Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, op. cit., p. 245.

36. *Ibid.*, p. 254-255.

37. Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous*, op. cit., p. 183.

38. *Ibid.*, p. 173-181.

L'Herbe rouge. Le constat d'échec de Wolf lui donne, de même qu'à l'espace, des tendances destructrices. Wolf tue l'une des projections de la machine sous prétexte que « rien n'est plus achevé qu'un cadavre³⁹ ». Il cherche à atteindre la même complétude en se jetant du haut d'une paroi vertigineuse. L'espace participe également de cette déconstruction, car c'est le vent qui agit lors de la mort de Wolf: « Le vent l'arracha de la cage et son corps tourbillonna dans l'air⁴⁰. » C'est encore la nature qui fait « la grande machine d'acier se décompos[er] doucement au gré des orages du ciel⁴¹ ». Ce qui prenait l'apparence d'une quête s'engouffre donc, dans chacun de ces quatre grands textes, tantôt dans un puits, tantôt dans un cul-de-sac.

Des espaces en mouvement

À ce point-ci de l'analyse, on en vient à considérer ces deux fonctions de détour et d'aberration, et les opérations qui les accompagnent, comme les pôles opposés d'un continuum, d'une droite typologique qui représente au fond notre question initiale et sur laquelle l'espace des œuvres peut être situé.

Ce pari théorique se justifie, car il permet de penser notre classification davantage comme un système de tensions entre pôles qu'à travers des catégories fixes, allouant plus de flexibilité, mais aussi plus de finesse à l'analyse. Par conséquent, le recours au continuum, défini comme un « objet ou phénomène progressif dont on ne peut considérer une partie que par abstraction⁴² », s'explique ici par sa représentation graduée et sa conciliation de l'homogène et de l'hétérogène qui apparaissent plus à même d'admettre de telles nuances. De surcroît, s'il y a bel et bien structure qui serait construite par le trajet de la lecture, il doit y avoir mouvement. Le trajet implique toujours une circulation ou une migration. Encore là, le continuum s'impose, autorisant, par définition, la fluidité des formes, car il regroupe des éléments de manière à transiter de l'un à l'autre de façon continue. Ainsi, plutôt que de chercher à fixer les divers espaces sur une échelle graduée, il est plus intéressant encore de remarquer que les espaces oniriques chez Vian ne sont pas que variés, mais bien variables; leurs fonctions le sont aussi, suivant les contours des cartes tracées à même la chronologie des œuvres. Prenons, par exemple, *L'Arrache-cœur* et *Les Bâisseurs d'empire*. Toutes deux œuvres tripartites, elles semblent dessiner des itinéraires absolument distincts.

Au début de ces deux fictions, les espaces matérialisent davantage leur appartenance à la fonction de détour. L'impression d'une défiguration du

39. Boris Vian, *L'Herbe rouge*, op. cit., p. 189.

40. *Ibid.*, p. 191.

41. *Ibid.*, p. 194.

42. Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2009, p. 524.

réel est présente: « Il ressentait une sorte d'inquiétude, l'impression de parler à quelqu'un d'une autre planète⁴³. » L'étrange et le familier cohabitent et le brouillage des frontières entre le rêve et le réel est constant :

Zénobie. – Mais comment peux-tu être d'aussi mauvaise foi? En bas, j'avais ma chambre... [...]

Père, à la mère. – Elle avait sa chambre?

Mère. – Je ne me rappelle pas très bien. (À Zénobie:) Tu avais ta chambre?

Zénobie. – Oui, j'avais ma chambre; à côté de la vôtre, en face du petit salon.

Mère. – Comment, du petit salon?

Zénobie. – Le petit salon, avec les fauteuils rouge foncé et la glace de Venise, et les jolis rideaux en soie rouge. Le tapis rouge et le lustre doré.

Mère. – Zénobie, tu es sûre de ce que tu dis⁴⁴?

Ces indices prennent tous valeur de signalement d'un détour destiné, rappelons-le, à souligner la présence d'un sens caché par l'espace décalé du rêve que les personnages s'engagent à découvrir. L'incipit de *L'Arrache-cœur*, par les inventions lexicales et son décalage vis-à-vis du réalisme annoncé par la première phrase, signale d'emblée la prise de ce détour: « 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 froid⁴⁵. » Dans *Les Bâtisseurs d'empire*, c'est plutôt la nostalgie, opposée à l'incertitude vis-à-vis de l'avenir, qui révèle l'entre-deux dans lequel sont intriqués les personnages, intervalle avec lequel le lecteur, dès la didascalie d'ouverture⁴⁶, sait qu'il devra composer. Zénobie le confirme: « Ça va être comme avant, juste un peu moins bien. [...O]n entendra le bruit, on montera l'escalier, on oubliera quelque chose... et on aura plus qu'une seule pièce... avec déjà quelqu'un. ... Mais moi, là-dedans, qu'est-ce que je deviens⁴⁷? »

L'affaire est différente ensuite. Dans la deuxième partie de *L'Arrache-cœur*, les espaces décrits adhèrent tantôt à la forme détour, tantôt à la fonction d'aberration. C'est dans cette partie que l'on retrouve par exemple l'épisode de la crucifixion de l'étalon, vision aberrante, perturbation spatiale, qui pousse Jacquemort à fuir, lui à qui le narrateur conférait désormais plus d'aisance

43. Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, op. cit., p. 54.

44. Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, op. cit., p. 10-11.

45. *Ibid.*, p. 9.

46. « La scène se passe dans une pièce sans particularités, bourgeoisement meublée, avec un buffet Henri II au fond, une table de salle à manger et des chaises, le tout dans un coin, des fenêtres fermées, des portes qui mènent partout où il faut et dans le coin où il n'y a pas de table, l'arrivée d'un escalier censé partir d'une pièce supposée au-dessous, et qui enchaîne sur un escalier censé mener à une pièce qui serait au-dessus » (*ibid.*, p. 5).

47. *Ibid.*, p. 21.

dans ses pérégrinations : « Il pressa le pas et le poulx. Des paysans, devant une haute porte de chêne fruste, crucifiaient un étalon. [...] Jacquemort se détourna et s'enfuit. Les poings serrés sur les oreilles, il courait, maladroit d'avoir les avant-bras collés au cou, criant lui-même pour ne pas percevoir les clameurs désespérées du cheval⁴⁸. » Puis, après avoir retrouvé son calme et reprenant peu à peu son errance, il relance sa quête d'une psychanalyse totale en opérant un déplacement des villageois vers un chat noir, ce qui lui permet de réinscrire sa recherche de sens dans le détour :

- Toujours personne à psychanalyser ?
- Personne...
- Essayez avec les animaux. Ça se fait maintenant. [...]

Depuis une semaine qu'il avait absorbé l'intégralité de la substance mentale du chat noir, il passait de surprise en surprise et apprenait à grand-peine à se débrouiller dans ce monde complexe et violemment affectif⁴⁹.

Finalement, l'espace se clôt et l'errance du psychiatre est vouée aux sempiternelles répétitions qui matérialisent un univers où l'ennui est roi, où le sens est déconstruit : « Tant avait de fois Jacquemort pris le chemin du village qu'il lui était devenu aussi plat qu'un couloir⁵⁰. » Le détour s'essouffle donc dans le labyrinthe que dessine l'étrange pays où s'empêtre le personnage. On observe alors le début d'un mouvement de va-et-vient de l'attention du lecteur entre les pôles fonctionnels du continuum, penchant parfois vers l'espoir d'un détour qui le ramènera avec Jacquemort vers une vérité et parfois vers l'absurdité grandissante d'un espace aberrant⁵¹. Au contraire, l'espace de l'acte II des *Bâtisseurs d'empire* s'inscrit pour sa part toujours dans la fonction de détour. Par exemple, Zénobie continue de mettre en tension le passé perdu au présent menaçant, signalant une fois de plus l'écart les séparant :

Zénobie. – Mais si on restait ? Si on était restés ?

Cruche. – Personne ne reste.

Zénobie. – Et maintenant, en dessous, qu'est-ce qu'il y a ? On n'entend rien... On n'entend jamais rien... Si on écoutait ce qu'il y a ? Si on redescendait⁵² ?

48. Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, op. cit., p. 93-96.

49. *Ibid.*, p. 103-107.

50. *Ibid.*, p. 128.

51. D'ailleurs, c'est à la fin de cette deuxième partie qu'apparaissent maintes originalités : une couturière aux « faux yeux peints sur ses paupières fermées » (*ibid.*, p. 131), le « merveilleux androïde de bronze et d'acier » (*ibid.*, p. 139) répliquant les traits de Clémentine, le départ d'Angel à bord de son bateau mille-pattes (*ibid.*, p. 124) et l'incendie de la rampe de lancement que Jacquemort contemple, interdit : « Le hangar craquait et ronflait. Des morceaux de bois carbonisé s'abattaient du toit. Devant la porte, Jacquemort, immobile, contemplait le brasier. Clémentine lui posa la main sur l'épaule. Il sursauta, mais il ne dit rien » (*ibid.*, p. 147).

52. Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, op. cit., p. 41.

Or, on note également une clôture et une déconstruction graduelle de l'espace, propices à faire tendre la fable vers le pôle opposé de l'aberration. L'acte se termine sur une perturbation grave de l'espace qui exclut définitivement le personnage de Zénobie de l'espace scénique :

Zénobie hausse les épaules. Elle retransverse le palier, cogne à la porte du voisin. Le Bruit commence à retentir très loin. Elle hésite, va lâcher le bouton de la porte du voisin. Doucement, puis très vite, la porte palière du père se referme et claque. On a entrevu Zénobie qui s'élançait pour revenir, mais trop tard⁵³.

Ainsi, le second acte des *Bâtisseurs d'empire*, malgré une coprésence des indices, opère plutôt un mouvement constant et progressif à partir de la fonction de détour vers le pôle de l'aberration.

Ces deux tendances, l'oscillation et la progression, se reproduisent à l'aube de la finale des œuvres. D'un côté, la dernière partie de *L'Arrache-cœur* est incontestablement la plus ambivalente de toutes. Les indices de l'aberration sont de plus en plus nombreux et marqués. L'espace est tortueux : « Il tombait une pluie fine et pernicieuse, et on toussait. Le jardin coulait, gluant⁵⁴ » ; répétitif : « Il marchait, il marchait toujours⁵⁵ » ; ennuyeux : « Ah ! qu'elle est longue, cette route⁵⁶ ! » ; et il enferme : « Ce pays m'a eu. Quand je suis arrivé, j'étais un jeune psychiatre plein d'allant, et maintenant je suis un jeune psychiatre sans allant du tout. [...] Et c'est à ce village pourri que je dois ça⁵⁷. » Tel un labyrinthe, la campagne de *L'Arrache-cœur* continue de perdre en perturbations, en paradoxes et en absurdités le personnage pourtant en quête de sens. Or, l'assimilation de Jacquemort, comme la carte qu'il trace de l'univers du pays, sont parallèlement de plus en plus achevées, ce qui produit un brouillage des frontières fondé sur la relativisation de l'étrange. Plus le temps passe et plus Jacquemort est à son aise dans l'espace. Plus le temps passe également et plus les limites de ce qui est jugé comme acceptable sont repoussées : « Jacquemort connaissait maintenant tous les coins, détours et raccourcis⁵⁸. » Ou encore : « Maintenant, je me moque apparemment de la foire aux vieux, je cogne à regret sur les apprentis et j'ai maltraité La Gloire parce qu'autrement ça me faisait du tort⁵⁹. » Ce faisant, les allers-retours sur le continuum entre détour et aberration se font plus insistants, mais ils sont également progressivement plus rapides, créant une structure globale particulièrement inconstante. De l'autre côté, la pièce poursuit sa progression vers le pôle de l'aberration. Les

53. *Ibid.*, p. 66.

54. Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, *op. cit.*, p. 151.

55. *Ibid.*, p. 156.

56. *Ibid.*, p. 219.

57. *Ibid.*, p. 156.

58. *Ibid.*, p. 170.

59. *Ibid.*, p. 156.

marques du détour sont de moins en moins présentes, et à l'inverse, la clôture est presque totale :

Une pièce plus petite que les précédentes. Mansardée. Une fenêtre praticable, d'un bleu lumineux, on la sentira très haute. Une porte bloquée, une arrivée d'escalier par où va émerger le père. Il fait sombre. Aucun confort. Un grabat. Une table. Une glace ébréchée. Un schmürz, pas éclairé au lever du rideau. Pas d'escalier qui monte au-dessus. D'ailleurs, pas de dessus⁶⁰.

Les paradoxes sont omniprésents : « (Il [le père] lève le revolver, tire sur le schmürz qui ne bronche pas. – Un temps. – Il reprend d'une voix un peu tremblante :) Autant qu'il m'en souviennne, ce revolver était chargé à blanc [...] (Il tire dans la fenêtre, une vitre se brise avec fracas.) Chargé à blanc...⁶¹ » La violence et le fantastique l'emportent sur tout réalisme : « Il s'approche du schmürz dans le silence, lentement, puis soudain il se jette sur lui, le terrasse et commence à l'étrangler, longtemps. [...] Il se redresse, le schmürz gît, inerte, mais dans quelques minutes, il va se remettre à grouiller et se redresser⁶². » Aussi, le père, dorénavant seul avec le schmürz, éprouve des difficultés à rationaliser et à relativiser l'étrangeté manifeste de son univers. Le rôle de mise en tension entre le réel et le rêve, joué par Zénobie dans les deux premiers actes, qui permettait de déployer la fonction de détour en signalant l'écart onirique, peine désormais à s'actualiser pleinement. Le père oublie le passé, aussi proche soit-il : « J'avais donc une famille. (Il réfléchit.) ...Par moment, c'est à croire que je me suis approprié les souvenirs de quelqu'un d'autre⁶³. » Il s'applique à réfléchir, mais n'arrive qu'à verbaliser une logique insoutenable : « Le monde n'a pas de raison de s'étendre très au-delà des murs qui m'entourent ; ce qui est sûr, c'est que j'en suis le centre⁶⁴. » Il n'a pour discours que des questions sans réponse : « Ce signal, qui le fait retentir ? [...] Je monte un étage. Bon. Pourquoi ? Parce que j'entends le signal. [...] Qui cela peut-il donc gêner que je reste ? (Il va cogner le schmürz.) Je me le demande et me le demanderai toujours⁶⁵. » Les marques de la fonction d'aberration prennent donc définitivement le pas. Le père est perdu, seul, dans un espace perturbé, déconstruit et clos qui ne lui laisse aucune autre solution que la fuite définitive dans la mort.

Conséquemment, l'analyse chronologique des *Bâtisseurs* et de *L'Arrache-cœur* permet de distinguer deux structures spatiales, deux trajets sur le continuum des fonctions oniriques. Tandis que la pièce semble progresser à partir du pôle du détour vers une aberration de plus en plus grande, le roman

60. Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, op. cit., p. 67.

61. *Ibid.*, p. 78-79.

62. *Ibid.*, p. 73-74.

63. *Ibid.*, p. 72.

64. *Ibid.*, p. 76.

65. *Ibid.*, p. 72-73.

dessine pour sa part une sorte de zigzag fonctionnel, oscillant sans relâche entre les deux pôles. La quête installée par Zénobie afin de comprendre la fuite effrénée des siens s'essouffle en effet à mesure que s'effrite l'espace scénique devant les yeux impuissants du père et du lecteur. À l'inverse, l'entendement semble toujours être à la portée de Jacquemort, apparaissant ici et là au rythme où s'ancrent les habitudes, mais lui échappant également chaque fois que le familier apparaît total, l'empêchant toujours d'assouvir son désir, de mettre un terme à sa recherche. L'hétérogénéité est donc répétée, continue, ce qui trace une voie interprétative sous le signe d'une ambivalence persistante et d'une indétermination irrésoluble.

(In)signifier

Que cela nous dit-il alors sur l'œuvre de Vian ? Il semble qu'il faille considérer l'œuvre vianesque comme un système fait d'innombrables influences réciproques qui forcent le constat d'une Œuvre en tension, c'est-à-dire faite de lignes de forces opposées. En plus des constats de la variété et de la variabilité des fonctions oniriques au sein des espaces, on en vient à une autre découverte importante : celle d'un possible continuum entre un onirisme voilé (pôle typique des espaces dont les mécanismes dissimulent l'onirisme, camouflent le sens) et un onirisme dévoilé (pôle typique des espaces dont le fonctionnement révèle les sens possibles, lève le voile sur l'onirisme). *L'Arrache-cœur*, par son oscillation et son instabilité persistante, voile, dissimule les contours de l'espace onirique en ne l'effaçant pas complètement, mais en rendant ses limites diaphanes, vaporeuses, ce qui concourt à préserver l'hermétisme d'une lecture qui déroute. Au contraire, *Les Bâtisseurs d'empire*, par sa progression constante qui signale fortement l'écart avant de représenter l'aberration, tend à dévoiler (littéralement à lever le voile sur) l'onirisme de l'univers, donnant ainsi les clés de sa résolution. Si nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses fort préliminaires quant aux causes de ces deux traversées opposées, celles-ci méritent néanmoins d'être formulées. D'une part, il est possible qu'il existe une distinction d'ordre générique entre les espaces romanesques et dramatiques : les premiers semblent destinés à voiler, les deuxièmes à dévoiler l'onirisme. D'autre part, nous pourrions émettre la remarque selon laquelle cette différence entre les structures spatiales des œuvres est en partie liée à la variété des espaces pouvant se déployer dans le roman, variété qui s'oppose à l'uniformité de ceux qu'offrent les pièces. En effet, les lieux comprennent, dans *L'Arrache-cœur*, la falaise, sentier escarpé et aride surplombant la mer ; la maison, tout près, où Jacquemort arrive par hasard pour accoucher Clémentine et où il restera le temps de son interminable séjour dans le pays ; le jardin merveilleux, à la flore extraordinaire, qui entoure la maison ; le chemin qui mène au village, poussiéreux, longé par l'étrange ruisseau rouge et dont la longueur paraît varier au

rythme de l'ennui du personnage principal ; et le village, dont l'étrangeté et l'inquiétante cruauté surprennent à chaque visite. Inversement, les lieux dans *Les Bâtisseurs d'empire* se limitent aux pièces communes des trois appartements représentés. La variété spatiale du roman, en élargissant les possibilités de représentation, rend l'horizon d'attente plus souple, plus permissif. *A priori* donc, tout peut arriver à condition d'être dans le bon cadre et à condition que ce cadre ait été préalablement défini comme ayant les propriétés physiques d'accueillir l'événement en question. Dès lors, le lecteur ne peut s'appuyer sur ses impressions qui sont constamment retournées et contredites. Le voile sur l'espace onirique s'en voit opacifié. Inversement, au sein de l'espace restreint d'un appartement « sans particularité⁶⁶ », tout événement s'inscrivant en dehors des possibles offerts par cet espace est nécessairement inconséquent et soulève un doute plus grand. C'est ce doute plus marqué qui serait à même de dévoiler davantage la structure onirique de l'œuvre. Cette piste tend également à être confirmée par les deux autres œuvres qui nous intéressent ici. L'espace de la pièce *L'Équarrissage pour tous* qui comporte deux décors – la salle commune et atelier de l'équarrisseur de même qu'un champ de ruines représenté en toile de fond – est, comme dans le cas des *Bâtisseurs*, fortement inconséquent, c'est-à-dire particulièrement propice à l'installation d'un doute persistant et révélateur. L'inverse est aussi vrai de *L'Herbe rouge*, dont les différentes zones comprennent la maison de Lil et de Wolf, l'appartement de Lazuli et de Folavril, le carré, le quartier des amoureuses et nombre de lieux situés de « l'autre côté⁶⁷ » et où les exemples que l'on peut recenser mènent, comme dans *L'Arrache-cœur*, à une plus forte concentration d'indétermination, admettant dès lors plus de souplesse, mais voilant par là même la structure onirique sous-jacente.

Du reste, si lire Vian c'est souvent se perdre, une question (une inquiétude) émerge. Que peut donc la littérature pour Vian ? Et par conséquent, que peut la littérature de Vian ? Si l'on peut risquer une réponse, ou à tout le moins une piste, peut-être celle-ci résiderait-elle dans l'attrait du *nonsense*⁶⁸ et

66. *Ibid.*, p. 5.

67. Boris Vian, *L'Herbe rouge*, *op. cit.*, p. 69.

68. Les écrivains britanniques Edward Lear et Lewis Carroll sont reconnus comme deux des plus illustres représentants des écritures nonsensiques. L'influence de Carroll sur Vian est indéniable et fut d'ailleurs longuement discutée par Pestureau dans son ouvrage *Boris Vian, les amer-lauds et les godons* (*op. cit.*, p. 146, 198, 209). Le *nonsense* est défini, entre autres sous la plume de Wim Tigges, spécialiste de Lear et de Carroll, comme « un genre de la littérature narrative qui met en équilibre une multiplicité de significations avec une absence de sens simultanée » ; nous traduisons. « I would define nonsense, then, as a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with simultaneous absence of meaning » (Wim Tigges [dir.], « An Anatomy of Nonsense », *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 27). Chez Carroll comme dans les œuvres vianesques, « [e]n créant et en maintenant une tension entre deux extrêmes (tels qu'illusion et réalité, ordre et désordre, forme et contenu, etc.), le

de l'insignifiance⁶⁹. Ces attirances qui, pour peu qu'elles soient inatteignables dès lors que traversées par l'écriture, sont apaisantes, voire salvatrices, pour qui est tenaillé par l'incertitude métaphysique d'être au monde et d'en parler. De fait, s'il est une tension qui puisse recouper toutes les autres dans cette œuvre prolifique, c'est peut-être justement celle-là : celle de chercher à dire, à signifier, l'absurdité du monde naturel aussi bien que social. Cette opposition contient, tant par sa paradoxalité que par sa fécondité, ce qui apparaît comme deux invariants divergents, deux savoirs, deux certitudes contradictoires pour la satire : une vision de l'humain comme un être sans limites et celle d'un monde autonome, intouchable et indicible. D'un côté, la littérature peut permettre de créer l'inédit, de tout savoir⁷⁰ même ce qui n'existe pas, d'étudier l'exceptionnel, de chercher du sens dans les babioles d'un « tiroir étiqueté "choses inclassables ailleurs"⁷¹ », de « s'applique[r] volontiers à penser aux choses auxquelles [...] les autres ne penseront pas⁷² », de « fabriquer d'autres logiques auxquelles [un robot-poète] ne pigera rien⁷³ ». Tel serait le propre du génie humain pour Vian, être capable de tout, à condition bien sûr que ce tout dépasse les limites acceptées et habituelles du monde tel qu'on le conçoit⁷⁴.

nonsense peut explorer librement une large palette d'émotions, d'idées et d'attitudes » ; nous traduisons. « By creating and maintaining a tension between two extremes (as of illusion and reality, order and disorder, form and content and so on) nonsense can freely explore a wide range of emotions, ideas, and attitudes » (Wim Tigges, *loc. cit.*, p. 26).

69. La notion est définie notamment par Jacques Poirier à propos des personnages de *Fin de Partie* : « [N]ous sommes tous partagés entre prétention à faire sens et acceptation de notre insignifiance. [...] Si des personnages — donc une œuvre — peuvent "exister" sans "signifier quelque chose", alors le réel dans sa globalité se trouve affecté d'un soupçon. En pareille perspective, l'insignifiant ne se limiterait pas à quelque second rôle [...], auquel s'opposerait, par contraste, un premier plan riche en signification. Bien au contraire, la présence, au sein du réel, d'une part d'"insignifiant" constitue toujours une menace » (« Malaise dans la signification », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 [2009], p. 109-124).

70. « Le monde est aux mains d'une théorie de crapules qui veulent faire de nous des travailleurs, et des travailleurs spécialisés, encore : refusons [...]. Sachons tout. Sachez ce qu'il y a dans le ventre de ce robot. Soyez un spécialiste de tout. L'avenir est à Pic de la Mirandole. Mirandolez, éclaboussez ce robot-poète de vos connaissances en cybernétique, expliquez-lui comment il marche et vous l'aurez tout humble à votre merci » (Boris Vian, « Un robot-poète ne nous fait pas peur », *Je voudrais pas crever*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 99).

71. Boris Vian, *Boris Vian en verve : mots, propos, aphorismes*, édition, présentation et choix par Noël Arnaud (éd.), Paris, Horay (En verve), 2016 [1970], p. 26.

72. Gaston Arman de Caillavet, Robert de Flers et Étienne Rey, *La Belle Aventure*, Paris, Albin Michel, 1913, cité par Boris Vian, « Dix grandes revues littéraires », entretien avec Marc Bernard, *France 3*, 25 mai 1959, cité par Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1970 [1966], p. 371.

73. Boris Vian, « Un robot-poète ne nous fait pas peur », *loc. cit.*, p. 97.

74. « Car nous lui [Dieu] préférons le monde, et avant tout le Monde 'Pataphysique, le seul réglé dans des sens quelconques au choix, et qui, lui, tourne à la vitesse variable dont naissent les gravités dissemblables par la vertu desquelles nous pouvons, enfin, percevoir [...] des

D'un autre côté, la littérature est l'échec constant de ce désir de tout saisir : « Le cerveau humain est trop sensé pour perdre son temps à créer ce qui n'est pas biologiquement utile⁷⁵. » Cette recherche de sens *inutile* (exceptionnel ?) ne s'accomplit donc pas sans douleur : « L'esprit humain a cela du scorpion qu'il peut s'enfoncer le scalpel de sa queue courbe, et si le venin se met dans la plaie, c'est bien cela qu'on appelle penser, non ? Si⁷⁶. » Chaque œuvre ravive donc l'angoisse métaphysique d'être tout petit face à un univers plus grand que soi, certes, mais également tout à fait autonome ; chaque quête échouée reconduit de même l'angoisse de ne posséder qu'un langage fini, arbitraire et insuffisant pour dire un monde souvent insensé et en constante métamorphose. Par conséquent, la littérature est une quête et une fuite tout à la fois. Les pôles du détour et de l'aberration l'illustrent bien, de même que ceux de l'onirisme voilé et dévoilé. Sous-entendue dans l'un et l'autre de ces gestes se révèle l'idée incontournable d'une destination. Plus précisément encore, c'est l'idée d'une destination autre que celle où l'on se trouve déjà que recèlent ces pôles. Vian et ses personnages cherchent sans cesse et partout le sens nouveau, le sens autre. Leur quête paraît cependant vouée à l'échec. Tous sont aux prises, finalement, avec les contraintes d'une conscience limitée qui se heurte à un univers toujours chargé de zones d'ombre, de mystères. Dès lors, la quête est elle-même une fuite, même non avouée, comme chez les auteurs dont le *nonsense* est le credo : « À s'évader dans un *new-found-land* de langage et de logique, Lear [...] pouvait au moins faire semblant de maîtriser la réalité au lieu de ne faire que la fuir [...] ou de la reproduire (dans les arts ou même les mathématiques)⁷⁷. » Qui plus est, ces deux mouvements d'apparence contraire, la quête et la fuite, ont pour objet l'infinie réalité des choses. On retrouve d'ailleurs cet écartèlement à maintes reprises chez les personnages de nombreux textes dont la recherche d'absolu⁷⁸ et de perfection⁷⁹ mène la plupart

entités diverses, fructueuses, favorables (s'il fait beau) et dignes, quoi qu'il arrive par la suite, d'être conservées dans la mémoire des hommes » (Boris Vian, « Lettre au Provéditeur-Éditeur sur la Sagesse des Nations », *Je voudrais pas crever*, *op. cit.*, p. 63-64.)

75. Anthony Burgess, « Nonsense », dans Wim Tigges (dir.), *op. cit.*, p. 20 ; nous traduisons. Texte original : « The human brain is too sensible to waste its time on generating what is not biologically useful. »

76. Boris Vian, cité par Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit.*, p. 387.

77. Wim Tigges, *loc. cit.*, p. 43 ; nous traduisons. Texte original : « Escaping into a new-found-land of language and logic, Lear [...] could at least pretend to "master" reality rather than only escaping it [...] or reproduce it (in art or even mathematics). »

78. « Certes, dit Jacquemort. J'ai le désir de cette expérience. De quelle expérience au fait ? Voilà. Je veux faire une psychanalyse *intégrale*. Je suis un illuminé » (Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, *op. cit.*, p. 27).

79. « On se débarrasse de ce qui vous gêne, premier point, dit-il, et on en fait un cadavre. Donc quelque chose de parfait, car rien n'est plus parfait, plus achevé qu'un cadavre » (Boris Vian, *L'Herbe rouge*, *op. cit.*, p. 189).

du temps à l'échec et à un saut vers le vide, vers une fata-finalité complète, totale. Les suicides sont nombreux dans les fictions vianesques : les souris grises et Colin, désespérés, attendent la mort dans *L'Écume des jours*⁸⁰. Lazuli dans *L'Herbe rouge* se poignarde dans la chambre de son amante, Folavril⁸¹. Le sénateur Dupont meurt à petit feu de l'hébétude d'avoir satisfait son plus grand désir⁸². Sans hasard, la mort est aussi souvent provoquée par une chute. La mort du père des *Bâtisseurs*, de même que celle de Wolf à la fin de *L'Herbe rouge*, tout comme les multiples disparitions des personnages dans la fosse de *L'Équarrissage*, en témoignent⁸³. Le constat à tirer de ces itinéraires est donc celui que le monde (semblablement au rêve par ailleurs) préexiste à la signification qu'on lui donne, au sens que l'on y cherche : « J'ai laissé pousser ma barbe pour voir *pourquoi* on se laissait pousser la barbe. Et je n'ai rien trouvé qu'une barbe. La barbe est la raison de la barbe⁸⁴. » Après tout, ne réside-t-il pas dans le geste d'écrire ce que l'on ne connaît pas encore une invitation à lire les choses du monde telles qu'elles ne le sont déjà, et ce, en dehors de tout espace-temps donné ? Au fond, à chercher un sens à tout, on ne trouve parfois que la chose elle-même pour toute réponse : « 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 simple⁸⁵. »

Bibliographie

- ARNAUD, Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1970 [1966].
- ARNAUD, Noël et Henri BAUDIN (dir.), *Boris Vian. Colloque de Cerisy*, Paris, UGE, 1977, 2 vol.
- CAMUS, Audrey (dir.), dossier « Boris Vians », *Europe*, n° 967-968 (2009), 380 p.
- , « Les contrées étranges de l'insignifiant. Retour sur la notion de fantastique moderne », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (2009), p. 95.
- CAMUS, Audrey et Rachel BOUVET (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes / Québec, Presses universitaires de Rennes / Presses de l'Université du Québec, 2011.
- CANOVAS, Frédéric, *L'Écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CLOUZET, Jean, *Boris Vian*, Paris, Seghers, 1971 [1966].
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2014 [1817].

80. Boris Vian, *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.

81. *Ibid.*, p. 159.

82. *Ibid.*, p. 50.

83. Un autre exemple est celui de la nouvelle « Le Rappel » qui narre au ralenti le suicide d'un homme se jetant du haut de l'Empire State Building (Boris Vian, *L'Herbe rouge*, suivi de *Les Lurettes fourrées*, *op. cit.*, 197-213).

84. Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, *op. cit.*, p. 77 ; l'auteur souligne.

85. Boris Vian, *Boris Vian en verve*, *op. cit.*, p. 81.

- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933 [1919], p. 163-210.
- , *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1900].
- GOIMARD, Jacques, *Univers sans limite. Critique du fantastique et de l'insolite*, Paris, Pocket, 2003, t. 2.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 49.
- LAPPRAND, Marc, *V comme Vian*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006.
- PESTUREAU, Gilbert, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, UGE, 1978.
- POIRIER, Jacques, « Malaise dans la signification », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (2009), p. 109-124.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p. 65.
- TALLY, Robert T., *Spatiality*, London, Routledge, 2013.
- TIGGES, Wim (dir.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987.
- VIAN, Boris, *Boris Vian en verve : mots, propos, aphorismes*, édition, présentation et choix par Noël Arnaud (éd.), Paris, Horay (En verve), 2016 [1970].
- , « Lettre au Provéditeur-Éditeur sur la Sagesse des Nations », *Je voudrais pas crever*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 63-64.
- , « Un robot-poète ne nous fait pas peur », *Je voudrais pas crever*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 93-100.
- , *Les Bâisseurs d'empire ou le Schmürz*, Paris, L'Arche, 1959.
- , *L'Arrache-cœur*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962 [1953].
- , *L'Équarrissage pour tous, Théâtre 1*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965 [1950], p. 41-184.
- , *L'Herbe rouge*, suivi de *Les Lurettes fourrées*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962 [1950].
- , *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.



Boris Vian 2.0 : humanités numériques, et traces de pluralité auctoriale

CLARA SITBON

Introduction

La publication des *Œuvres romanesques complètes* de Boris Vian dans la prestigieuse collection « Bibliothèque de la Pléiade », chez Gallimard en 2010, a redonné un élan à la critique qui entoure l'œuvre de Boris Vian, en inscrivant ce dernier au panthéon des auteurs classiques. Cependant, cette première canonisation n'était pas nécessairement synonyme d'un regain d'intérêt de la part du public¹. C'est l'année 2020, qui marque le centenaire de sa naissance, qui a propulsé Boris Vian sur les devants de la scène culturelle grand-public en France : en effet, de nombreuses manifestations (expositions, projections, rétrospectives, représentations théâtrales, etc.) ont été organisées pour célébrer Vian, sa vie et son œuvre, et pour la rendre plus visible à un public nouveau, vraisemblablement plus jeune, et moins familiarisé avec son œuvre. L'année 2020 a également vu la publication d'adaptations transmédiales d'œuvres signées Boris Vian ou Vernon Sullivan². Ces adaptations, qu'elles soient iconographiques, cinématographiques, théâtrales, ou encore musicales³, tendent à

1. Les années 2010 virent aussi la sortie au cinéma de *L'Écume des jours* de Michel Gondry (2013). Le roman de Vian, par voie cinématographique, est donc donné à voir auprès d'un public auquel l'œuvre de Vian n'était peut-être pas familier.

2. On peut citer, par exemple, la sortie de la bande dessinée *L'Écume des jours* (Gaëtan et Paul Brizzi, Paris, Futuropolis, 2020) ou encore la sortie de quatre bandes dessinées adaptées des romans signés Vernon Sullivan chez Glénat (Grenoble) en 2020 : *J'irai cracher sur vos tombes* (Jean-David Morvan, Rey Macutey et Rafael Ortiz), *Et on tuera tous les affreux* (Jean-David Morvan et Noé Ignacio), *Les Morts ont tous la même peau* (Jean-David Morvan, German Erramouspe et Mauro Vargas) et *Elles se rendent pas compte* (Jean-David Morvan et Patricio Angel Delpeche). Cette publication en série d'adaptations iconographiques des œuvres de Vian avait déjà commencé dès 2012 avec la sortie, par exemple, de la bande dessinée *L'Écume des jours* (Jean-David Morvan et Marion Mousse) aux Éditions Delcourt, et celle de l'adaptation de *L'Automne à Pékin* par les Frères Brizzi chez Futuropolis en 2017.

3. Entre 2018 et 2021, *L'Écume des jours* fut adapté d'abord en musique en 2018 par le groupe Les Joues rouges (avec le spectacle musical « L'Écume Des Jours »), puis au cirque en 2020 par la compagnie Azeïn (avec le spectacle Lily Water), ainsi qu'au théâtre en 2021, avec « L'Écume

suggérer que l'œuvre de Vian, en son deuxième siècle, nous révèle sa plasticité, au sens où elle peut être modelée, et adaptée, de façon à dévoiler des strates d'interprétation nouvelles (on parlera ici d'adaptabilité). Cette adaptabilité appellerait donc à voir l'œuvre de Vian à travers un prisme différent. Et si le deuxième siècle de Vian invitait à une réinterprétation de ses œuvres à travers des styles, des moyens, des domaines ou des outils différents? Ici, nous adopterons le prisme des humanités numériques pour éclairer un aspect particulier de l'œuvre de Boris Vian : son écriture hétéronymique.

La multiplicité des signatures utilisées par Vian au cours de sa carrière littéraire est devenue presque invisible, car le nom d'auteur Boris Vian semblerait avoir phagocyté tous les autres noms utilisés par l'homme Vian pour signer ses multiples textes. Pourtant, cette multiplicité de signatures suggère la possibilité d'une pluralité auctoriale dans l'œuvre de Boris Vian, où chaque signature posséderait une empreinte stylistique distincte. Nous entendrons ici, comme Jean-François Jeandillou, la notion d'auteur dans sa dualité, avec d'un côté le *scriptor*, celui qui « tient la plume en main », et de l'autre l'*auctor*, celui qui porte la responsabilité du texte auprès du public⁴. Dans le cas de Vernon Sullivan, nous avons précédemment démontré que si Vian est toujours le *scriptor* des textes signés Sullivan, Vernon Sullivan a lui, de son côté, été l'*auctor* de ces textes le temps de la mystification. Le statut du nom Sullivan évolue selon que l'on se trouve dans l'espace de la mystification, ou au-dehors⁵. Notre hypothèse de pluralité auctoriale réside dans la question suivante : existe-t-il des manifestations textuelles qui permettraient de distinguer la plume de Vian de celle de Sullivan? Autrement dit, le nom Vernon Sullivan n'a-t-il été qu'*auctor*, ou, au contraire, existe-t-il des indices qui permettraient de suggérer que le nom Sullivan peut aussi être considéré comme *scriptor*? Si oui, comment les mettre en lumière?

Le développement et la démocratisation d'outils mis à disposition par les humanités numériques, et qui promeuvent une lecture à distance pour mettre en avant des éléments de physionomie textuelle et linguistique, s'avèrent d'une grande utilité dans le cadre de notre démarche. Pour contextualiser cette dernière, il nous faudra d'abord revenir sur cette idée de pluralité auctoriale, et sur les indices de sa manifestation dans l'œuvre de Boris Vian. Nous expliciterons par la suite l'apport des humanités numériques dans l'exploration de la pluralité auctoriale chez Vian. Enfin, nous présenterons une analyse préliminaire suggérant que l'œuvre vianien n'est peut-être pas nécessairement si un et

des jours XR», spectacle mis en scène par Julie Desmet Weaver, et à l'affiche du 75^e Festival d'Avignon le 12 Juillet 2021.

4. Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994, p. 72-73.

5. Clara Sitbon, *Boris Vian, faiseur de hoax : pour une démystification de l'Affaire Vernon Sullivan*, Leiden et Boston, Brill / Rodopi, 2019, p. 193-203.

unique, et que les humanités numériques pourraient, à certains égards, faire voir l'émergence de plusieurs signatures distinctes dans l'œuvre de Boris Vian.

Nuances pseudonymiques et signes de pluralité auctoriale dans l'œuvre de Boris Vian

La carrière littéraire de Boris Vian n'a jamais été mesurée à sa juste valeur, aussi bien en termes qualitatifs qu'en termes quantitatifs. En effet, au cours de sa courte carrière (19 ans d'activité littéraire)⁶, Boris Vian aurait écrit environ 963 textes signés de 26 noms différents⁷, qui ne peuvent être placés sur le même plan narratologique⁸. Outre le patronyme Boris Vian, ces 26 noms peuvent être classés selon trois types : le pseudonyme, qui suppose connu du lecteur le fait pseudonymique ; l'auteur supposé, qui exclut toute collusion du lecteur ; et l'hétéronyme, qui implique la mise en scène textuelle, paratextuelle ou intertextuelle de l'identité fictive du pseudonyme⁹.

Un examen sommaire du corpus vianien nous permet d'identifier 13 pseudonymes, connus du public comme étant des noms utilisés par Vian (soit par le bouche à oreille des cercles littéraires et musicaux germanopratsins, soit par un aspect ludique évident ou par l'utilisation de noms de personnages connus comme étant des personnages créés par Vian) : Bison Ravi, Xavier Clarke et S. Culape, qui font partie du premier cycle des pseudonymes de Vian (utilisés pour signer divers articles de presse entre 1945 et 1950). La particularité de l'utilisation des pseudonymes chez Vian réside en la présence d'un deuxième cycle de pseudonymes fonctionnant en parallèle : d'un côté Agénor Bouillon, Docteur Schmürz, Fanaton, la mère Madeleine, et Zéphyrin Hanvélo signent un certain nombre de pochettes de disques, principalement pour Henri Salvador,

6. Nous situons ici la carrière littéraire de Vian entre 1940 et 1959. Elle aurait commencé, selon Christelle Gonzalo et François Roulmann, avec la rédaction, début 1940, d'un texte à huit mains (avec Alfred Jabès, Travis Jones et Jacques Demeaux) intitulé *Year Book*. Pour plus de détails, consulter l'ouvrage de Gonzalo et Roulmann, *Anatomie du Bison : chrono-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018, p. 24.

7. Le recensement de ces textes ainsi que de ces différentes signatures fut possible grâce à *Les Vies parallèles de Boris Vian* (ouvrage de référence de Noël Arnaud, publié en 1970 chez UGE [10/18]), ainsi qu'à la superbe *Anatomie du Bison* de Christelle Gonzalo et François Roulmann (*op. cit.*).

8. Précisons également que le patronyme Boris Vian est à scinder en deux volets, ou signatures, distincts : Boris Vian romancier et Boris Vian traducteur. C'est pour cela qu'en termes de pluralité auctoriale, le corpus vianien présente 26 noms pour 27 signatures.

9. Dans le cas de l'hétéronyme, comme l'explique Jean-François Jeandillou, spécialiste de la question, « le nom [fictif] va de pair avec l'invention d'une biographie, d'un portrait de caractère ». Voir Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, p. 79 et sq. Jeandillou reconnaît également le pseudonyme et l'hétéronyme comme deux manifestations distinctes, à des degrés différents de fictionnalité, de la supposition d'auteur (*ibid.*, p. 149).

entre 1957 et 1959 ; de l'autre, Vian utilise les noms Gédéon Mauve et Gérard Dunoyer pour signer deux articles de presse pour *Constellations* et *Club*.

Les trois derniers pseudonymes utilisés par Vian se distinguent des autres, notamment par leur fonction transmédiatique : ils permettent en effet à Boris Vian d'apparaître comme l'inscripteur du texte, celui qui en est l'agenceur¹⁰, soit dans un genre différent, soit dans un support différent de ceux utilisés pour les autres pseudonymes. Ainsi permettent-ils à Boris Vian de devenir tour à tour pseudo-traducteur et adaptateur. Premièrement, Gédéon Molle signe trois articles pour *Jazz News* en 1949 et 1950, mais il rend également possible l'apparition de Boris Vian comme pseudo-traducteur sur une pochette de disque¹¹. Deuxièmement, Lydio Sincrazi est un pseudonyme qui apparaît à la même période que Gédéon Molle, et qui donne la possibilité à Boris Vian de prolonger l'idée d'adaptation en signant trois chansons qui apparaissent comme étant « adaptées par Boriso Viana¹² ». Troisièmement, le pseudonyme Bouriche Vlan est utilisé pour signer un « après-propos » qui paraît en 1948 dans la plaquette *Le Tabou, sur la naissance d'une cave existentialiste*. L'homophonie parodique avec Boris Vian suggère un rapprochement évident. Cependant, Gonzalo et Roulmann signalent qu'aucun manuscrit dudit texte n'a jamais été retrouvé, et qu'il est fort possible que Bouriche Vlan ne soit qu'une diversion prétendument attribuée à Vian¹³.

Du corpus vianien émergent par ailleurs neuf noms d'auteurs supposés, qui, au moment de leur sortie, n'étaient pas connus comme des noms d'emprunts utilisés par Vian : Michel Delaroche (signe six textes pour *Jazz News* entre novembre 1949 et juin 1950, ainsi qu'un texte non daté, non titré, vraisemblablement destiné à *Jazz Hot*, sur « Ma Nouvelle Orléans » de Louis Armstrong¹⁴), Hugo Hachebuisson (signe cinq articles de presse au total : trois pour la revue *Les Amis des Arts* début 1945, un pour *Jazz Hot* en 1947, et un pour le magazine *Relais* en 1952), Claude Varnier (signe quatre chroniques pour *Constellations* entre février et octobre 1952), Adolphe Schmürz (signe deux critiques pour

10. Ces trois derniers pseudonymes permettent de prolonger la notion d'inscripteur, que Dominique Maingueneau définit comme « à la fois celui qui énonce le texte et un "ministre de l'institution littéraire" ». Voir Dominique Maingueneau, « Auctorialité et Pseudonymie », *Revista da Abralín*, vol. 15, n° 2 (2016), p. 88.

11. Il s'agit ici de la pochette de disque « Les Morgan's et leur blague-band », signée « Professeur Gédéon Molle, traduit de Krütch par Boris Vian » (voir Christelle Gonzalo et François Roulmann, *op. cit.*, p. 172).

12. Nous ne comptabilisons pas Boriso Viana dans notre inventaire pseudonymique : cette déformation paragogique du nom Boris Vian, qui donne à Lydio Sincrazi le statut de pseudonyme, représente davantage un prétexte à l'adaptation qu'une signature en bonne et due forme.

13. Christelle Gonzalo et François Roulmann, *op. cit.*, p. 76.

14. Voir Boris Vian, *Œuvres complètes, tome 8*, Paris, Fayard, 2001, p. 386-387.

Constellations en 1959), Anna Tof¹⁵ (signe trois pochettes de disque en 1958), ainsi que les autres noms suivants, ayant servi à signer un texte chacun : Aimé Damour, Andy Blackshick, Joëlle Dubeausset, et Vernon Sinclair.

Il est également important de mentionner l'écriture à multiples mains¹⁶, avec notamment Michelle Vian, Franck Thénor, Mark Doelnitz, Yves Gibeau, et Stephen Spriel, tout comme la traduction à multiples mains avec Michelle Vian (pour deux romans de la Série Noire, publiés respectivement en 1948 et 1949 : *La Dame du lac* de Raymond Chandler et *Les Femmes s'en balancent* de Peter Cheyney), ainsi qu'avec Maurice Ghnassia (pour deux articles publiés dans *Jazz Hot* début 1949) et Carl Gustav Bjurnström (pour la pièce *Erik XIV* d'August Strindberg). Les nombreuses traductions de Vian auront également leur rôle à jouer, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre article¹⁷. Enfin, le seul hétéronyme produit par Boris Vian est, bien évidemment, Vernon Sullivan, qui servit à signer quatre romans et une nouvelle entre 1946 et 1950¹⁸. Il s'agit du seul nom pour lequel Vian s'attacha à créer toute une série d'éléments paratextuels visant à crédibiliser l'existence de l'auteur fictif¹⁹. L'hétéronyme fait instantanément passer le nom d'auteur au rang de figure auctoriale véritable.

Le corpus vianien est donc extrêmement divers, non seulement en termes génériques, mais aussi et surtout en termes auctoriaux, où une multiplicité de noms apparaissent, à différents niveaux d'implication auctoriale et de proportion textuelle. En effet, le corpus associé à Vernon Sullivan sera toujours

15. Ici, nous rassemblons les trois noms suivants, en raison de leurs similitudes et du rapprochement générique qui peut être fait sur les textes qu'ils ont servi à signer : « Anna Tof », « Anatof de Raspail », « Anna Tof (autre anagramme de Fontana) ».

16. L'écriture à multiples mains se fit avant tout pour des scénarios, des articles de presse et des sketches.

17. Marc Lapprand explique à ce propos qu'« entre 1949 et 1959, Boris Vian a publié 24 traductions » (dix romans, dix nouvelles, trois pièces de théâtre ainsi qu'un traité de la psychologie), « auxquelles on peut ajouter une douzaine d'articles sur le jazz, traduits de l'américain, ainsi que plusieurs notices de pochettes de disques de jazz ». Voir Marc Lapprand, *Boris Vian, la vie contre : biographie critique*, Ottawa / Paris, Presses de l'Université d'Ottawa / A.-G. Nizet, 1993, p. 121.

18. Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) ; « Les Chiens, le désir et la mort » (1947) ; *Les Morts ont tous la même peau* (1947) ; *Et on tuera tous les affreux* (1948) ; *Elles se rendent pas compte* (1950) – tous publiés aux Éditions du Scorpion ; « Les Chiens, le désir et la mort » fait suite à *Les Morts ont tous la même peau*.

19. L'appareil paratextuel qui vise à crédibiliser l'existence de Vernon Sullivan se compose d'articles de presses et de divers témoignages d'intellectuels ou journalistes déclarant avoir connu Vernon Sullivan, comme Jacques Lemarchand. On peut également, à cet égard, citer la préface à *Les Morts ont tous la même peau*. Voir, à ce propos, la notice de *J'irai cracher sur vos tombes* (Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 1168.

bien plus important que celui accordé à Xavier Clarke. De même, le pouvoir auctorial de Vernon Sullivan dans l'œuvre de Vian sera différent du pouvoir auctorial de Xavier Clarke. Nous laissons également sciemment de côté la notion de légitimité auctoriale, toujours disputée, qui viserait à accorder à Boris Vian la paternité auctoriale de tous les textes qu'il aurait écrits sous des pseudonymes et autres noms d'auteurs. Or, la place de Vernon Sullivan dans l'œuvre de Boris Vian est plus complexe que celle d'un simple pseudonyme, et pose véritablement la question d'une double auctorialité (voire d'une pluralité auctoriale)²⁰. Les textes signés du nom de Boris Vian, et ceux signés du nom Vernon Sullivan présentent des différences stylistiques, génériques, onomastiques et littéraires qui permettent de supposer l'idée d'une paternité auctoriale, signature ou empreinte stylistique différentes. De même, si de telles différences peuvent être identifiées entre Boris Vian et Vernon Sullivan, pourrait-on inférer des différences permettant d'identifier une empreinte stylistique distincte pour les pseudonymes et les auteurs supposés présents dans le corpus vianien ? Répondre à une telle question impliquerait une analyse minutieuse des 963 textes qui composent ce corpus. Or, chaque signature présente une proportion différente d'implication auctoriale et des codes génériques distincts. De plus, si l'on parvient à définir une empreinte stylistique particulière pour la signature Vian, qu'en est-il de son évolution à travers le temps, de sa relation avec les autres signatures utilisées parallèlement par Vian au même moment, et du rôle des influences textuelles et intertextuelles ? Peut-on, en effet, établir une relation tangible entre la signature de Vian traducteur, par exemple, et la signature Vernon Sullivan²¹ ? Car l'un des aspects les plus fascinants de ce corpus multiple est le réseau de connections autoriales, stylistiques, textuelles et intertextuelles qui le tisse. C'est bien en décortiquant minutieusement ce réseau que l'on pourra véritablement comprendre l'ampleur d'un tel corpus, et la complémentarité de toutes les signatures qui s'articulent autour de lui. Et c'est précisément dans cette optique que les humanités numériques permettront d'ouvrir de nouvelles voies pour l'interprétation et l'étude du corpus vianien.

L'apport des humanités numériques à la critique vianienne

Les humanités numériques, ou *digital humanities* en anglais, recoupent de multiples disciplines, champs d'études et méthodes. Ce qui est en train de devenir une discipline qui se veut profondément interdisciplinaire est en perpétuelle redéfinition. Pour cadrer notre propos, nous reprendrons la définition établie par le « Manifeste des Digital Humanities », et selon laquelle les humanités

20. Clara Sitbon, *op. cit.*, p. 104-125 et p. 194-203.

21. Marc Lapprand avait signalé, dès 1993, que l'écriture des romans signés Sullivan et la traduction des romans que Vian effectua pour la Série Noire se chevauchent entre 1946 et 1950 (Marc Lapprand, *op. cit.*, p. 113). Le rapprochement entre les romans signés Sullivan et les traductions de Vian pour la Série Noire va donc peut-être au-delà de simples exigences de genre.

numériques « concernent l'ensemble des sciences humaines et sociales, des arts et des lettres », et « s'appuient sur l'ensemble des paradigmes, savoir-faire et connaissances propres à ces disciplines, tout en mobilisant les outils et les perspectives singulières du champ du numérique »²². En ce sens, les humanités numériques « désignent une transdiscipline, porteuse des méthodes, des dispositifs et des perspectives heuristiques liés au numérique dans le domaine des sciences humaines et sociales »²³.

L'accessibilité croissante des outils informatiques mis à disposition par les humanités numériques a facilité l'émergence de méthodes de lecture qui permettent de prendre du recul et d'envisager, par exemple, un corpus de textes non dans le microcosme de l'œuvre d'un auteur, mais dans un macrocosme littéraire plus large. Dans l'optique de la pluralité auctoriale vianienne, ces méthodes pourraient éclairer la fabrique du corpus vianien. Dans ce cas, il est opportun d'invoquer l'idée de lecture à distance de Franco Moretti. Les méthodes d'analyse littéraire traditionnelles, ou lecture de près, selon lui, dépendent d'un canon restreint qui ne permettrait pas d'envisager la portée du texte dans son inscription littéraire plus générale²⁴. Moretti propose, à l'inverse, l'idée de lecture à distance, qui permettrait de comprendre la physiologie d'un texte sans devoir pratiquer d'analyses textuelles à la loupe. En ce sens, la distance apparaît particulièrement utile lorsqu'il s'agit d'explorer les différences stylistiques de deux signatures autoriales utilisées par le même écrivain, englobées dans cette idée de pluralité auctoriale. Elle permettrait en effet d'apporter une proximité d'analyse souvent écartée par les analyses biographiques de textes littéraires, une proximité symbolisée par la micro-lecture effectuée au niveau d'unités soit immensément plus petites (caractères, combinaisons de caractères), soit immensément plus grandes (dispositifs, thèmes, tropes) que le texte lui-même, au moyen d'une analyse quantitative des textes²⁵. Dès lors, appliquer une lecture à distance du corpus vianien pourrait vraisemblablement apporter des éléments probants sur l'empreinte stylistique des multiples signatures vianiennes, où la notion de style serait entendue non au sens purement linguistique ou littéraire du terme, mais davantage dans son sens computationnel. Pour reprendre les propos de Karina van Dalen-Oskam :

Dans les humanités numériques, le *style* est considéré comme tout ce qui peut être mesuré dans la forme linguistique d'un texte, comme le vocabulaire, les marques de ponctuation, la longueur des phrases, la longueur des mots [...]. Chaque mot, et

22. Ce manifeste fut rédigé en 2010 à Paris et co-signé par près de trois cents chercheurs dans une douzaine d'institutions à travers le monde.

23. Pierre Mounier, « Manifeste des Digital Humanities », *Journal des anthropologues*, n° 122-123 (2010), p. 450.

24. Franco Moretti, *Distant Reading*, London / New York, Verso, 2013, p. 33.

25. *Id.*

chaque caractéristique contribuent à un aperçu général du texte; toute autre proportion au niveau des fréquences, toute autre différence dans la moyenne de la longueur des phrases, et toute autre différence observée dans l'utilisation de la ponctuation résulteront en un aperçu différent du texte. En somme: tout est important²⁶.

Les humanités numériques, outre une nouvelle définition du style, et la proposition de nouvelles méthodes de lecture, apportent également une suite d'outils informatiques permettant d'étendre les analyses littéraires au champ de la statistique²⁷. Le mariage de la statistique et de la littérature fut développé bien avant les humanités numériques elles-mêmes, avec notamment le Britannique Anthony Kenny²⁸ et l'Australien John Burrows²⁹, père fondateur de la stylométrie, discipline s'attachant à l'analyse statistique du style, et préconisant la lecture à distance avant la lettre. Par ailleurs, la stylométrie, et le champ plus large de la critique computationnelle («computational criticism»), offrent des méthodes qui permettent de confirmer ou d'infirmer des hypothèses stylistiques à une échelle immensément plus large que ce que la chercheuse peut accomplir sur le plan individuel. Pour reprendre les propos de Hugh Craig, ces méthodes offrent des outils qui permettent de mettre en avant des éléments d'analyse qui seraient, sans cela, invisibles à l'œil nu³⁰. À ce titre, la stylométrie apporte aux études littéraires un éventail de données d'une largeur sans précédent, permmissible grâce au numérique. Comme le souligne à ce propos Craig, la stylométrie est une méthode comparatiste à visée profondément exploratoire qui met en lumière des schémas ou motifs stylistiques permettant d'attribuer un texte à une signature auctoriale particulière³¹. Cette signature auctoriale rassemble, selon Maciej Eder, des «marqueurs de style», composés d'«éléments de langage» et d'«idiosyncrasies stylistiques», et le but de la stylométrie est d'identifier et d'extraire ces marqueurs de style qui sont «indécouvrables à l'œil nu» et qui «échappent au contrôle de l'auteur»³².

26. J. Berenike Herrmann, Karina van Dalen-Oskam, et Christoph Schöch, «Revisiting Style, a Key Concept in Literary Studies», *Journal of Literary Theory*, vol. 9, n° 1 (2012), p. 38; nous traduisons de l'anglais.

27. Cette application d'outils statistiques aux textes littéraires est le pivot des «authorship studies», ou études centrées sur l'attribution d'auteur, où des textes anonymes, ou disputés, sont attribués à des auteurs potentiels.

28. Anthony Kenny, *The Computation of Style*, London, Pergamon Press, 1982.

29. John Burrows, *Computation into Criticism. A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

30. Hugh Craig, «Stylistic Analysis and Authorship Studies», dans Susan Schreibman, Ray Siemens et John Unsworth (dir.), *A Companion to Digital Humanities*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 281.

31. *Id.*

32. Maciej Eder, «Style markers in Authorship Attribution: A Cross-Language Study of the Authorial Fingerprint», *Studies in Polish Linguistics*, vol. 6, n° 1 (2011), p. 103.

La stylométrie mobilise le pouvoir des statistiques, ainsi que d'autres outils de schématisation et de visualisation pour dégager des modèles stylistiques appartenant à des signatures distinctes³³. Par conséquent, cette méthode semblerait pouvoir offrir de nouvelles perspectives sur cette idée de pluralité auctoriale chez Vian, car elle permettrait d'isoler et de mettre en exergue les caractéristiques textuelles et stylistiques appartenant aux textes signés Vian, aux textes signés Sullivan, aux textes signés Hugo Hachebuisson, etc. Rappelons qu'ici, il ne s'agit pas, bien entendu, de remplacer les méthodes d'analyse littéraire traditionnelles par ces méthodes computationnelles, mais d'en explorer le potentiel dans l'optique de la question de la pluralité auctoriale dans l'œuvre de Boris Vian.

L'autre élément fondamental de l'analyse statistique des textes littéraires reste l'idée de déviation différentielle, qui consiste à mesurer la différence entre deux variables (ici, deux textes, ou deux caractéristiques stylistiques, auctoriales, syntaxiques, etc.) Le style, tel qu'il est entendu dans le contexte des humanités numériques, est intimement lié à l'idée de déviation différentielle, non par rapport à une norme préétablie, mais par rapport à un corpus de référence³⁴. En d'autres termes, et sous le prisme de notre corpus vianien, l'apport principal des humanités numériques réside dans la possibilité de comparer la déviation différentielle des caractéristiques émanant des textes signés Boris Vian, de celles émanant des textes Sullivan, par exemple.

Cependant, ces outils d'analyse étaient, jusqu'à très récemment, réservés aux chercheuses et chercheurs possédant une expertise computationnelle avancée, et elle excluait celles et ceux dont le domaine d'expertise était restreint aux méthodes d'analyse littéraire traditionnelles. Pour pouvoir mettre en place une analyse stylométrique du corpus vianien, il fallait donc avoir une expertise en programmation, et une expertise en statistique, au minimum. En 2016, dans un renouveau de l'élan collaborateur des humanités numériques, Maciej Eder, Jan Rybicki et Mike Kestemont mettent au point le logiciel « Stylo », destiné à ouvrir la stylométrie aux chercheuses et chercheurs spécialisés en littérature, et publient un guide leur permettant de pratiquer la lecture à distance par le biais d'analyses stylométriques³⁵. Nous nous proposons maintenant de présenter le résultat d'une analyse stylométrique préliminaire de textes clés extraits du corpus vianien. Cette analyse, comme nous allons le voir, révèle des éléments probants dans l'hypothèse selon laquelle Boris Vian aurait, au cours de sa carrière d'écrivain, alterné entre différentes signatures ou empreintes stylistiques.

33. Hugh Craig, *loc. cit.*, p. 274.

34. J. Berenike Herrmann, Karina van Dalen-Oskam, et Christoph Schöch, *art. cit.*, p. 16.

35. Maciej Eder, Jan Rybicki, Mike Kestemont, « Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis », *The R Journal*, vol. 8, n° 1 (2016), p. 107-121.

Boris Vian et Vernon Sullivan à la loupe stylométrique : quelques pistes d'analyse

Les deux signatures clés du corpus vianien sont celles de Boris Vian et Vernon Sullivan. Par conséquent, le corpus choisi rassemble les quatre romans signés Sullivan, ainsi que les quatre romans clés signés Vian. Nous n'avons pu nous procurer le texte « Les Chiens, le désir et la mort » (nouvelle signée Sullivan) dans un format propice au logiciel Stylo. Pour une analyse plus robuste, il faudrait, à l'avenir, ajouter cette nouvelle au corpus, ainsi que d'autres écrits significatifs signés Vian, tel *Les Fourmis*. Le corpus se détaille comme suit, abréviations entre parenthèses : Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes* (Cracher); Sullivan, *Les Morts ont tous la même peau* (Morts); Sullivan, *Et on tuera tous les affreux* (Affreux); Sullivan, *Elles se rendent pas compte* (Elles); Vian, *L'Écume des jours* (Écume); Vian, *L'Automne à Pékin* (Automne); Vian, *L'Herbe rouge* (Herbe); Vian, *L'Arrache-cœur* (Arrache); Vian, *Le Ratichon baigneur* (Ratichon).

Les analyses stylométriques peuvent se concentrer sur divers éléments de physionomie textuelle : la longueur des phrases, la longueur des mots, la ponctuation, etc. Leur configuration repose sur l'hypothèse classique du domaine de l'attribution d'auteurs³⁶, à savoir l'idée selon laquelle les signatures auctoriales dépendent des marqueurs stylistiques mentionnés précédemment, qui échappent au contrôle de l'auteur³⁷. Dans le cadre du présent article, nous nous concentrerons sur la fréquence des mots. À partir de l'analyse des mots les plus fréquents, le logiciel Stylo peut opérer toute une suite d'opérations statistiques qui révèlent des liens entre les différents textes du corpus étudié. Une comparaison de l'interconnexion lexicale des romans du corpus – fondée sur l'analyse des cent mots les plus fréquents apparaissant dans chaque roman – peut être résumée dans le tableau ci-dessous :

Tableau 1. Interconnexion lexicale des romans du corpus Vian, Sullivan d'après les 100 mots les plus fréquents.

	<i>Cracher</i>	<i>Morts</i>	<i>Affreux</i>	<i>Elles</i>	<i>Arrache</i>	<i>Automne</i>	<i>Herbe</i>	<i>Écume</i>	<i>Ratichon</i>
1	Morts	Cracher	Elles	Affreux	Herbe	Écume	Arrache	Automne	Herbe
2	Affreux	Herbe	Cracher	Cracher	Écume	Arrache	Ratichon	Arrache	Arrache
3	Elles	Elles	Automne	Ratichon	Automne	Herbe	Écume	Herbe	Écume
4	Automne	Affreux	Morts	Morts	Ratichon	Cracher	Automne	Ratichon	Elles
5		Écume	Ratichon		Morts	Affreux	Morts	Morts	Affreux
6		Automne				Morts			Morts
7		Arrache				Ratichon			Automne
8		Ratichon							

36. Sur les principes de l'attribution d'auteur, voir Patrick Juola, *Authorship Attribution*, Boston / Delft, Now, 2008, p. 5-17.

37. Maciej Eder, *art. cit.*, p. 101-104.

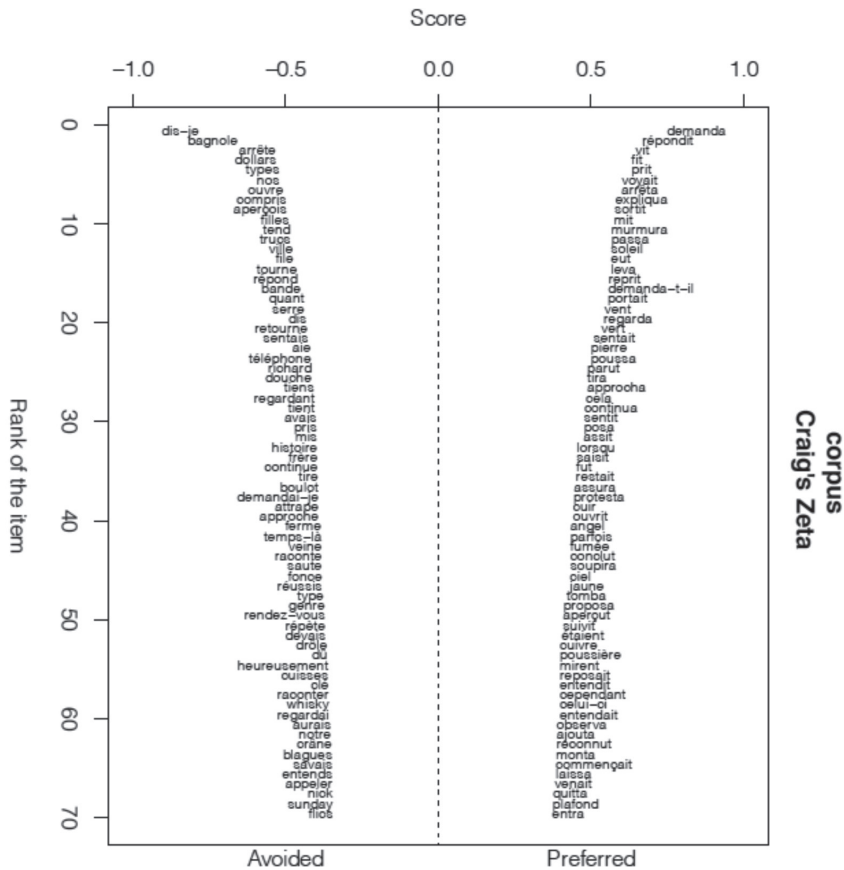
Les colonnes représentent l'ordre de similarité des romans les uns avec les autres pour les cent mots les plus fréquents. Par exemple, les romans les plus similaires à *J'irai cracher sur vos tombes* sont, dans l'ordre : *Les Morts ont tous la même peau*, puis *Et on tuera tous les affreux*, *Elles se rendent pas comptent*, et *L'Automne à Pékin*. Plusieurs éléments intéressants émanent de cette analyse comparative. Tout d'abord, la similarité entre *L'Automne à Pékin* et trois œuvres sur quatre de Vernon Sullivan suggérerait une porosité lexicale de *L'Automne à Pékin*. Nous remarquons en effet, dans la colonne *Automne*, une similarité déconcertante dans la fréquence lexicale avec la majorité des romans signés Sullivan. De plus, *Les Morts ont tous la même peau* est le seul roman de la tétralogie Sullivan qui présente des liens marqués avec un roman signé Vian (*L'Herbe rouge*). On remarque par ailleurs que les romans signés Vian paraissent beaucoup plus poreux que les romans signés Sullivan (*Les Morts* mis à part), dans la mesure où ils sont pénétrés par des mots qui figurent dans les romans signés Sullivan bien plus que ces derniers ne sont infiltrés par les romans signés Vian. Cette analyse sommaire suggère qu'une étude plus détaillée des cent mots les plus fréquents pour chaque roman aurait le potentiel de mettre en lumière des éléments stylistiques encore plus surprenants, et ainsi d'élargir le champ d'analyse. En outre, elle permet d'approfondir la question initiale concernant la multiplicité des signatures stylistiques distinctes à partir de l'hypothèse d'un réseau de signatures coexistantes qui s'entrecroiseraient.

Le logiciel Stylo présente par ailleurs une fonctionnalité d'opposition qui permet d'opérer une analyse contrastive de deux corpus, en mesurant la différence textuelle entre deux auteurs, et en générant deux listes de mots : une liste contenant les mots privilégiés par un auteur, et une liste de mots évités par ce même auteur. Le logiciel rassemble les textes signés Vian et les textes signés Sullivan en deux corpus, les divise en sections égales, et compare la proportion de chaque terme à l'intérieur de chaque section (ici, l'accent est mis, non pas sur la fréquence du terme donné, mais sur la consistance de son apparition dans le corpus). Le résultat de cette analyse est schématisé par la figure ci-dessous. Le corpus de référence est ici le corpus Vian. Par conséquent, les termes de la colonne de gauche sont ceux qui sont le plus évités (*avoided*) dans ce dernier corpus, et ceux qui sont le plus privilégiés dans le corpus Sullivan. À l'inverse, les termes de la colonne de droite (*preferred*) sont ceux qui sont le plus privilégiés dans le corpus Vian et le plus évités dans le corpus Sullivan³⁸.

Les noms de personnages présentent des pistes intéressantes, en ce que ceux qui apparaissent dans cette liste désignent des personnages qui pourraient

38. Le score obtenu dans l'axe horizontal évolue généralement entre 0 et 2 pour les termes préférés, et -2 et 0 pour les termes évités.

Figure 1. Analyse contrastive des 100 mots les plus fréquents dans le corpus Vian et le corpus Sullivan.



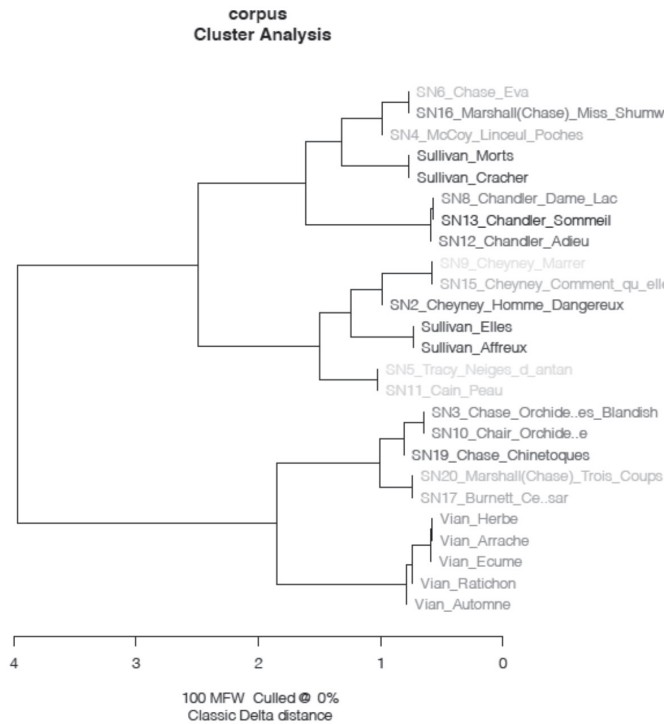
être considérés comme seconds dans les récits, mais cette analyse montre au contraire la consistance et la fréquence de leur mention. Par ailleurs, les termes « bagnole », « dollars » et « type », dans le corpus Sullivan, apparaissent avec une fréquence et une consistance extrêmement importante, qui peut correspondre à l'exigence générique du pseudo polar traduit de l'américain. Cependant, comme l'explique Dominique Jeannerod, ces trois termes ne sont pas nécessairement caractéristiques de l'argot de type *Série Noire*³⁹. Selon lui, les romans traduits en *Série Noire*, dans leur version originale, surtout ceux de Peter

39. Dominique Jeannerod, « Cockney, pseudo-slang et argot de *Série Noire* : San-Antonio et le moment Peter Cheyney du roman noir français », *Argotica*, vol. 1, n° 3 (2014), p. 134.

Cheyney, comprenaient très peu d'argot⁴⁰. Il ne s'agit donc pas nécessairement, ici, d'une exigence de genre (celle du roman policier), ni d'une perméabilité ou d'une influence de la patte traductive de Vian. Il s'agirait peut-être plutôt d'une influence du canon du « roman policier traduit de l'américain en Série Noire » sur la signature Vernon Sullivan, ainsi que sur certains romans signés Vian, étant donné la porosité du corpus vianien.

Pour pousser l'analyse plus loin, et étant donné la question de l'exigence de genre des romans policiers traduits de l'américain, nous avons étendu le calcul des cent mots les plus fréquents à un corpus de romans de la Série Noire de Gallimard, entre 1946 et 1949⁴¹.

Figure 2. *Cluster Analysis* des 100 mots les plus fréquents sur un corpus Vian, Sullivan et Série Noire.



40. *Id.*

41. Il aurait pu être opportun d'étendre l'analyse aux 72 premiers titres de la collection (titres tous publiés entre 1945 et 1950). Cependant, le déséquilibre en termes de taille du corpus aurait pu fausser l'analyse. Nos analyses étant simplement préliminaires, et destinées à ouvrir des pistes, nous nous sommes contentée, pour des raisons pratiques, d'inclure seize romans de la Série Noire publiés entre 1946 et 1949.

Cette « *cluster analysis* » est fondée sur la méthode statistique de la distance Delta conçue par John Burrows. Cette notion de Delta constitue la distance entre différents groupes de fréquences lexicales (généralement les cent mots les plus fréquents). Pour visualiser cette mesure mathématique, Eder, Rybicki et Kestemont, les créateurs du logiciel Stylo, ont conçu un système qui permet de regrouper les textes du corpus en groupes, ou *clusters*, et ces *clusters* sont ensuite comparés les uns aux autres. Dans l'exemple ci-dessus (Figure 2), les textes signés Vian ont leur propre *cluster* : ils sont donc, du moins en ce qui concerne les mots les plus fréquents, complètement séparés de la Série Noire, et des Sullivan. Au sein de ce *cluster* se distinguent deux groupes séparés : *L'Herbe rouge*, *L'Arrache-cœur* et *L'Écume des jours* d'un côté, et *Le Ratichon baigneur* et *L'Automne à Pékin* de l'autre. Appliquer le calcul de la distance Delta à un corpus comprenant des textes de la Série Noire ne semble pas refléter l'idée de porosité du corpus vianien que nous présentions précédemment. Plus intéressante encore est la place des romans signés Sullivan au sein de cette visualisation. La répartition des romans Sullivan en deux sous-groupes (*J'irai cracher sur vos tombes* et *Les Morts ont tous la même peau* d'un côté et *Et on tuera tous les affreux* et *Elles se rendent pas compte* de l'autre) est moins surprenante que la place de ces deux sous-groupes dans des *clusters* très spécifiques. La présence des deux premiers romans Sullivan dans le *cluster* où l'on retrouve Raymond Chandler montre l'influence claire de l'empreinte stylistique des romans signés Sullivan sur les pratiques traductives de Vian (Boris Vian traduit en effet *La Dame du lac* avec sa femme Michelle en 1948, à un moment où les trois premiers Sullivan sont terminés⁴²), et non l'inverse, à savoir la supposition que les pratiques traductives de Vian l'auraient aidé dans sa création des faux romans traduits de l'américain. Que les deux premiers romans Sullivan se retrouvent dans le même *cluster* qu'*Un Linceul n'a pas de poches* (Horace McCoy, 1946), et *Eva* (James Hadley Chase, 1946) n'est, à première vue, pas surprenant. Il est cependant intéressant de noter qu'*Eva* ne sort en Série Noire qu'en 1947, et on peut supposer qu'à la sortie d'*Un Linceul n'a pas de poches*, *J'irai cracher sur vos tombes* a déjà été écrit⁴³. La possibilité que le roman de McCoy soit sorti en deuxième partie d'année, apparaît extrêmement intéressante, car cette hypothèse chronologique pose des questions pertinentes sur l'influence intertextuelle potentielle entre McCoy et Sullivan. Vian aurait-il eu accès à la traduction et / ou au texte original de McCoy avant d'écrire *J'irai cracher sur*

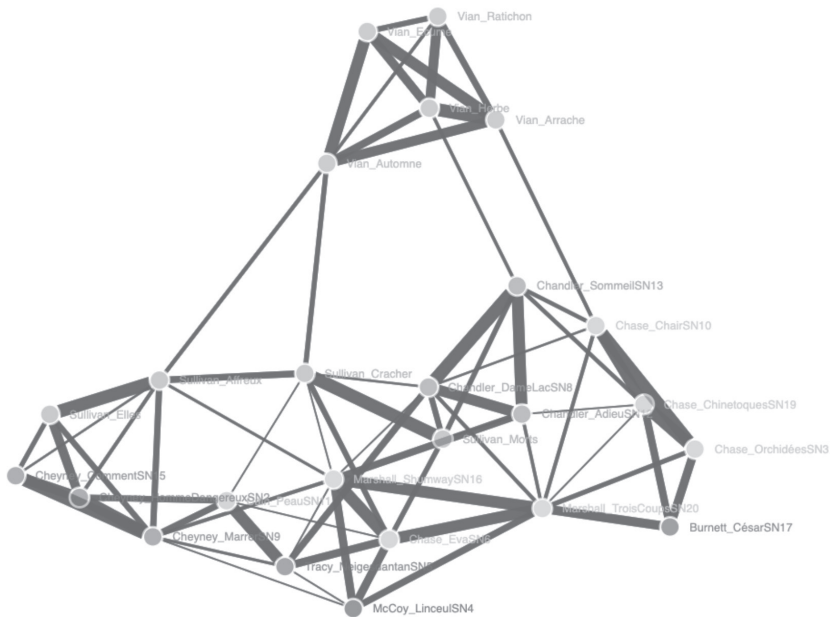
42. Marc Lapprand, *op. cit.*, p. 113.

43. Entre 1945 et 1948, la Série Noire sort deux romans par an. L'ordre de sortie des romans de 1946 indique d'abord *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* (Chase), puis *Un Linceul n'a pas de poches* (McCoy). L'ordre nous indique qu'il est possible que le roman de McCoy soit sorti en deuxième partie d'année, soit après l'écriture de *J'irai cracher sur vos tombes* (août 1946).

vos tombes, ou, au contraire, a-t-il eu un rôle à jouer dans la traduction d'*Un Linceul n'a pas de poches*?

Il nous a par ailleurs été impossible d'inclure *Les Femmes s'en balancent* de Peter Cheyney dans ce corpus pour des raisons de format ; nous pouvons cependant spéculer qu'il aurait sa place dans le *cluster Et on tuera tous les affreux* et *Elles se rendent pas compte*, étant donné l'hypothèse qu'*Elles se rendent pas compte* en serait une parodie. Enfin, passer cette analyse dans un outil de visualisation en trois dimensions permet de mettre en lumière des liens – entre les romans signés Vian et les autres romans de ce corpus – qui n'apparaissent pas dans la visualisation par *clusters* du calcul de la distance Delta :

Figure 3. Visualisation tridimensionnelle de la distance Delta dans un corpus Vian, Sullivan, et Série Noire entre 1946 et 1949.



Chaque figure auctoriale est ici représentée par une couleur, et l'épaisseur des liens reliant les textes est proportionnelle au degré de similarité entre les cent mots les plus fréquents de ces derniers. Cette visualisation confirme l'isolement du corpus Vian par rapport aux deux autres corpus. Elle confirme également l'inclusion des romans Sullivan au sein d'un corpus exclusivement policier, répondant aux exigences génériques de la Série Noire : les romans Sullivan, stylistiquement, répondent donc bien au cahier des charges de la Série Noire. Les deux aspects les plus significatifs de cette visualisation restent,

d'abord, le fait que, parmi les romans signés Vian, seul *L'Automne à Pékin* présente des liens lexicaux tangibles avec les romans Sullivan, ce qui était déjà suggéré par une analyse sommaire des mots les plus fréquents, et ensuite la similarité de certains romans signés Vian avec des romans de la Série Noire. Les ressemblances lexicales et stylistiques entre *Le Grand Sommeil* (Raymond Chandler) et *L'Herbe rouge* pourraient s'expliquer par le simple fait que Vian a traduit le roman de Chandler pour la Série Noire en 1948 (moment où il commence la rédaction de *L'Herbe rouge*). Seulement, comme nous l'avons vu, les méthodes computationnelles permettent d'éclairer les textes sous un nouveau jour, et ce lien n'est peut-être pas aussi simple qu'il n'y paraît. Plus intéressante encore est la similarité entre *L'Arrache-cœur* et *La Chair de l'orchidée* (James Hadley Chase). Le poids de la similarité lexicale doit être statistiquement significatif pour être mis en avant par Stylo : il s'agit donc d'une piste à explorer.

Conclusion

Ces analyses préliminaires permettent d'apporter des éléments tangibles qui confirment l'idée d'un réseau d'influences intertextuelles régissant le corpus vianien, au sein duquel évoluerait un nombre de signatures diverses. Il ne s'agit cependant ici que d'une analyse lexicale. Il serait donc opportun, à l'avenir, d'appliquer ces outils d'analyse à d'autres éléments de physionomie textuelle telles la longueur des phrases, la composition syntaxique, la longueur moyenne des mots, etc. Les méthodes numériques, et particulièrement celles associées à la critique computationnelle, participent non seulement à l'idée d'un véritable deuxième siècle vianien, mais aussi, et peut-être de façon plus importante, à celle d'un premier siècle des signatures alternatives de Boris Vian.

Références

- ARNAUD, Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1970 [1966].
- BRIZZI, Gaëtan et Paul BRIZZI, *L'Écume des jours*, adaptation en bande dessinée de l'œuvre de Boris VIAN, Paris, Futuropolis, 2020.
- , *L'Automne à Pékin*, adaptation en bande dessinée de l'œuvre de Boris VIAN, Paris, Futuropolis, 2017.
- BURROWS, John, *Computation into Criticism : A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- CRAIG, Hugh, « Stylistic Analysis and Authorship Studies », dans Susan SCHREIBMAN, Ray SIEMENS et John UNSWORTH (dir.), *A Companion to Digital Humanities*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 273-288.
- EDER, Maciej, « Style markers in Authorship Attribution : A Cross-Language Study of the Authorial Fingerprint », *Studies in Polish Linguistics*, vol. 6, n° 1 (2011), p. 99-114.
- EDER, Maciej, Jan RYBICKI et Mike KESTEMONT, « Stylometry with R : A Package for Computational Text Analysis », *The R Journal*, vol. 8, n° 1 (2016), p. 107-121.
- GONZALO, Christelle et François ROULMANN, *Anatomie du Bison : chrono-bio-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018.

- HERRMANN, J. Berenike, Karina VAN DALEN-OSKAM et Christoph SCHÖCH, « Revisiting Style, a Key Concept in Literary Studies », *Journal of Literary Theory*, vol. 9, n° 1 (2012), p. 25-52.
- JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.
- JEANNEROD, Dominique, « Cockney, pseudo-slang et argot de Série Noire : San-Antonio et le moment Peter Cheyney du roman noir français », *Argotica*, vol. 1, n° 3 (2014), p. 129-150.
- JUOLA, Patrick, *Authorship Attribution*, Boston / Delft, Now, 2008.
- KENNY, Anthony, *The Computation of Style*, London, Pergamon Press, 1982.
- LAPPRAND, Marc, *Boris Vian, la vie contre : biographie critique*, Ottawa / Paris, Presses de l'Université d'Ottawa / A.-G. Nizet, 1993.
- L'Écume des jours*, D'après l'œuvre de Boris VIAN, par Les Joues rouges, adaptation de Claudie Russo-Pelosi, Paris, Cours Florent, 2018.
- L'Écume des jours XR*, D'après *L'Écume des jours* de Boris VIAN, réalisation de Julie Desmet Weaver, avec les comédiens Axel Beaumont (Colin) et Lou de Laâge (Chloé), 75^e Festival d'Avignon, Avignon, Grenier à sel, 12 juillet 2021.
- Lily Water*, D'après *L'Écume des jours* de Boris VIAN, par la compagnie Azeïn, mise en scène d'Audrey Louwet, avec les acrobates Gabi Chitescu et Martin Jouan, Paris, Théâtre de la Cité internationale, 2020.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Auctorialité et Pseudonymie », *Revista da Abralin*, vol. 15, n° 2 (2016), p. 83-99.
- MORETTI, Franco, *Distant Reading*, London / New York, Verso, 2013.
- MORVAN, Jean-David, Rey MACUTEY et Rafael ORTIZ, *J'irai cracher sur vos tombes*, adaptation en bande dessinée de l'œuvre de Boris VIAN, Grenoble, Grénat, 2020.
- MORVAN, Jean-David et Noé IGNACIO, *Et on tuera tous les affreux*, adaptation en bande dessinée de l'œuvre de Boris VIAN, Grenoble, Grénat, 2020.
- MORVAN, Jean-David, German ERRAMOUSPE et Mauro VARGAS, *Les Morts ont tous la même peau*, adaptation en bande dessinée de l'œuvre de Boris VIAN, Grenoble, Grénat, 2020.
- MORVAN, Jean-David et Patricio Angel DELPECHE, *Elles se rendent pas compte*, adaptation en bande dessinée de l'œuvre de Boris VIAN, Grenoble, Grénat, 2020.
- MORVAN, Jean-David et Marion MOUSSE, *L'Écume des jours*, adaptation en bande dessinée de l'œuvre de Boris VIAN, Paris, Éditions Delcourt, 2012.
- MOUNIER, Pierre, « Manifeste des Digital Humanities », *Journal des anthropologues*, n° 122-123 (2010), p. 447-452.
- SITBON, Clara, *Boris Vian, faiseur de hoax : pour une démystification de l'Affaire Vernon Sullivan*, Leiden et Boston, Brill / Rodopi, 2019.
- VIAN, Boris, *Cœuvres romanesques complètes, I et II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- , *Cœuvres complètes, tome 8*, Paris, Fayard, 2001.
- , *Elles se rendent pas compte*, Paris, Éditions du Scorpion, 1950.
- , *Et on tuera tous les affreux*, Paris, Éditions du Scorpion, 1948.
- , *Les Morts ont tous la même peau*, Paris, Éditions du Scorpion, 1947.
- , *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Éditions du Scorpion, 1946.



Et si la poésie de Boris Vian n'était qu'un trucage cinématographique?

Une lecture *médiagénique* de l'adaptation
de *L'Écume des jours* par Michel Gondry

THOMAS CARRIER-LAFLEUR ET GUILLAUME LAVOIE

« C'est bien réjouissant la misère. Mais moi j'aime mieux les pieuvres.
Les pieuvres de huit mètres, toutes rouges, avec des yeux tout bleus et
grands comme des plats, et vingt-cinq mille ventouses, et puis les sca-
phandriers, les quarante voleurs, les tapis volants, les fantômes, les vam-
pires, les trucages, les courses d'autos, les sorcières, les marx brozeures,
les barons de Münchhausen, les rêves, les tunnels sous la Manche, les
nègres qui dansent les claquettes, les jolies filles avec des cuisses, des
fesses, des seins, des yeux et des bouches. Oh, assez de bicyclettes!

— Boris Vian, « Vive le ténicholor ou On en a marre du *Voleur de bicyclette* »

Lorsque Michel Gondry a entrepris d'adapter *L'Écume des jours* au cinéma¹,
d'aucuns étaient persuadés que le réalisateur ne parviendrait pas à traduire
l'univers langagier surréel du roman culte de Boris Vian à l'écran². Néanmoins,

1. Michel Gondry (réal.), *L'Écume des jours*, Issy-les-Moulineaux, France, Studiocanal, 2013.

2. À ce propos, il faut rappeler que le groupe Pathé avait mis en branle une lourde machine publicitaire pour faire la promotion de ce film au budget dépassant les vingt millions d'euros. Néanmoins, le public ne fut pas au rendez-vous (seulement 47 000 personnes ont vu le film la journée de sa sortie en France). De même, les critiques, celles de la presse généraliste de même que les critiques spécialisées en cinéma, ont généralement été négatives. « Tout se passe donc comme si le processus de production du film avait joué directement contre la poésie du livre, et ce malgré la caution d'un réalisateur aussi talentueux que Michel Gondry », note-t-on sur la plateforme éducative *Zéro de conduite*, qui résume bien l'un des principaux écueils du film selon l'opinion publique, soit celui de sa *lourdeur*, en considérant que l'on attendait un film léger et gai (« *L'Écume des jours*: le parti pris des choses » [en ligne], *Zéro de conduite*, 24 avril 2013 [<https://www.zerodeconduite.net/article/lecume-des-jours-le-parti-pris-des-choses>]). Même son de cloche chez Serge Kaganski des *Inrockuptibles*: « *L'Écume des jours* est un film plein, un festin pour les yeux aussi chargé que ces buffets pantagruéliques qui barbouillent l'estomac au bout de trois bouchées. L'orgie

et comme bien d'autres transpositions écraniques de romans apparemment « inadaptables » nous le rappellent, il semblerait qu'il n'existe pas de texte narratif qui résiste absolument et irrévocablement au transfert médiatique d'une adaptation³. Seulement, il faut reconnaître qu'il y a une gradation dans le nombre et la qualité des défis posés par l'œuvre au processus d'adaptation, puisque le passage du médium d'origine au nouveau médium ne peut se faire sans compromis.

C'est dans cette optique que nous souhaitons analyser la transposition cinématographique de *L'Écume des jours* réalisée par Gondry, en focalisant notre lecture du film sur la question du transfert de la narrativité du médium littéraire au médium filmique. Nous verrons que ce n'est pas tout le roman qui représente un obstacle à son adaptation (la narrativité étant par nature communicable à travers divers médiums), mais que le véritable enjeu de l'adaptation réside dans la traduction de la dimension poétique de sa narration. Plutôt que de contourner cet écueil, la démarche de Gondry propose une lecture minutieuse de la lettre du texte⁴ : véritable rencontre entre la technique d'un romancier et l'imaginaire d'un réalisateur, cette démarche se manifeste par une remédiation⁵, aussi ostensible que soutenue, de la narration poétique de

visuelle déployée par Gondry n'est pas une écume mais une vague, un puissant rouleau qui engloutit tout (acteurs, personnages, émotions, spectateurs...) et nous laisse sur le sable, étourdi et hagard » (Serge Kaganski, « *L'Écume des jours*, une adaptation ratée » [en ligne], *Les Inrockuptibles*, 23 avril 2013 [<https://www.lesinrocks.com/cinema/lecume-des-jours-23963-23-04-2013/>]). Enfin, on citera Didier Péron de *Libération*, qui déplore l'« ennui a priori inexplicable [du] feu d'artifice de créativité du cinéaste français qui allume toutes les mèches visuelles possibles à partir des réserves de métaphores du texte original » (Didier Péron, « L'enclume des jours de Gondry » [en ligne], *Libération*, 23 avril 2013 [https://www.liberation.fr/cinema/2013/04/23/l-enclume-des-jours-de-gondry_898396/]).

3. Comme le souligne justement Marc Lapprand dans son édition des *Œuvres romanesques complètes* de Vian, il faut d'ailleurs savoir que, en plus du film de Gondry, il existe trois autres adaptations cinématographiques et télévisuelles de *L'Écume des jours* : celle, éponyme, de Charles Belmont (1968), *Kuroe* de Gō Rijū (2001) et *Der Schaum der Tage* de Michael Groote (1993) (Marc Lapprand dans Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes*, I, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand, avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 1200-1203).

4. Ou, comme le réalisateur le précise ici, d'un souvenir du texte : « Adapter, c'est adopter. Évidemment, ça sonne bien, mais c'est vrai. Le livre prend mon nom. Je le transforme, l'éduque à ma façon, puis nous faisons partie de la même famille. Je voulais montrer que je pouvais transcrire visuellement ce que m'inspiraient ses idées, ses créations. Je n'ai pas relu le livre quand j'ai commencé la préparation du film. Je voulais d'abord inscrire ce qui m'était resté. Ma mémoire est brouillonne et défaillante. Donc, il s'agissait de fragments. Mais qui avaient résisté au temps, car ils m'avaient marqué plus que le reste. Puis je les ai réintégrés dans l'histoire complète et ils sont devenus des souvenirs, des flash-back » (Michel Gondry, « Ses images bougeaient sur les pages », *L'Humanité*, 20 juin 2019).

5. À la fois au sens d'action qui remédie à une difficulté et au sens de médiation nouvelle. Sur l'utilisation de ce concept en études médiatiques, voir l'ouvrage classique de Jay David

Vian par une surenchère de trucages cinématographiques « artisanaux ». Alors même qu'il refuse le monopole des images de synthèse et la netteté des effets numériques, l'univers de Gondry repose sur la monstration de ses trucages, retrouvant par là l'esprit de « bricolage » qui caractérise l'écriture, l'œuvre et la vie de Vian. Transposition écranique à grand déploiement d'un roman virtuose, *L'Écume des jours* est un film poétique et réflexif – c'est-à-dire contenant une réflexion sur le médium et les modes d'énonciations cinématographiques – qui, par l'actualisation du patrimoine littéraire, invite son spectateur à s'interroger sur l'interrelation des médias aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles.

La narration poétique de *L'Écume des jours*: un défi à son adaptation

Sorte de conte de fées moderne et épuré, *L'Écume des jours* est loin de proposer une structure narrative inadaptée. Le premier mouvement du récit correspond même assez fidèlement au schéma d'une quête traditionnelle : de jeunes adultes s'amuse et tombent amoureux. Dans cette série de rencontres et de coups de foudre, on note également la flagrante facilité par laquelle toutes les actions se réalisent : les protagonistes sont beaux, en santé et l'argent de Colin permet à tous de mener une vie épicurienne. Or, comme l'affirme Marc Savoie, « si la première moitié de *L'Écume des jours* ressemble à un conte de fées, la seconde tient nettement plus du cauchemar⁶ ». Narrativement parlant, ce cauchemar prend la forme de ce que Jacques Fontanille nomme un schéma de *plénitude* : « les récits de *plénitude* sont rarement des récits heureux, le bonheur ne suscitant pas de bonnes histoires, nous rencontrerons plutôt dans ce cas de figure les formes de saturation oppressante ou obsessionnelle⁷. » Dans *L'Écume des jours*, ce schéma négatif succède au schéma positif de la quête amoureuse. Ramené à sa plus simple expression, le récit de *L'Écume des jours* consiste donc en un premier mouvement narratif sous la forme d'une quête amoureuse presque dénuée d'obstacles qui va accroître l'euphorie des personnages, suivi d'un second mouvement narratif de plénitude où l'impossibilité de guérir la maladie de Chloé plonge les personnages dans la dysphorie la plus totale.

En raison de sa simplicité, cette structure narrative ne saurait poser problème à l'adaptation du récit. De même, certaines caractéristiques générales de la narration se prêtent bien à une transposition cinématographique (on pense à la forme hautement dialogique de la narration qui se transcrit aisément en scénario, ainsi qu'à la structuration en très courts chapitres où le temps de la

Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000.

6. Marc Savoie, « Présentation de l'œuvre », dans Boris Vian, *L'Écume des jours*, Montréal, Beauchemin, 2010, p. 239.

7. Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, p. 117-118.

narration est à peu près équivalent au temps du récit). Toutefois, il demeure que la narration poétique de Vian constitue un obstacle significatif à la transposition écranique du roman. La notion de « récit poétique » développée par Jean-Yves Tadié permet de conceptualiser cette idée. Selon Tadié, le récit poétique est un genre littéraire proliférant particulièrement durant la première moitié du xx^e siècle et qui marque « un phénomène de transition entre le roman et le poème⁸ ». Bien que le critique ne discute pas explicitement de *L'Écume des jours* dans son livre, il inclut toutefois le roman de Vian dans la chronologie du genre, confirmant qu'il fait bel et bien partie de son corpus. Pour Tadié, le « récit poétique en prose » est :

la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème. [...] L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : *il y a un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message*⁹.

Le trait important de cette définition est cette hybridation que le récit poétique produit entre les fonctions référentielle et poétique du langage. Autrement dit, la narration littéraire du récit poétique tend simultanément à raconter et à créer des effets poétiques, si bien que narrativité et poésie se confondent en un même élan d'écriture.

Plusieurs passages de *L'Écume des jours* permettent d'illustrer ce type de narration, notamment celui où Colin attend Chloé pour leur premier rendez-vous :

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 de la part d'un Cépédéiste¹⁰.

La narration raconte ce moment d'attente en s'attardant sur une description volontairement capricieuse du lieu où se trouve Colin, s'intéressant davantage au rythme de l'énumération des choses entourant le personnage. Puis, l'attente de Colin est doublée par celle du soleil (personnification), par laquelle un jeu de langage naît des actions que ce dernier peut entreprendre en attendant – qui contrastent avec la situation statique de Colin –, comme

8. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994 [1978], p. 7.

9. *Ibid.*, p. 7-8 ; nous soulignons.

10. Boris Vian, *L'Écume des jours*, *Œuvres romanesques complètes*, I, op. cit., p. 376.

faire honte à un réverbère (deuxième personnification) allumé en plein jour par la faute d'un employé de la ville¹¹. Ainsi, nous voyons comment la fonction référentielle de la narration vianesque est constamment décalée par des effets d'ordre poétique qui recentrent l'intérêt du texte sur sa forme langagière, sans pour autant nuire au mouvement narratif qui les supporte. En fait, cette dynamique poético-narrative reste fluide en grande partie parce que les fonctions référentielle et poétique du langage se nouent au travers de ce que nous pourrions appeler un *délire fictionnel langagier*, par lequel la prétention référentielle laisse libre cours au discours poétique. Pour le dire avec les mots de Jacques Bens, dans sa postface à *L'Écume des jours* savamment intitulée « Un langage-univers », le monde de 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 Dieu¹² ».

En somme, on voit bien comment *L'Écume des jours* exacerbe l'« aptitude fictivisante¹³ » propre au langage littéraire. Un large pan des effets fictionnels de l'œuvre se trouve donc par nature incompatible avec l'aptitude fictivisante des autres médiums. Le roman de Vian repose sur une prose excessivement poétique qui, malgré son excentricité fictionnelle, parvient à véhiculer lyriquement des données atmosphériques et spatiales interprétables dans le système narratif de l'œuvre. Reposant sur la matérialité du langage littéraire, ce type de descriptions poétiques est difficilement traduisible *tel quel* dans le mode de représentation analogique propre au cinéma. Le problème à l'origine de cette incompatibilité médiatique est que l'intérêt esthétique du roman de Vian est dépendant de ces effets de narration poétique. Gondry – ou quiconque adaptant *L'Écume des jours* – fait donc face à une importante impasse : non seulement il se voit contraint de délaisser presque entièrement la dimension linguistique de cette narration poétique pour adapter le roman, mais il perd du même coup toute une gamme d'effets de narration qui soutiennent la progression narrative du récit et sa dimension passionnelle passant de l'euphorie à la dysphorie. Bien que le substrat narratif de *L'Écume des jours* soit aisément transposable dans un récit cinématographique, il n'en est pas de même des procédés littéraires qui le prennent en charge dans le roman – et qui, pour tout dire, en constituent l'originalité et l'intérêt. L'adaptateur doit trouver des équivalences formelles de la narration poétique de Vian à l'écran.

11. D'où le néologisme « Cépédéiste » formé à partir de l'abréviation CPDE (Compagnie Parisienne de Distribution de l'Électricité), ce qui ajoute à la teneur poétique du passage qui était déjà chargé, entre autres effets, de figures de personnification.

12. Jacques Bens, « Un langage-univers », postface de *L'Écume des jours*, Paris, UGE (10/18), 1979 [1963], p. 178.

13. Roger Odin, « Construire la structure énonciative. (1) Fictiviser », *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 49.

Lire l'image : pour une poétique historique des effets spéciaux

Bien que les théories sur la *fidélité* de l'adaptation datent et aient peu de valeur d'un point de vue scientifique, il reste que la notion « d'équivalence » telle qu'appliquée par André Bazin demeure éclairante, particulièrement parce qu'elle prend bien soin de souligner en quoi cette soi-disant *fidélité* ne peut s'affirmer qu'au travers des différences des médiums d'origine et d'arrivée du processus d'adaptation. Comme le note Bazin dans son célèbre article « Pour un cinéma impur »,

[i]l est faux de présenter la fidélité comme une servitude nécessairement négative à des lois esthétiques étrangères. Sans doute le roman a ses moyens propres, sa matière est le langage, non l'image, son action confidentielle sur le lecteur isolé n'est pas la même que celle du film sur la foule des salles obscures. Mais justement, les différences de structures esthétiques rendent plus délicate encore la recherche des équivalences, elles requièrent d'autant plus d'invention et d'imagination de la part du cinéaste qui prétend réellement à la ressemblance. [...] Plus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien¹⁴.

La tâche d'adaptation de Gondry répond plutôt bien au défi décrit ici par Bazin. En transposant *L'Écume des jours* du médium littéraire au médium filmique, l'équilibre esthétique de l'œuvre en est si bouleversé que sa recomposition dans le médium d'arrivée doit trouver une nouvelle forme équivalente à celle du médium d'origine. Vraisemblablement, Gondry a cherché à s'approprier l'univers poétique du roman tout en l'autonomisant sur le plan du médium cinématographique, ou comme André Gaudreault et Philippe Marion l'affirment dans leur ouvrage de 2013 sur les redéfinitions du médium cinématographique à l'ère de la révolution numérique, le réalisateur a cherché une « *solution médiagénique* pour contrer la supposée “inadaptabilité” du roman de Vian¹⁵ ».

Le principe d'équivalences formelles par lequel Gondry traduit la narration poétique de Vian au cinéma repose sur le trucage cinématographique. C'est par les trucages que le réalisateur a tenté de recomposer cinématographiquement l'équilibre esthétique de la narration poétique du romancier. Comme la narration poétique comble d'effets fictionnels l'univers langagier du roman, Gondry a saturé à l'extrême sa représentation fictionnelle de *L'Écume des jours* par une quantité pléthorique de trucages. Mais, au-delà du nombre d'effets spéciaux utilisés dans le film, ce qui étonne davantage dans la démarche de Gondry est que, au rebours de la tendance actuelle, il n'utilise *aucun* trucage

14. André Bazin, « Pour un cinéma impur », *Qu'est-ce que le cinéma?*, édition définitive, Paris, Les Éditions du Cerf, 1975 [1952], p. 95-97.

15. André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 244; les auteurs soulignent.

numérique. Tous les trucages du film sont faits « à l'ancienne », c'est-à-dire qu'ils sont réalisés *mécaniquement* lors du tournage ou qu'ils sont produits par des truchements opérés directement *par la caméra* ou encore *par des manipulations de la bande-image*¹⁶. « Les objets ne seraient pas aussi intéressants à regarder s'ils n'avaient pas été fabriqués matériellement », comme le note avec simplicité Gondry¹⁷. Et il faut souligner qu'il a privilégié tous types de trucages qui sont *visibles* à l'écran plutôt que des trucages invisibles ou encore imperceptibles¹⁸, les trucages numériques relevant habituellement de ces deux dernières catégories parce qu'ils ne laissent pas de trace de leur confection dans l'image.

Évidemment, ce choix particulier de présenter ostensiblement les trucages est à mettre en lien avec la narration poétique de Vian : en privilégiant la monstration des effets spéciaux, Gondry trouve un équivalent cinématographique de la fonction poétique du langage et attire l'attention sur la poétique du support propre au médium cinématographique. Ne cherchant pas à créer un effet de distanciation chez le spectateur – ce qu'une très large part de la critique, refusant l'imaginaire des croyances adolescentes sur lequel repose le récit, semble avoir reproché à Gondry¹⁹ –, tous ces trucages qui se donnent à voir vont plutôt redoubler la fonction des jeux langagiers de la narration de Vian et créer un univers fictionnel hautement fantaisiste. Si Jacques Bens a visé juste en parlant d'un « langage-univers » à propos de *L'Écume des jours*, on peut certainement avancer que Gondry a tenté de faire un « filmage-univers » en réalisant son adaptation du roman : tandis que l'univers fictionnel de Vian existe d'abord et avant tout grâce au travail sur le langage littéraire, celui de

16. Sur l'histoire des effets spéciaux au cinéma, voir Thomas Carrier-Lafleur et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), assistés de Guillaume Lavoie, *Archéologie des effets spéciaux. Histoire, ontologie, dispositifs*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Cinéma et technologie), à paraître en 2022.

17. Propos de Michel Gondry dans l'article « Adapter *L'Écume des jours*, le dernier défi de Michel Gondry » [en ligne], *Le Point*, 20 avril 2013 [https://www.lepoint.fr/culture/adapter-lecume-des-jours-le-dernier-defi-de-michel-gondry-20-04-2013-1657367_3.php].

18. Nous reprenons ici la terminologie de Christian Metz dans son texte « Trucage et cinéma ». Le trucage imperceptible, lorsque réussi, passe inaperçu, autrement dit le spectateur n'est même pas conscient qu'il y a eu trucage, comme c'est le cas lorsqu'on confond un acteur avec sa doublure. Quant au trucage invisible, le spectateur ne sait pas comment il est réalisé (normalement), mais il sait très bien qu'il y a trucage, car son effet est perceptible, comme c'est le cas dans les films mettant en scène un « homme invisible » par exemple (Christian Metz, « Trucage et cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, Paris, Klincksieck, 1972 [1971], p. 179-180).

19. Dans son texte « Petits fours et eau salée », Pascal Mériageau note non sans méchanceté que « [t]out cela sent l'effort et le réchauffé [...] ». Pour ne pas trouver ça niais, peut-être convient-il de n'avoir pas atteint encore les 13 ou 14 ans, bref d'avoir l'âge des lecteurs de « *L'Écume des jours* », qui est aussi celui qu'il plaît à Gondry de donner à croire qu'il ne l'a pas dépassé » (*L'OBS*, 23 octobre 2014 [<https://www.nouvelobs.com/cinema/20130425.CIN4035/petits-fours-et-eau-salee.html>]).

l'adaptation de Gondry s'incarne dans un jeu aussi savant que ludique avec la matérialité du support cinématographique. C'est bien ici que la formulation « *solution médiagénique* » de Gaudreault et Marion prend tout son sens, puisque Gondry multiplie dans son film les trucages qui font explicitement référence aux machines cinématographiques.

Cet univers « machinique » se donne à voir dans l'impressionnante quantité d'écrans dans le film. On pensera à l'œil droit du personnage de Jean-Sol Partre qui est en fait un écran placé dans la lentille de ses lunettes, dont l'image en noir

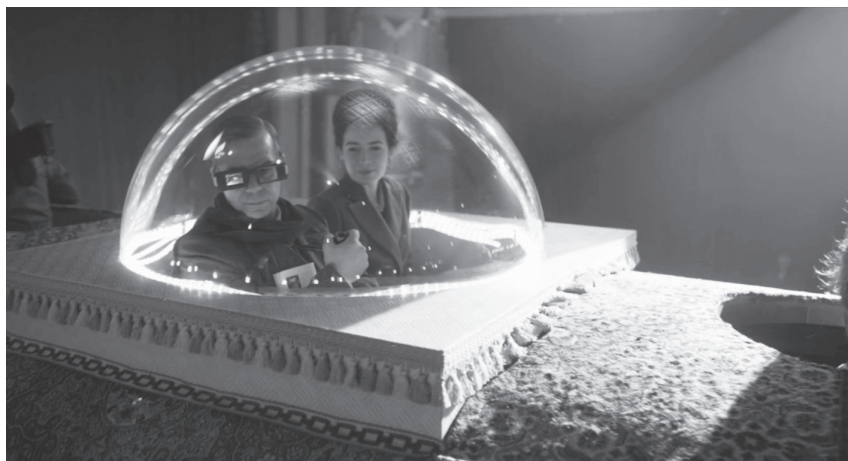


Image 1. Jean-Sol Partre et la duchesse de Bovouard.



Image 2. Le cuisinier Nicolas qui consulte le grand chef Gouffé par un écran dissimulé sous l'évier.



Image 3. Duke Ellington et son orchestre sont virtuellement présents sur des écrans à la soirée d'anniversaire du caniche Dupont.

et blanc crée un effet de décalage fantaisiste (image 1). Le personnage de Jules Gouffé, qui n'existe qu'en tant que livre de cuisine dans le roman, devient un personnage écranique dans le film de Gondry (image 2). Brisant le quatrième mur de sa présence écranique, Gouffé dicte des directives en temps réel à Nicolas et va même jusqu'à lui donner des ingrédients par-delà l'écran. Pareillement pour Duke Ellington et son orchestre (image 3), présents sur de nombreux écrans lors de la soirée d'anniversaire organisée en l'honneur du caniche Dupont. Ce jeu fantaisiste sur les conventions de présence et d'absence écraniques souligne comment Gondry mise sur des effets qui, tout en imitant les inventions poétiques de Vian, demeurent spécifiques à la matière d'expression du cinéma. La petite souris grise aux moustaches noires, qui n'est qu'un acteur portant un costume, fait également l'objet de trucages pour qu'elle paraisse de la « bonne taille » dans l'espace profilmique. Parfois elle n'est qu'une projection lumineuse dans l'espace où évoluent les personnages, et à d'autres moments c'est elle qui est filmée *physiquement* alors qu'un écran projette derrière elle les autres personnages à grandeur proportionnelle. C'est ce même trucage qui est utilisé lors du climax euphorique prenant place à la fin de la cérémonie du mariage de Colin et Chloé, où ceux-ci sont filmés dans l'eau²⁰ et derrière eux il y a un écran où est projetée l'image de l'église et des autres personnages, créant un décalage poétique entre les deux registres d'images (image 4).

20. Ce trucage, que Gondry affectionne particulièrement puisqu'il l'a également utilisé dans *La Science des rêves* (2006), est en fait inspiré du cinéaste Jean Vigo qui a fait un trucage similaire dans son documentaire très stylisé sur le nageur Jean Taris (*Taris*, 1931), ainsi que dans son film de fiction *L'Atalante* (1934).



Image 4. Colin et Chloé sortant de l'église à leur mariage.



Image 5. Le cœur de Chloé enneigé.

Si ces trucages profilmiques sont visibles *dans* l'image, Gondry étale aussi une panoplie de trucages visibles *par* l'image filmique, comme l'abondance de ralentis et d'accélérés en atteste, mais plus particulièrement encore le procédé de l'animation image par image (ou *stop motion*) qu'il utilise à outrance, et à bon escient puisque c'est le trucage qui lui permet le plus ostensiblement de décaler l'illusion référentielle de la représentation cinématographique. D'une part, les personnages et autres éléments vivants voient leurs mouvements déconstruits et artificialisés, et d'autre part, les choses non vivantes (dans notre monde,



Image 6. Isis, Nicolas et Colin à l'enterrement de Chloé.

du moins) s'animent pour meubler l'univers fictionnel du film – phénomène qui est également opérant dans le roman. Les possibilités d'interventions du cinéaste entre chaque photogramme pour manipuler le mouvement des choses rendent bien compte d'un travail particulièrement marqué sur la matérialité du médium cinématographique. Mais encore, Gondry utilise le *stop motion* pour créer des effets de narration poétique qui seraient difficiles à réaliser en se limitant à une prise de vue en continuité. Pensons au moment où l'on voit le flocon de neige se déposer à côté du cœur de Chloé (image 5), séquence entièrement réalisée à l'aide de laine *animée*²¹. L'importance de cet événement dans le récit a mené Gondry à chercher dans sa palette de trucages un moyen pour représenter visuellement la teneur narrative et, vu la richesse expressive du trucage utilisé, la portée de son effet poétique. Fond et forme sont ici indissociables.

Également, l'esthétique des trucages souligne, de façon générale, la progression narrative du récit entre ses phases d'amélioration euphorique et de dégradation dysphorique. Dans la première moitié du film, la représentation est saturée de trucages fantaisistes qui concourent à créer une atmosphère enjouée et féérique, et le *stop motion* anime surtout des éléments positifs liés aux plaisirs hédonistes, comme la nourriture gastronomique de Nicolas qui n'arrête pas de grouiller dans les assiettes. Dans la deuxième moitié, non seulement les trucages abondent moins, ce qui a pour effet de désenchanter l'ambiance, mais le *stop motion* sert plus particulièrement à animer les machines de l'oppression

21. Type d'animation artisanale que Gondry avait déjà expérimentée dans son vidéo-clip pour la chanson « Walkie Talkie Man » (2004) du groupe Steriogram.

sociale et de l'absurdité du monde du travail (ou encore la dégradation du domicile de Colin). D'une façon très organique, les trucages de Gondry sont ainsi en phase avec la logique passionnelle qui traverse le récit, de l'euphorie à l'entropie. Or, le procédé qui est le plus marquant à cet égard est certainement le principe de décoloration de la pellicule qui s'échelonne sur toute la durée du film. En fait, ce trucage est une adaptation cinématographique de la logique chromatique ressortant de la narration poétique de Vian dans le roman. Marc Lapprand donne une bonne description du principe dans le roman :

L'Écume des jours débute dans des tons systématiquement clairs ou pastel, avec une prédominance du blanc et du jaune [...]. Jusqu'au mariage, les couleurs s'avivent, des tons lumineux sont de plus en plus présents [...]. Le basculement chromatique est atteint avec le voyage de noces et la maladie : dès lors, la palette s'obscurcit [...], et il n'est bientôt plus question que de gris, de brun et de couleurs foncées : les rayures, chères à Boris Vian, ne sont plus « jaunes et violettes » (comme les chaussettes de Colin au chapitre III) mais « marron sale et [...] bleu » (comme le ciel du chapitre LI)²².

Dans son film, Gondry utilise sensiblement les mêmes couleurs lumineuses dans le premier mouvement narratif, mais le second mouvement menant à la dysphorie va surtout s'exprimer par la décoloration progressive de la pellicule. À la fin du récit, l'image n'est plus qu'en noir et blanc. Le réalisateur fait d'ailleurs référence au cinéma muet durant la scène d'enterrement de Chloé, en utilisant un léger cache circulaire qui arrondit les contours de l'image (image 6)²³. Le principe d'invololution des formes cinématographiques devient on ne peut plus clair lorsqu'à la toute fin, il n'y a plus de son intradiégétique. Cet effet de miroir entre la progression narrative du récit et un regard rétrospectif sur les techniques de l'histoire du septième art nous mène à nous questionner sur le sens autoréflexif de l'adaptation de *L'Écume des jours* de Gondry, et particulièrement sur sa vision personnelle de la poésie cinématographique qui peut se deviner en creux de l'œuvre.

22. Marc Lapprand, « *L'Écume des jours*. Notice », dans Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes*, I, op. cit., p. 1192.

23. Dans le cinéma dit des « premiers temps », ces caches servaient avant tout à masquer les bords de l'image qui rendaient trop perceptible le tremblement de l'image dû à l'actionnement de la manivelle sur la caméra. Dans certaines conditions de projection, la forme circulaire du cache pouvait être également masquée lors de la projection en ajustant la portion de l'image projetée. Cependant, à force de projeter ces films dans des conditions de projection adaptées aux pratiques plus « modernes », où la prise de vues est pratiquement toujours stable et ne demande pas de masquer les bords des images, le public s'est ainsi habitué à voir les caches sur ces films plus anciens et à associer cette forme à l'esthétique générale du cinéma des premiers temps.

« Un vaste trucage » : entre narration et attraction

Cette référence aux *anciens temps* du cinéma muet, la façon dont Gondry s'est obstiné à faire tous ses trucages à l'*ancienne*, ainsi que l'insistance à montrer que le cinéma est un art dépendant de « machines » nous rappellent, par la bande et comme le dit Christian Metz, « que le cinéma tout entier est en un sens un vaste trucage²⁴ ». Le premier trucage de l'histoire du cinéma n'est rien d'autre que le principe même de restitution du mouvement (d'où l'*illusion* de réalité) par la succession de photographies. L'invention de la cinématographie est, au fond, aussi l'invention d'un trucage.

Par ailleurs, il existe un concept attaché aux premières décennies du cinéma qui trouve un écho particulier dans l'adaptation de *L'Écume des jours* par Gondry, soit le cinéma comme phénomène « d'attraction », idée développée par les historiens du cinéma André Gaudreault et Tom Gunning à la suite de Sergueï Eisenstein et des autres théoriciens soviétiques du montage²⁵. D'abord, les concepts de *cinéma des attractions* ou de « montage-d'attractions » s'ancrent dans le contexte même de l'invention du cinématographe (ou autres appareils précurseurs) en tant que phénomène de foire scientifique. Comme Gunning le souligne, « les spectateurs de ses débuts [du cinéma] se rendaient à des séances afin d'assister à des démonstrations de machines plutôt qu'à des films²⁶ ». Mais le concept s'étend tout autant à la cinématographie (soit les films) jusqu'au début des années 1910 selon Gaudreault²⁷ – qui parle alors de « cinématographie-attraction » –, soit avant que le cinéma s'institutionnalise et qu'il entre définitivement dans un régime où le narratif domine sa pratique. Avant cela, le régime de l'attraction caractérisait la vaste production des « vues animées ». De même, selon Gunning, ce qu'on entend par attraction cinématographique est « un élément qui surgit, attire l'attention, puis disparaît sans développer de trajectoire narrative ni d'univers diégétique cohérent²⁸ ». On comprend ainsi que cette conception de l'attraction cinématographique est plutôt opposée au narratif, ou à l'inverse « que la narration est en quelque sorte l'antithèse de l'attraction²⁹ ».

24. Christian Metz, *loc. cit.*, p. 187.

25. André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63 (article issu d'une communication présentée en 1985 au colloque de Cerisy *Nouvelles approches de l'histoire du cinéma*).

26. Tom Gunning, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », traduit de l'anglais par Franck Le Gac, *1895*, n° 50 (2006) [1990 ; publication originale anglaise], p. 59.

27. André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, p. 41.

28. Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5 (1994), p. 132.

29. André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, *op. cit.*, p. 96.

Le régime de l'attraction correspond donc à ce moment de l'histoire du cinéma où la majorité des films produits cherchaient davantage à montrer *quelque chose* d'épatant plutôt que de s'ancrer dans une logique proprement narrative. Évidemment, les fonctions *attractionnelle* et *narrative* du cinéma ne sont pas incompatibles, la plupart des films combinent attraction et narration tout en donnant préséance à l'une ou à l'autre fonction. Plusieurs films à trucs de Georges Méliès avaient une intrigue, seulement, ce magicien du cinéma avoue qu'elle ne constituait pas l'intérêt premier de ses féeries cinématographiques :

Quant au scénario, à la « fable », au « conte », je m'en occupais en dernier. Je puis affirmer que le scénario ainsi fait n'avait *aucune importance*, puisque je n'avais pour but que de l'utiliser comme « prétexte » à « mise en scène », à « trucs », ou à tableaux d'un joli effet. Je m'adressais à l'œil du spectateur pour le charmer ou l'intriguer (donc scénario sans importance)³⁰.

À la lumière de notre analyse de son adaptation de *L'Écume des jours*, il paraît évident que Gondry s'inscrit volontiers dans le sillage de Méliès et dans la tradition du film à trucs. Mais peut-on vraiment dire qu'il délaisse ou néglige le récit et la narration de Vian ? Au contraire, nous avons cherché à démontrer que ses trucages fonctionnent comme un équivalent cinématographique de la narration vianesque, ce que semblent également avancer André Gaudreault et Philippe Marion :

Tout se passe comme si le bricolage et la dextérité « mécaniques » à l'œuvre dans les trucages « artisanaux » de Gondry étaient une façon pour lui de métaphoriser avec justesse l'univers onirique de Boris Vian, avec son monde romanesque conçu comme une usine à mots et à images, mais aussi comme une fabrique à récits³¹.

Comme ils l'affirment également, « le film de Gondry évoque la “bataille rangée” que se livrent continuellement – du moins en matière de cinéma – attraction et narration³² ». Toutefois, bien que l'adaptation de Gondry puisse servir d'exemple de la tension entre attraction et narration au cinéma – abordée surtout d'un point de vue historique par Gaudreault et Marion –, nous croyons qu'elle peut tout autant être l'indice d'une interprétation de la vision poétique du cinéma selon Gondry. Il y a donc rencontre entre, d'une part, les tensions internes de l'œuvre d'un auteur et, d'autre part, une problématique esthétique qui a rythmé l'histoire d'un médium, de son institutionnalisation jusqu'à l'actuelle révolution numérique.

En effet, considérant qu'il a su trouver une équivalence cinématographique de la narration poétique de Vian dans l'exacerbation de trucages mécaniques

30. Georges Méliès, « Importance du scénario » [1932], dans Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961, p. 118 ; c'est Méliès qui souligne.

31. André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ?*, op. cit., p. 244-245.

32. *Ibid.*, p. 246.

ostensibles, Gondry recrée dans un cadre cinématographique le même enjeu liant fonction référentielle et fonction poétique dans le genre du récit poétique. En aucun cas ne pourrions-nous décider si c'est la fonction attractionnelle ou la fonction narrative qui a préséance dans l'ensemble de son adaptation de *L'Écume des jours* tellement les deux sont liées. Par sa fine lecture du roman, Gondry semble fondre attraction et narration dans un équilibre retrouvé de la narration poétique de Vian. Aussi spectaculaires qu'ils soient, ces trucages servent toujours, en première instance, à transposer l'univers fantaisiste de *L'Écume des jours* en termes cinématographiques et participent entièrement à la diégétisation singulière et poétique de celui-ci. Ainsi peut-on avancer que la poésie cinématographique de Gondry naît de la fusion entre les fonctions attractionnelle et narrative du cinéma, tour de force s'il en est, qui réunit en un même élan créateur les deux grands régimes esthétiques et paradigmatiques qui traversent l'Histoire du médium.

Conclusion : « Quand je vais au cinéma... »

« J'ai personnellement [...] une idée du cinéma qui, en gros, peut se résumer de façon fort simple : "Quand je vais au cinéma, j'aime bien y voir ce que je ne peux voir ailleurs"³³ », écrivait Vian en 1949 pour le *Programme du festival international du film amateur de Cannes*. Passionné de cinéma, comme de tout ce qui est moderne, l'auteur de *L'Écume des jours* a déployé, du milieu des années 1940 jusqu'à sa mort en 1959 – on sait d'ailleurs qu'il va ironiquement décéder lors de la projection de l'adaptation cinématographique de *J'irai cracher sur vos tombes...* –, une théorie personnelle du septième art qui prend le contrepied de l'idéologie dominante, alors que, pour le dire simplement³⁴, l'heure était à un cinéma réaliste, mimétique, sous l'égide de la promotion du néoréalisme italien menée par André Bazin. De manière générale, ce moment de la critique française vantait les mérites du plan séquence et de la profondeur de champ, permettant au réel de se montrer dans sa plénitude. Les films étaient de plus en plus tournés en décors naturels, avec peu de moyens et à partir de scénarios qui mettaient en scène des histoires de la vie ordinaire. Vian, pour sa part, ne cesse de militer pour un cinéma fantaisiste basé sur une utilisation ostentatoire de la technique et des effets du cinéma (du technicolor au dessin animé). « On me répond que *Le Voleur de bicyclettes*, à ce prix, vaut n'importe quel *Nosferatu*, car l'art du metteur en scène consiste alors à vous organiser

33. Boris Vian, « Possibilités d'un cinéma amateur », *Œuvres romanesques complètes, II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand, avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010, p. 992

34. Le meilleur portrait du champ des discours sur le cinéma à cette époque se trouve chez Laurent Le Forestier, avec *La Transformation Bazin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Le spectaculaire : Cinéma), 2017.

cette plongée dans la vie que vous ne pouvez réaliser vous-même. Eh bien, je proteste³⁵. » Dans « Vive le tèchnicolor », petit pamphlet publié dans la revue *Saint-Cinéma-des-Prés* (qui ne connaîtra que trois numéros), on passait de la protestation à l'invective : « Pitié pour nous !... Assez de crasse ! du nouveau !!! Qu'on se transporte ailleurs !!! Assez de sordide, j'en ai plein ma rue, toi aussi, à la tienne !!! Ah ! là ! là ! vive le tèchnicolor³⁶ !!! ».

D'un siècle à l'autre, ce cri a été particulièrement bien entendu par Gondry. Son adaptation de *L'Écume des jours*, on l'a vu, repose sur la retranscription ingénieuse du roman selon une logique médiatique et un nouvel équilibre esthétique qui répondent aux attentes formulées par Vian face au cinéma près de soixante-dix ans plus tôt. Car si le récit est une donnée abstraite qui est transposable dans différents médiums, il reste que tout récit actualisé dans une forme artistique acquiert des propriétés qui sont spécifiques aux matières d'expression qui le prennent en charge, ce que Gondry comprend et revendique. Plus les qualités littéraires d'un roman sont importantes, plus le travail d'adaptation demande un renouvellement du système esthétique de l'œuvre transposé au cinéma. C'est pourquoi ce qui fait souvent la présumée inadaptabilité d'un roman représente également l'intérêt principal de son adaptation. À travers le style littéraire personnel de Vian, Gondry a trouvé une solution médiagénique à la difficulté posée par la narration poétique de *L'Écume des jours*, et ce, tout en respectant ses propres qualités d'artiste, son cinéma ayant toujours porté en lui une riche réflexion sur les trucages cinématographiques. Seulement, le défi intrinsèque de cette adaptation a mené le réalisateur à un niveau de sophistication qu'il n'avait pas atteint auparavant, du moins, pas de façon aussi ostensible. En lisant de près *L'Écume des jours*, Gondry a signé son œuvre la plus programmatique, tout en faisant résonner la pensée cinématographique de Vian dans un nouveau siècle, où les débats sur le septième art soulèvent toujours les passions.

Références

« Adapter *L'Écume des jours*, le dernier défi de Michel Gondry » [en ligne], *Le Point*, 20 avril 2013 [https://www.lepoint.fr/culture/adaptation-l-ecume-des-jours-le-dernier-defi-de-michel-gondry-20-04-2013-1657367_3.php].

BAZIN, André, « Pour un cinéma impur », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Les Éditions du Cerf, 1975 [1952], p. 81-106.

BENS, Jacques, « Un langage-univers », postface de *L'Écume des jours*, Paris, UGE (10/18), 1979 [1963], p. 177-187.

35. Boris Vian, « Possibilités d'un cinéma amateur », *Œuvres romanesques complètes, II, op. cit.*, p. 993.

36. Boris Vian, « Vive le tèchnicolor ou On en a marre du Voleur de bicyclettes », *Œuvres romanesques complètes, II, op. cit.*, p. 997.

- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000.
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN (dir.), assistés de Guillaume LAVOIE, *Archéologie des effets spéciaux. Histoire, ontologie, dispositifs*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Cinéma et technologie), à paraître en 2022.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.
- GAUDREAU, André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.
- GAUDREAU, André et Philippe MARION, *La Fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- GAUDREAU, André et Tom GUNNING, « Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? », dans Jacques AUMONT, André GAUDREAU et Michel MARIE (dir.), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.
- GONDRIY, Michel, « Ses images bougeaient sur les pages », *L'Humanité*, 20 juin 2019.
- (réal.), *L'Écume des jours*, Issy-les-Moulineaux, France, Studiocanal, 2013.
- GUNNING, Tom, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5 (1994), p. 132.
- , « Le cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », traduit de l'anglais par Franck Le Gac, 1895, n° 50 (2006) [1990], p. 55-65.
- KAGANSKI, Serge, « *L'Écume des jours*, une adaptation ratée » [en ligne], *Les Inrockuptibles*, 23 avril 2013 [<https://www.lesinrocks.com/cinema/lecume-des-jours-23963-23-04-2013/>].
- « *L'Écume des jours*: le parti pris des choses » [en ligne], *Zéro de conduite*, 24 avril 2013 [<https://www.zerodeconduite.net/article/lecume-des-jours-le-parti-pris-des-choses>].
- LE FORESTIER, Laurent, *La Transformation Bazin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Le spectaculaire: Cinéma), 2017.
- MÉLIÈS, Georges, « Importance du scénario » [1932], dans Georges SADOUL, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961, p. 116-118.
- MÉRIGEAU, Pascal, « Petits fours et eau salée » [en ligne], *L'OBS*, 23 octobre 2014 [<https://www.nouvelobs.com/cinema/20130425.CIN4035/petits-fours-et-eau-salee.html>].
- METZ, Christian, « Trucage et cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, Paris, Klincksieck, 1972 [1971], p. 173-192.
- ODIN, Roger, « Construire la structure énonciative. (1) Fictiviser », *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 47-52.
- PÉRON, Didier, « L'enclume des jours de Gondry » [en ligne], *Libération*, 23 avril 2013 [https://www.liberation.fr/cinema/2013/04/23/l-enclume-des-jours-de-gondry_898396/].
- SAVOIE, Marc, « Présentation de l'œuvre », dans Boris VIAN, *L'Écume des jours*, Montréal, Beauchemin, 2010, p. 172-251.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994 [1978].
- VIAN, Boris, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand, avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.

—, *Œuvres romanesques complètes, II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand, avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.



La « poétique » chez Vian. Esquisse d'une philosophie des relations internationales¹

MAËL FOUCAULT

« Les vies posthumes de Boris Vian » confèrent à l'auteur un prestige particulier ; on parlera pêle-mêle d'un Vian romancier, poète, nouvelliste, traducteur, chroniqueur ou encore historien². Artiste protéiforme, rarement lui reconnaît-on la stature d'un penseur.

Marc Lapprand a déjà situé avec justesse le discours politique de Vian comme se manifestant par le biais de la satire sociale autour de trois cibles de prédilection : la religion, l'armée et l'impérialisme³. Ces deux dernières catégories, que l'on peut réduire aux questions de guerre et de paix, permettent de s'intéresser à l'évolution intellectuelle du discours internationaliste vianesque au cours de la décennie 1946-1956, c'est-à-dire à partir de la contribution de Vian à la revue *Les Temps modernes* jusqu'à la dernière période de rédaction du *Traité de civisme*.

C'est que le texte du *Traité de civisme* jouit d'un statut particulier à l'intérieur des œuvres complètes de Vian. Guy Laforêt voit dans ce texte le manifeste politique de Vian, son acte d'engagement⁴. Vian entame ses recherches – qui

1. L'article constitue l'approfondissement d'une communication présentée en mars 2020 à l'Université de Victoria dans le cadre du colloque « Boris Vian en son deuxième siècle ». Mes remerciements vont à Marc Lapprand et François Roulmann pour leur soutien ainsi qu'à Stella Warnier pour ses relectures ainsi que ses commentaires à propos de Korzybski.

2. Pour Noël Arnaud, Vian aurait visé à faire œuvre d'historien avec le manuel de Saint-Germain-des-Prés, tel qu'il le soulignait dans la *prépostface* à l'édition de 1974 (Boris Vian, *Manuel de Saint-Germain des Prés*, Paris, Chêne, 1974, p. 7). Le titre honorifique de géographe est ici exclu de la liste, car Vian aurait confondu l'Est et l'Ouest dans sa délimitation des frontières de Saint-Germain-des-Prés. Peut-être Vian aurait-il alors rétorqué que « la carte n'est pas le territoire » (*ibid.*, p. 26-27).

3. Marc Lapprand, « Le discours politique de Boris Vian : référence et contre-référence », *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n° 1 (1991), p. 71 et suivantes.

4. Boris Vian, *Traité de civisme*, Présentation, notes et commentaires par Guy Laforêt, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1979, p. 63-64. Selon Michel Rybalka, Vian ne constitue pas un auteur engagé en raison de son apologie de la technique (Michel Rybalka, *Boris Vian : essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Lettres Modernes, 1969, p. 91).

consistent en une lecture attentive d'ouvrages à caractère politique – dès 1950, et il n'abandonnera jamais vraiment le projet jusqu'en 1959, année de sa mort⁵. Il n'en existe toutefois qu'une reconstitution approximative, son travail étant demeuré au stade de l'ébauche. Ce fut donc Noël Arnaud, son biographe, qui présenta pour la première fois dans *Les Vies parallèles de Boris Vian* cette « œuvre en fragments, chaotique⁶ ». Ce dernier appelait à la prudence, en soulignant le risque d'attribuer à Vian une pensée cohérente et figée dans le temps sur la base de quelques brouillons réunis. Guy Laforêt, alors jeune universitaire, est choisi par Ursula Vian Kübler et Noël Arnaud pour transcrire, sélectionner et commenter le corpus, ainsi que pour présenter au public le *Traité de civisme*, dont la première publication chez l'éditeur Christian Bourgois remonte à 1979.

Quel rôle joue alors cette période de rédaction du *Traité de civisme* dans la politisation de Vian, et en particulier au regard de sa philosophie des relations internationales ? L'émergence d'une posture internationaliste cohérente a été évacuée des analyses exégétiques ; or, l'évolution de la pensée de Vian à ce sujet peut être située au confluent de trois axes d'influence distincts et complémentaires : d'abord, ses lectures sur le machinisme et sur la cybernétique, puis celles sur la sémantique générale, et finalement son rapport plus large à la 'Pataphysique. Il s'agit, en somme, d'observer comment Vian mobilise certaines littératures pour en extraire une philosophie morale relative au rapprochement des peuples dont l'intention initiale réside dans une de ses notes manuscrites datée de 1951 : « Qu'est-ce que je veux faire ? Une espèce d'éthique agissante, une po-éthique⁷. »

Dans un premier temps, le cadre méthodologique centré sur une approche contextualiste de la pensée politique chez Vian est présenté et vise à situer les positions internationalistes de l'auteur à partir d'un corpus de textes délimité, soit des *Chroniques du menteur* (1946) jusqu'à la rédaction du *Traité de civisme* (1956). Une brève section biographique suit, dans un deuxième temps, pour permettre d'esquisser une première phase de politisation et de la mettre en relation, dans une troisième section, avec le contexte intellectuel français propre à la guerre froide. Après avoir observé les conditions de possibilité du discours politique de Vian sur les relations internationales, vient une quatrième partie qui s'intéresse à l'évolution de son parcours intellectuel depuis la préparation du *Traité de civisme* – sa « culture de lecteur » – et à la manière dont il mobilise ses lectures vers sa « pensée d'auteur ». Considérer la bibliothèque comme espace

5. Boris Vian, *Traité de civisme*, op. cit., 1979, p. 27.

6. Intervention de Noël Arnaud à la suite de la communication de Guy Laforêt (Noël Arnaud dans Guy Laforêt « *Le Traité de civisme* », dans Noël Arnaud et Henri Baudin [dir], *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, vol. 2, Paris, UGE [10/18], 1977, p. 381).

7. Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981, p. 392.

politique permet d'approfondir dans une dernière partie ce qu'il y a d'original dans la pensée internationaliste chez Vian.

Méthodologie

L'histoire intellectuelle internationale est un champ relativement jeune dont l'ambition vise à situer chez les penseurs politiques la signification de l'international et des relations entre entités politiques⁸. Ce retour à Vian s'inscrit ici dans une nouvelle vague de travaux innovants et cherche à combler l'écart entre l'étude de la pensée politique moderne et les études littéraires, afin d'interpréter l'influence mutuelle des deux champs dans la construction de nos représentations collectives du politique.

La méthode contextualiste est ici empruntée aux travaux de Quentin Skinner; placer un auteur dans son contexte, nous dit Skinner, c'est essayer « de voir où il s'inscrit dans l'histoire des débats sur [un] thème – y compris, bien entendu, des débats avec lui-même⁹ ». Cette approche méthodologique permet de rendre compte de l'évolution de la posture internationaliste de Vian en portant une attention particulière au *Traité de civisme*. On retrouve rapidement dans le projet sa dimension « internationaliste » : Vian prévoyait consacrer une partie de l'ouvrage à la politique étrangère, pour ensuite la lier à celle sur la politique intérieure. Il semble d'ailleurs que l'objectif du *Traité de civisme* soit « d'emmener dans le temps le plus bref le niveau de vie de l'ensemble des groupes humains à un niveau de vie supérieur¹⁰ ».

Dans les notes préparées par Vian, une des citations référant à *L'Homme révolté* d'Albert Camus nous montre qu'il cherche à se retrouver « du côté de ceux qui préfèrent ce qui pourrait être¹¹ », c'est-à-dire à penser un monde différent. Puis une autre citation, cette fois dans l'esquisse de préface du *Traité de civisme*, confirme « que ce livre n[est] pas analytique, mais doctrinaire; ce n'est pas un compte rendu, mais une proposition de solution¹² ». Comment et à quel moment se produit cette volonté d'agir?

L'étude de la bibliothèque du *Traité de civisme* offre un accès privilégié aux motivations qui transfigurent l'évolution de la posture de l'auteur. Considérer la bibliothèque comme un espace politique, c'est entrevoir le clivage qui se dessine entre un Vian dépolitisé et un Vian porté vers l'engagement.

8. David Armitage, *Foundations of Modern International Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 8.

9. Quentin Skinner, « Deux interprétations de Hobbes. Raison et rhétorique dans la philosophie de Hobbes », *Le Débat*, vol. 96, n° 4 (1997), p. 103.

10. Boris Vian, *Traité de civisme*, *op. cit.*, 1979, p. 120.

11. *Ibid.*, p. 180.

12. *Ibid.*, p. 116.

Du poétique au politique

Afin de complexifier le portrait, et plutôt que de céder à l'idée populaire faisant de l'auteur un « tendre anarchiste¹³ » ou un encore un simple « libertaire¹⁴ », mieux vaut en croire le principal intéressé lorsqu'il affirmait que son « ignorance de la chose politique a perduré à un point inimaginable jusqu'à trente ans au moins », c'est-à-dire jusqu'en 1950¹⁵.

Avant 1950, année de « l'éveil politique » auquel référait Vian, ses proches voyaient plutôt en lui un auteur apolitique. Des quelques témoignages de première main, le constat était quasi unanime ; Michelle Léglise-Vian déclarait, à propos du refus de la politique de son époux, qu'« il était dégoûté par la politique et par la guerre. "Laval était un salaud. Pétain un vieux con". [...] Nous vivions dans le jazz, pour le jazz et par le jazz. Il n'y avait que le jazz¹⁶ ». Pour Claude Léon, un proche alors membre du Parti communiste français, « Boris Vian ne [s'était] jamais vraiment intéressé à l'économie et à la politique. Il ne possédait aucune notion de conscience de classe ou de lutte de classes. Il ne croyait pas au politique et au social. Ce qu'il aimait, c'est secouer le cocotier, déranger¹⁷ ». Même son de cloche pour Marcel Degliame, ex-colonel durant la résistance, que Vian appréciait tout particulièrement. D'après lui, Vian « ne possédait que de vagues notions politiques. [...] Sa pensée politique était de caractère anarchisant. Boris était timide, peu sûr de lui et se dissimulait derrière le canular¹⁸ ». Maurice Gournelle rappelait quant à lui qu'« en réalité, [Vian] ne trouvait aucun représentant de sa pensée. L'idée de base du *Traité de civisme* était de communiquer sa pensée¹⁹ ».

La période 1946-1947 marque une première coupure dans la pensée de Vian²⁰. Sa participation à la revue *Les Temps modernes* dès juin 1946 et sa rédaction de *L'Équarrissage pour tous* au début de 1947 pointent vers un nouveau discours antimilitariste. À partir de 1950 et jusqu'en 1951, Vian entreprend de noter des réflexions politiques et économiques sur la base de ses lectures per-

13. Témoignage de Pierre Mac Orlan cité dans Marc Lapprand et François Roulmann, *Boris Vian : « Si j'étais poète » », Paris, Gallimard, 2009, p. 100. On trouve dans la bibliothèque du *Traité de civisme* un seul ouvrage sur l'anarchisme, écrit par Henri Arvon dans la collection *Que sais-je ?* (Boris Vian, *Traité de civisme*, édition établie par Nicole Bertolt, Paris, Le Livre de Poche, 2015, p. 163).*

14. Gilbert Pestureau, « Boris Vian, témoin anarchiste de la Libération », *French Cultural Studies*, vol. 5, n° 15 (1994), p. 293.

15. Noël Arnaud, *Les Vies parallèles*, op. cit., p. 63.

16. Michelle Léglise-Vian citée dans Boris Vian, *Traité de civisme*, op. cit., 1979, p. 41.

17. *Ibid.*, p. 43.

18. *Ibid.*, p. 51.

19. *Ibid.*, p. 45.

20. Marc Lapprand, *Boris Vian, la vie contre*, Ottawa / Paris, Presses de l'Université d'Ottawa / A.-G. Nizet, 1993, p. 147.

sonnelles qui serviront de fondement à la rédaction des premières parties du *Traité de civisme*, datée de 1956.

On n'y échappe pas: la guerre froide, écueil de la vie intellectuelle française

Le déclenchement de la guerre froide n'advient qu'au moment où l'affrontement idéologique opposant les États-Unis et l'URSS se traduit en une guerre géostratégique entre les deux superpuissances. L'idéal américain se construit sur la fiction d'une expansion des États-nations, ouverts au commerce et réceptifs à la culture américaine dans son opposition au bloc soviétique, alors que du côté communiste, le mythe de la fraternité socialiste annonce plutôt la marche vers la révolution pour mettre fin au capitalisme²¹. Dans ce contexte, l'aphorisme d'Aron « paix impossible, guerre improbable²² » permet d'appréhender le durcissement des débats intellectuels en France.

Lorsque le régime républicain français bascule en 1946 vers la 4^e république, Vian n'a encore que 26 ans. Par opposition aux références timides et lointaines à la guerre dans *Vercoquin et le plancton* puis dans *L'Écume des jours*, le langage change dès sa première « Chronique du menteur », publiée en 1946 dans le numéro 9 des *Temps Modernes*²³. Au comité de rédaction de la revue, Sartre et Aron, nés tous les deux en 1905, sont de la « génération des effets différés de la guerre » de 1914-1918²⁴. Engagés sur une même voie depuis leur rencontre à l'École normale supérieure, le contexte international transforme l'amitié entre les deux intellectuels en un combat frontal opposant deux visions irréconciliables de la vie politique. Le désaccord entre Sartre et Aron atteint son point culminant lorsque ce dernier rejoint le *Rassemblement du peuple français*, créé par De Gaulle au printemps 1947²⁵.

Comme le souligne François Dosse, il s'agit d'une époque caractérisée par la tendance à réfléchir en termes manichéens : d'un côté, le camp du bien, celui « du prolétariat mondial et de l'URSS, et le camp du mal, celui du capitalisme

21. Jane Burbank et Frederick Cooper, *Empires in World History, Power and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 414-415.

22. Titre du premier chapitre dans Raymond Aron, *Le Grand Schisme*, Paris, Gallimard, 1948.

23. Des sept chroniques écrites par Vian pour *Les Temps modernes*, les quatre dernières critiquent la revue elle-même (Marc Lapprand, « Le discours politique de Boris Vian » *art. cit.*, p. 70).

24. Jean-François Sirinelli, *Génération intellectuelle: Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 641.

25. Jean-François Sirinelli, *Deux Intellectuels dans le siècle, Sartre et Aron*, Paris, Fayard, 1995, p. 239.

et de l'impérialisme américain²⁶». Au centre de ce désaccord, on retrouve chez les intellectuels français l'ambivalence concernant l'attitude à adopter envers l'URSS. Le débat consumera également l'amitié entre Sartre et Camus lors d'une soirée organisée chez Vian, alors que Camus s'en prend à Merleau-Ponty pour un article critiquant son ami Koestler²⁷.

L'une des notes du *Traité de civisme*, qui aurait aussi bien pu en devenir l'épigraphe, témoigne du contexte de bipolarisation du système international et du rôle devenu « anodin » de la France. Vian dédit son texte « à Truman, Staline et Dupont²⁸ ». Si, comme le note Guy Laforêt, les Dupont abondent dans l'œuvre de Vian, c'est qu'il y a dans le patronyme en question l'anonymat de monsieur tout-le-monde²⁹. Ces allusions au retrait de la place de la France dans la politique internationale sont réaffirmées par l'entremise du personnage de Léon dans *Le Goûter des généraux*, lorsqu'il affirme : « Messieurs, depuis trop longtemps la France joue un rôle de second plan en politique internationale³⁰. »

Ainsi, non seulement Vian est conscient du débat public, mais il se positionne ; d'abord sur le plan de l'existentialisme et du devoir d'engagement des intellectuels, il souligne que « [s]'engager est une belle chose ; mais il faut lire le formulaire avant que d'y apposer sa signature ». Face à la scission qui scinde alors le milieu intellectuel, il continue : « [S]'il ne vous plaît pas [le formulaire], s'il ne vous paraît pas fondé, quelle autre ressource sinon composer le sien à partir des éléments dont on dispose ? »³¹

Ensuite, l'esquisse de préface du *Traité de civisme* semble à bien des égards être dirigée contre la philosophie marxiste ; pour Vian, « [c]'est avec des considérations de ce genre que l'on aboutit aux théories qui prévoient d'abord de repartir de zéro³² ». La philosophie de l'histoire qui sous-tend la théorie marxiste ferait fausse route, car « [q]uiconque se propose de modifier l'histoire se propose de s'y intégrer, se voue donc au malheur. Vouloir entrer dans l'histoire, c'est masochisme pur³³ ». L'individualité comme caractère fondamental de l'être prend tout son sens dans la maxime que Vian formule d'abord dans *L'Écume des jours* : « Ce qui compte, ce n'est pas le bonheur de tout le monde, c'est le bonheur de chacun³⁴. » Sa position se construit donc en opposition à la *doxa* du discours sur la guerre froide dont est porteuse la sphère intellectuelle française.

26. François Dosse, *La Saga des intellectuels français 1944-1989, Tome 1. À l'épreuve de l'histoire, 1944-1968*, Paris, Gallimard, 2018, p. 116.

27. *Ibid.*, p. 112.

28. Boris Vian, *Traité de civisme, op. cit.*, 1979, p. 145.

29. *Ibid.*, p. 95-98.

30. Boris Vian, *Théâtre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 179.

31. Boris Vian, *Traité de civisme, op. cit.*, 2015, p. 38.

32. *Ibid.*, p. 40.

33. *Id.*

34. *Ibid.*, p. 35.

Concernant la guerre, sa position est assez claire : pour lui, elle « n'inspire ni réflexes patriotiques, ni mouvements martiaux du menton, ni enthousiasme meurtrier, ni bonhomie poignante et émue, ni pitié soudaine – rien qu'une colère désespérée, totale, contre l'absurdité de batailles qui sont des batailles de mots mais qui tuent des hommes de chair³⁵ ».

Le spectre des postures pacifistes vise à déterminer sous « quelles conditions la politique entre États cesserait d'être une politique de puissance », c'est-à-dire où les relations entre États seraient à l'abri de la guerre³⁶. Il a été souligné que Vian s'inscrit en marge d'une paix reposant sur la doctrine du marxisme et de sa philosophie de l'histoire. Cette méfiance semble pouvoir être étendue au pacifisme et à la paix par le droit. D'abord, quelques références dans le *Traité de civisme* contredisent le caractère « non violent » de la posture vianesque. Selon lui, « Mac Carthy n'est pas dangereux intellectuellement, mais matériellement ; et il n'est utile de l'attaquer que sur le plan matériel. Au couteau³⁷ ». Puis, dans un contexte de décolonisation, il ajoute : « Peut-être qu'on n'a pas raison en Algérie, mais en tout cas ces salauds d'Égyptiens auraient bien besoin qu'on leur casse la figure³⁸. »

Concernant la paix par le droit, deux ouvrages sont influents aux yeux de Vian. Celui d'Einstein, *Comment je vois le monde*, traduit l'idée d'un pacifisme fondé sur la nécessaire élimination des armes nucléaires. Ensuite, l'ouvrage de Jean Thibaud *Puissance de l'atome*, dont le chapitre VI, intitulé *Essai sur le gouvernement mondial*, est particulièrement annoté par Vian³⁹. S'il apparaît que Vian s'intéresse aux postulats pacifistes, ce dernier semble plutôt s'inscrire à l'intérieur d'une constellation toujours nébuleuse de doctrines internationalistes, dont la distinction avec le pacifisme repose sur une volonté d'unification des peuples⁴⁰.

Rédaction du *Traité de civisme*

À défaut de posséder une œuvre achevée pour émettre un constat quant à la cohérence interne de la pensée de Vian, Guy Laforêt a réussi à retracer, grâce aux ouvrages présents dans la bibliothèque des Vian, la genèse des chapitres du *Traité de civisme*. Comme le souligne Laforêt, deux grandes phases structurent la rédaction du *Traité* : d'abord, en 1954, il rédige une partie issue de ses notes de 1950-1951 sur la technique, puis à partir de 1956, le texte prend une

35. Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous*, cité dans Marc Lapprand, *Boris Vian, la vie contre*, op. cit., p. 134.

36. Raymond Aron, *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962, p. 692.

37. Boris Vian, *Traité de civisme*, op. cit., 2015, p. 41.

38. *Ibid.*, p. 33.

39. Noël Arnaud, *Les Vies parallèles*, op. cit., p. 379.

40. Sur la distinction entre pacifisme et internationalisme, voir Marcel Merle, *Pacifisme et internationalisme, xvii^e – xx^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1966.

tournure axée sur la notion de sémantique générale, alimentée notamment par sa lecture de Korzybski.

Le *Traité de civisme* est fortement marqué par la dimension internationaliste du projet. La relation entre Boris Vian et Gaston Bouthoul permet de corroborer l'idée d'un projet porté par une doctrine de l'action relative aux phénomènes de paix et de guerre. Selon Nicole Bertolt, les recherches de Bouthoul sur la polémologie – l'étude scientifique de la guerre – influencent certainement Vian dans sa démarche⁴¹. Une correspondance datée du 5 janvier 1951 entre Boris et Michelle Vian confirme cette intuition. Il affirme : « En rentrant, j'écris mon traité d'Économie Poétique. C'est pas un bon titre ? Ou Éco-po imaginaire. Si Bouthoul est d'accord pr [sic.] me passer ma documentation. C'est sérieux⁴². » Dans sa démarche, Vian se serait également procuré un fascicule des *Rencontres internationales de Genève* sur l'esprit européen, daté de 1947, et aurait demandé à Maurice Gournelle de lui en faire le compte rendu.

La somme des ouvrages collectés par Vian en vue de la préparation de son traité figure dans le tableau de la bibliothèque du *Traité de civisme* (voir tableau 1). Celui-ci fait la synthèse des ouvrages mentionnés dans la bibliographie la plus à jour du *Traité de civisme* ainsi que des commentaires propres à la version originale de Laforêt⁴³. Un constat important ressort tout de même de ce mode de classification : le politique comme questionnement concernant l'organisation de la société est bien présent, contrairement à ce qu'affirmait Laforêt⁴⁴. La dimension internationale des relations entre unités politiques y est également visible à travers quelques textes largement annotés par Vian : celui d'Einstein, de Ruysen, mais également l'ouvrage de Jean Thibaud, dont le chapitre sur la question du gouvernement mondial est particulièrement commenté par Vian.

Une étude attentive de la bibliothèque du *Traité de civisme* permet d'observer une première rupture dans l'imaginaire politique de Vian autour de son désintérêt accru envers la « technique » au détriment de la littérature sur la cybernétique. En effet, six ouvrages traitent directement du sujet, tous lus après 1951, et sept auteurs présents dans la bibliothèque sont directement impliqués dans le développement de la discipline aux États-Unis ou de sa réception en France. Avant cela, Vian concevait le machinisme, décrit notamment par Lewis Mumford, en termes de modernisation économique, dont l'objectif de croissance à l'échelle mondiale visait à assurer un niveau de vie « que l'on peut considérer comme étant à un moment donné le maximum théorique possible

41. Boris Vian, « Lettre du 5 janvier 1951 à Michelle Vian », *Correspondances 1932-1959*, Paris, Fayard, 2020, n. p.

42. *Id.*

43. Pour l'exercice, je retiens donc deux versions de la bibliographie du *Traité de civisme* : celle que l'on retrouve dans l'appareil critique du *Traité de civisme* de 1979 établi par Guy Laforêt, puis celle de l'édition de 2015 parue dans *Le Livre de Poche* et éditée par Nicole Bertolt.

44. Boris Vian, *Traité de civisme*, op. cit., 1979, p. 80.

Tableau 1. Classification de la bibliothèque du *Traité de civisme*

Discipline	Auteur	Année de publication	Statut
Anthropologie	Leroi-Gourhan, André	1936 ; 1943 ; 1945	Lu
Biologie	Dauvillier et Desguin	1942	Lu
	Rostand, Jean	1951 ; 1951	Lu
	Selye, Hans	1956	Lu
	Vernet, Maurice	1956	n/d
Cybernétique	Ashby, W. Ross	1958	Lu
	Broglie, Louis de	1956	Lu
	Latil, Pierre	1953	Lu
	Ruyer, Raymond	1954	Lu
	Wiener, Norbert	1952	Lu
	Walter, William	1954	Lu
Économie			
Macroéconomie	Ducrocq, Albert	1951	Cité
	Fourastié, Jean	1950 ; 1951	Cité
	Friedmann, Georges	1946 ; 1950	Cité
	Mumford, Lewis	1950	Cité
Économie politique	Allain, L.M.	1949	Cité
	Teissèdre, Jean	1946	Annoté
Économie internationale	Chardonnet, Jean	1952	Lu
Histoire			
Autobiographie	Gurian, Sorana	1950	Cité
Biographie	Vallentin, Antonia	1954	Cité
Correspondances	Lawrence, T.E.	1948	Cité
Historiographie	Febvre, Lucien	1953	Cité
Histoire de la philosophie	Revel, J.F.	1957	Lu
Histoire de l'économie	Denis, Henri	1951	Cité
Histoire de France	Lüthy, Herbert	1955	Lu
Histoire des sciences	Auger, Pierre	1952	Annoté
	Rousseau, Pierre	1945 ; 1952 ; 1956	Lu
	Ullmo, Jean	1958	Lu
Linguistique	Korzybski, Alfred	1958	Lu
Mathématique	Sainte-Laguë, André	1941 ; 1953	Lu
Philosophie			
Épistémologie	Bachelard, Gaston	1949 ; 1953 ; 1957	Lu
Logique	Boll, Marcel	1942 ; 1948 ; 1948	Lu
	Lupasco, Stéphane	1947	Lu
	Russel, Bertrand	1947 ; 1951 ; 1951 ; 1952	Lu
Philosophie politique	Camus, Albert	1951	Cité
Physique	Einstein, Albert	1951 ; 1952	Annoté
	Thibaud, Jean	1949	Lu
Politique/ relations internationales	Arvon, Henri	1951	n/d
	<i>L'esprit européen</i>	1947	Non lu
Sociologie	Guérin, Daniel	1951	Lu
	Le Leu, Louis	1931	Lu
	Ruyssen, Théodore	1950	Cité

compte tenu de l'état de la technique et des ressources énergétiques et matérielles terrestres⁴⁵».

Parmi les ouvrages sur la cybernétique lus par Vian, on recense *Cybernétique et société*, traduction française du texte fondateur de Norbert Wiener. L'auteur y propose alors de définir le projet intellectuel comme « la science du contrôle et de la communication chez l'animal et la machine⁴⁶ ». Elle naît aux États-Unis pendant la Seconde guerre mondiale dans un contexte de problèmes fondamentalement techniques, mais également sociaux et militaires. Wiener conceptualise la notion d'information alors qu'il travaille sur des armements antiaériens⁴⁷. Après la guerre, Wiener adopte une posture antimilitariste et réoriente le projet cybernétique vers une nouvelle « morale civile » portée par un pacifisme nouvellement acquis⁴⁸. Ce dernier est reçu pour la première fois en France au printemps 1947 par le mathématicien bourbakiste Szolem Mandelbrojt ; ce n'est qu'à son retour en Amérique que Wiener introduit le néologisme *cybernetics* dans la langue anglaise, dont l'usage français était déjà accepté depuis les travaux du physicien Ampère⁴⁹.

La véritable réception des travaux de Wiener en France se déroule toutefois à Paris, en 1951. À ce moment, Vian est toujours à Saint-Tropez, période où il reçoit le contrat de Gallimard pour la traduction du roman de science-fiction *Les Joueurs du Â* d'Alfred Van Vogt⁵⁰. Le Congrès de cybernétique réunit alors W. Ross Ashby, William Walter et Norbert Wiener, et permet d'accueillir un tout nouveau public français. Trente-huit présentations culminent avec la démonstration du premier automate destiné à jouer aux échecs, suivie de l'essai d'une tortue mécanique créée par Walter.

Si le Parti communiste français se positionne contre la cybernétique, alors qualifiée de science bourgeoise, la conception populaire de la cybernétique s'ancre dans une perspective d'avancée robotique. Boris Vian, lui-même angoissé par l'avènement des hommes robots⁵¹, prend certainement conscience

45. *Ibid.*, p. 120.

46. Mathieu Triclot, *Le Moment cybernétique. La constitution de la notion d'information*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2008, p. 7.

47. David Mindell, Jérôme Segal et Slava Gerovitch, « From Communications Engineering to Communications Science: Cybernetics and Information Theory in the United States, France, and the Soviet Union », dans Mark Walker (dir.), *Science and Ideology: A Comparative History*, Londres, Routledge, 2003, p. 69.

48. *Ibid.*, p. 71-72.

49. *Ibid.*, p. 75. S'il n'y a pas de lien évident entre Vian et Mandelbrojt, Lapprand a toutefois récemment souligné la filiation entre Bourbaki et l'Oulipo. À ce propos, voir Marc Lapprand, *Pourquoi l'Oulipo ?*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020, p. 19-26.

50. Christelle Gonzalo et François Roulmann, *Anatomie du Bison: chrono-bio-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018, p. 108.

51. Noël Arnaud, *Les Vies parallèles, op. cit.*, p. 383.

de ces débats par les descriptions qu'il peut trouver chez Pierre de Latil ou encore Walter Grey dont les lectures sont attestées par Laforêt⁵². Pierre de Latil, Albert Ducrocq et Louis de Broglie sont tous trois à l'origine de la réception de la cybernétique en France⁵³.

Les lectures de Vian sur le sujet marquent certainement une rupture à l'égard de l'approche de Mumford Lewis sur le machinisme. Comme le rappelle Arnaud, lorsque Vian préparait la réédition de *L'Automne à Pékin* en 1956, il aurait choisi alors de retirer le passage consacré à l'éloge de la technocratie⁵⁴. Cette anecdote à elle seule démontre bien le caractère évolutif de sa pensée politique.

Jusqu'ici, Laforêt expliquait la transition entre les premières notes de lecture de 1950-1951 et la période de rédaction du *Traité de civisme* par la découverte de Korzybski aux alentours de 1956. Si la sémantique générale réoriente le *Traité de civisme* vers un *Traité de morale mathématique*⁵⁵, les lectures de Vian permettent d'expliquer plus en profondeur le rejet du projet technocratique.

Vers une société lucide

Il subsiste encore dans la rédaction du *Traité de civisme* des traces de l'influence économiste. En effet, à en croire le Bison ravi, il faudrait favoriser le développement des cadres de connaissances, dont le succès serait conditionnel à une aide massive au développement. La dimension économique que l'on retrouvait dans la première mouture du « Traité d'économie orbitale » demeure donc considérable.

Or, le rôle de la sémantique générale vient éclairer ce positionnement relatif au rapprochement des peuples : il s'agit de lutter contre la confusion sémantique. La diversité des langues fait l'objet de quelques commentaires à l'intérieur du *Traité de civisme*. D'abord, dans le plan manuscrit, il souligne le « probl. du langage » quant à la coexistence et l'unification du monde⁵⁶. Cette problématique du langage peut remonter à aussi loin que Leibniz : son ambition visait alors à rapprocher les peuples dans leur entendement mutuel par le biais d'une *ars combinatoria*, soit un langage mathématique⁵⁷. L'une des remarques de Leibniz adressée au Tsar de Russie n'est pas sans rappeler quelques aphorismes de Vian dans le *Traité de civisme* : « Je ne suis pas de ceux qui sont fanatisés par leur pays ou encore par une nation particulière ; je vais pour le service du

52. Boris Vian, *Traité de civisme*, op. cit., 1979, p. 79-80.

53. Robert Vallée, « Correspondence : The "Cercle d'Études Cybernétiques" », *Systems Research*, vol. 7, n° 3 (1990), p. 205.

54. Noël Arnaud, *Les Vies parallèles*, op. cit., p. 389.

55. Boris Vian, *Traité de civisme*, op. cit., 1979, p. 87-88.

56. Boris Vian, *Traité de civisme*, op. cit., 2015, p. 33.

57. Théodore Ruysen, *Les Sources doctrinales de l'internationalisme, De la paix de Westphalie à la révolution tranquille*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 251.

genre humain tout entier⁵⁸. » Vian rappelle à plusieurs reprises la nécessité de trouver le bonheur de chacun, car deux milliards cinq cents millions, « ce n'est pas un très grand nombre⁵⁹ ».

Pour Vian, les mots ne peuvent pas couvrir toutes les choses qu'ils représentent. D'ailleurs, l'objectif du *Traité de civisme* en lui-même aurait été de « donner encyclopédiquement une idée aussi complète que possible du contenu énorme d'un de ces mots vagues (tel que le mot *guerre*)⁶⁰ ».

L'approche sémantique développée par Korzybski et intégrée par Vian s'intéresse avant tout au rapport de l'être au réel, et à la manière dont le réel est communiqué par le biais du langage. Vian soulignait alors la nécessité d'adapter son langage à la réalité en tenant compte des découvertes contemporaines, et ce, afin de dépasser la logique à deux valeurs dans laquelle s'engouffre le système de pensée aristotélicien⁶¹.

Or, la réflexion finale de Vian nous ramène à sa posture pataphysicienne : plus l'être est libre, plus il crée de langues. Plus il y a de langues, plus il y a de probabilité qu'un même mot finisse par désigner des objets distincts dans différentes langues. Lorsque l'on atteint la limite de l'expérience de pensée, toutes les langues possèdent le même dictionnaire, mais chaque mot désigne une réalité différente en fonction de la langue. Le paradoxe de la liberté, ce serait donc d'unifier le monde dans son incompréhension mutuelle. Le tournant à l'œuvre dans sa compréhension du rôle du langage résonne jusque dans son projet d'une société lucide internationale. L'éthique de la sémantique générale trouverait ainsi son équivalent dans la *poétique* de Vian : vivre et laisser vivre.

Conclusion

Considérer la bibliothèque comme espace politique a permis d'explorer l'hypothèse selon laquelle la préparation du *Traité de civisme* réoriente la pensée de Vian en ce qui a trait à sa perception des relations internationales. Si l'antimilitarisme et dans une moindre mesure l'anti-impérialisme constituent deux pôles importants de son discours politique, construit en opposition à la *doxa* française, la période de politisation de Vian marque un tournant dans sa manière d'appréhender la relation entre les peuples. La cybernétique, la sémantique générale et la 'Pataphysique sont trois axes qui convergent à l'intérieur du *Traité de civisme* pour en fournir la substance intellectuelle.

58. Gottfried Wilhelm Leibniz cité dans *ibid.*, p. 253.

59. Boris Vian, *Traité de civisme*, *op. cit.*, 2015, p. 35.

60. *Ibid.*, p. 49.

61. Vian signe ainsi une lettre adressée à Jean Linard dans la formule suivante : « ... Désaristotise-toi / Lis Korzybski merde ! » (Boris Vian cité dans Noël Arnaud, *Les Vies parallèles*, *op. cit.*, p. 232).

Deux éléments sont à souligner : d'abord, l'étude de la bibliothèque du *Traité de civisme* permet de nuancer l'interprétation de Laforêt voulant que la découverte de Korzybski constitue la rupture centrale dans le projet intellectuel de Vian. Plutôt, il faut voir dans ses choix de lecture sur la cybernétique une première transition importante face à son idéal technocratique. Ensuite, il convient de rappeler que la posture internationaliste de Vian n'avait pas fait l'objet d'une étude approfondie. La *poétique*, c'est-à-dire une poétisation du fait politique par le biais d'une éthique de la sémantique générale, offre un déplacement intéressant dans la manière de traiter des questions internationales.

Or, cette démarche n'aura vécu qu'une popularité posthume : ce n'est qu'après la mort de l'auteur, en 1959, que son œuvre devient véritablement publique⁶². Dans un sondage datant des années 1960 et révélé par Michel Fauré, 38 % des répondants affirmaient que le nouvel intérêt pour l'œuvre de Vian s'expliquait par l'actualité des problèmes sociaux qu'il mettait alors en lumière dans ses textes⁶³. Le *Traité de civisme* en était l'esquisse théorique, lui qui affirmait : « [I]l n'y a rien de ce livre que je n'ai profondément éprouvé moi-même. C'est là sa limite⁶⁴. » Aujourd'hui, nous dirons également : c'est là la clé de cette réception posthume.

Références

- ARMITAGE, David, *Foundations of Modern International Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- ARNAUD, Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981.
- ARON, Raymond, *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962.
- , *Le Grand Schisme*, Paris, Gallimard, 1948.
- BURBANK, Jane et Frederick COOPER, *Empires in World History, Power and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- DOSSE, François, *La Saga des intellectuels français 1944-1989, Tome I. À l'épreuve de l'histoire, 1944-1968*, Paris, Gallimard, 2018.
- FAURÉ, Michel, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1975.
- GONZALO, Christelle et François ROULMANN, *Anatomie du Bison : chrono-bio-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018.
- LAFORÊT, Guy, « Le *Traité de civisme* », dans Noël ARNAUD et Henri BAUDIN (dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy*, vol. 2, Paris, UGE (10/18), 1977, p. 361-383.
- LAPPRAND, Marc, *Pourquoi l'Oulipo?*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020.

62. À ce sujet, voir la contribution à ce dossier de Pascal Ory concernant la réception posthume de Vian.

63. Michel Fauré, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1975, p. 339.

64. Boris Vian, *Traité de civisme*, *op. cit.*, 2015, p. 37.

- , *Boris Vian, la vie contre*, Ottawa / Paris, Presses de l'Université d'Ottawa / A.-G. Nizet, 1993.
- , « Le discours politique de Boris Vian : référence et contre-référence », *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n° 1 (1991), p. 69-79.
- LAPPRAND, Marc et François ROULMANN, *Boris Vian : « Si j'étais poète »*, Paris, Gallimard, 2009.
- MERLE, Marcel, *Pacifisme et internationalisme, XVII^e – XX^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1966.
- MINDELL, David, Jérôme SEGAL et Slava GEROVITCH, « From Communications Engineering to Communications Science: Cybernetics and Information Theory in the United States, France, and the Soviet Union », dans Mark WALKER (dir.), *Science and Ideology: A Comparative History*, Londres, Routledge, 2003, p. 66-96.
- PESTUREAU, Gilbert, « Boris Vian, témoin anarchiste de la Libération », *French Cultural Studies*, vol. 5, n° 15 (1994), p. 293-300.
- RUYSSEN, Théodore, *Les Sources doctrinales de l'internationalisme, De la paix de Westphalie à la révolution tranquille*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1958.
- RYBALKA, Michel, *Boris Vian : essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Lettres Modernes, 1969.
- SIRINELLI, Jean-François, *Génération intellectuelle : Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- , *Deux Intellectuels dans le siècle, Sartre et Aron*, Paris, Fayard, 1995.
- SKINNER, Quentin, « Deux interprétations de Hobbes. Raison et rhétorique dans la philosophie de Hobbes », *Le Débat*, vol. 96, n° 4 (1997), p. 100-108.
- TRICLOT, Mathieu, *Le Moment cybernétique. La constitution de la notion d'information*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2008, p. 7.
- VALLÉE, Robert, « Correspondence: The "Cercle d'Études Cybernétiques" », *Systems Research*, vol. 7, n° 3 (1990), p. 205.
- VIAN, Boris, « Lettre du 5 janvier 1951 à Michelle Vian », *Correspondances 1932-1959*, Paris, Fayard, 2020, n. p.
- , *Traité de civisme*, édition établie par Nicole Bertolt, Paris, Le Livre de Poche, 2015.
- , *Traité de civisme*, Présentation, notes et commentaires par Guy Laforêt, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1979.
- , *Manuel de Saint-Germain des Prés*, Paris, Chêne, 1974.
- , *Théâtre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.



Boris Vian – Georges Delerue : *Le Chevalier de Neige*, opéra en trois actes

NADÈGE LE LAN

Le Chevalier de Neige, un titre unique pour deux œuvres de Boris Vian et Georges Delerue : d'abord un spectacle de plein air – texte dramatique et musique de scène : une commande pour le festival de Normandie à Caen en 1953 –, ensuite un opéra, créé à Nancy en 1957.

Deux succès retentissants, deux œuvres saluées par la critique. Comme le soulignent Marc Lapprand et François Roulmann : « C'est une première pour Vian : une reconnaissance sans scandale sous son propre nom pour un projet artistique d'envergure¹. »

Le texte dramatique et le livret sont édités en 1974² : nouveau succès, avec quatre mille exemplaires vendus en cinq mois³. Aujourd'hui, les œuvres sont disponibles sous cette seule forme textuelle. *Le Chevalier de Neige* a perdu sa musique. Nous présentons ici le résultat des recherches entreprises afin de compléter l'œuvre, depuis la genèse du spectacle de plein air jusqu'aux tous derniers projets de production de l'opéra – dans les fonds conservés par l'épouse du compositeur, Colette Delerue⁴ ; à la Bibliothèque Nationale de France ; dans les archives de l'Institut National de l'audiovisuel ; à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine et dans des archives des villes de Caen et Nancy –, pour permettre de considérer l'œuvre telle que les deux artistes « l'entendaient », dans sa dimension musicale (1953) puis opératique (1957)⁵. Il n'existait pas

1. Marc Lapprand et François Roulmann, *Boris Vian : « Si j'étais pohéteu »*, Paris, Gallimard, 2009, p. 78.

2. Boris Vian, *Le Chevalier de Neige*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1974.

3. Michel Fauré, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1975, p. 259.

4. J'exprime mes remerciements les plus chaleureux à madame Delerue, qui me permet l'accès à l'ensemble des documents en sa possession, avec une disponibilité et une gentillesse rares.

5. Les sources et le corpus comprennent notamment : le premier manuscrit du texte dramatique, le texte de la représentation et la régie de scène de 1953, l'ensemble des états du livret,

encore d'étude s'intéressant conjointement à l'auteur et au compositeur, à la musique et à la représentation⁶.

Genèse: automne 1952

L'aventure du *Chevalier de Neige* commence à l'automne 1952. Boris Vian travaille alors à des œuvres de scène, il traduit *Mademoiselle Julie* et *La Maison brûlée* de Strindberg. Le compositeur Georges Delerue – 27 ans alors, élève de Darius Milhaud et récipiendaire du Prix de Composition et du Prix de Rome en 1949 – s'est déjà fait un nom dans la musique de scène : il compose pour Jean Vilar au Théâtre national populaire et au Festival d'Avignon, ainsi que pour Raymond Hermantier à Nîmes. Compositeur et chef d'orchestre à la Radiodiffusion française, il vient de rejoindre l'équipe du théâtre de Babylone à la demande du metteur en scène Jean-Marie Serreau, frappé par une écriture contemporaine qui sert parfaitement le texte sans suivre l'injonction du sérialisme⁷. C'est Georges Delerue qui signe les musiques de scène des adaptations par Boris Vian de *Mademoiselle Julie* et de *La Maison brûlée*, données en septembre 1952 au Théâtre de Babylone.

Les deux hommes se sont rencontrés. La collaboration avec Georges Delerue va marquer les dernières années de la création vianienne, avec des opéras, des projets d'opéra, un ballet, et – parmi les entreprises les plus notables – la musique des *Bâtisseurs d'empire*⁸.

les partitions et le matériel d'orchestre de l'opéra, des éléments de correspondance, des notes de travail, une importante revue de presse, des photographies.

6. Les études s'intéressent soit à Georges Delerue, soit à Boris Vian : Frédéric Gimello-Mesplomb, *Georges Delerue : une vie*, Hélette, J. Curutchet, 1998, p. 49-65 ; Jérôme Rossi, « Les opéras de Georges Delerue : post-debussysme et modernité », *La Création lyrique en France depuis 1900 : Contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 225-244 ; Élodie Burle, « Entre prophète, conteur et poète : une figure moderne de l'auteur médiéval », *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 231-241 (dont la figure de Merlin dans *Le Chevalier de Neige*) ; Benoît Barut, « La fantaisie dans les marges. Le double registre didascalique de Boris Vian », *Europe*, n° 967-968 (2009), p. 121-131 (de quelques didascalies du *Chevalier de Neige*) ; Florence Bernard, « Un "théâtre de masse, dans des conditions de conte de fées", *Le Chevalier de neige* de Boris Vian », dans Michèle Gally et Marie-Claude Hubert (dir.), *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 111-124 (sur le seul spectacle de plein air).

7. Voir Frédéric Gimello-Mesplomb, *op. cit.* p. 28.

8. Ballets : *L'Aboyeur*, créé en 1955 à la Comédie d'Enghien, argument de Boris Vian, musique de Georges Delerue et mise en scène de Jean Négroni, 17 minutes (voir Marc Lapprand dans Boris Vian, *Œuvres complètes, tome 10*, édition établie et présentée par Marc Lapprand, Paris, Fayard, 2001, p. 813-816) et *L'Emprise*, créé en 1957 à la Comédie d'Enghien, argument de Pierre Rhallys, musique de Georges Delerue et mise en scène de Boris Vian et Jean Négroni, 14 minutes, reprise à l'Opéra-Comique, le 14 mars 1960. Au théâtre, parmi les collaborations notables : *Le Client du matin* de Brendan Behan, dans la mise en scène de Georges Wilson au Théâtre de l'œuvre, adapté par Boris Vian, musique de Georges Delerue, 15 avril 1959.

Leur premier projet commun est une commande de Jo Tréhard, directeur du théâtre de Caen, figure éminente et pionnière de la décentralisation théâtrale : un spectacle de plein air, texte dramatique et musique de scène, pour le « Festival Dramatique de Normandie » qu'il a créé à Caen en 1950 et dont la troisième édition doit se tenir dans les deux premières semaines d'août 1953. Le sujet ? Jo Tréhard souhaite une « adaptation des romans de la Table ronde ». Vian choisit de se concentrer sur « Les aventures sentimentales de Lancelot et Guenièvre », depuis leur première rencontre – à la cour où Lancelot est fait chevalier, et contribuera à la grandeur du royaume – jusqu'à la décadence de la Table Ronde et la mort des héros. Il explique :

« La Quête du Graal, la Table Ronde, tout ceci a déjà fait le sujet de nombreux ouvrages lyriques ou dramatiques ; mais le thème – parfaitement immoral au demeurant – des amours triomphantes de Guenièvre et Lancelot n'a pas trop servi⁹. ».

Lancelot, qui depuis le moyen âge, se présente à la cour armé et vêtu tout de « blanc comme neige », neige métonymique évoluant traditionnellement en vermeil, puis, ici, en noir, à mesure que tombent les ennemis, que s'affirme sa valeur aux armes et que s'épanouit son amour coupable pour la reine Guenièvre. Autour d'eux, Artus, Merlin l'enchanteur, la fée Morgane qui œuvre à leur perte, les chevaliers de la Table Ronde dont Gauvain, et Passerose, rivale malgré elle.

Vian s'est largement documenté. Il connaît l'ensemble de la tradition arthurienne, des romans médiévaux aux réécritures contemporaines¹⁰, et puise à diverses sources. Outre la principale, que lui remet Jo Tréhard, – *Les Romans de la table ronde* de Jacques Boulenger, une adaptation en français moderne de 1922 –, ses notes font état des lectures de Chrétien de Troyes, d'un recueil de poésie du Moyen-Âge¹¹, et d'un intérêt tout particulier pour le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Ce n'est pas ici le lieu d'une analyse intertextuelle, impossible toutefois au vu de sa proximité avec Vian, de ne pas évoquer Cocteau, son cycle médiéval, et ses deux grandes œuvres arthuriennes, l'une pour l'écran, l'autre pour la scène : *Les Chevaliers de la Table ronde* et *L'Éternel retour*¹².

Vian fait encore appel à Delerue pour la musique des *Bâtisseurs d'empire*, dont la première se tient en décembre 1959, après sa disparition. Voir *infra* note 67.

9. Boris Vian, « Quelques mots sur le *Chevalier de Neige* », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, dossier 12 (1960), p. 65-68.

10. Pour une étude et une liste des œuvres arthuriennes postmédiévales disponibles en 1953, voir Nadège Le Lan, *La Demoiselle d'Escalot (1230-1978) : morte d'amour, inter-dits, temps retrouvés*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 310-316.

11. Dans les éditions de Gustave Cohen : *Chrétien de Troyes et son œuvre*, Paris, Boivin, 1931 et *La Poésie en France au moyen-âge*, Paris, Richard-Masse, 1952.

12. Respectivement 1937 et 1943. Sur le cycle médiéval de Jean Cocteau, voir Michel Décaudin *et al.*, dans Jean Cocteau, *Théâtre Complet*, édition établie par Michel Décaudin *et al.*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 1702-1703.

« Un grand spectacle de plein air » : Caen, été 1953

Le premier *Chevalier de Neige* est donné au mois d'août 1953. Le décor et les moyens ont été décrits par Boris Vian. L'entreprise est, selon sa formule, une « occasion rarement offerte de tâter du théâtre de masse, dans des conditions de conte de fées¹³ » : « un grand spectacle de plein air », « quelque peu démesuré [...] dans les ruines du château de Caen [...] avec une distribution étincelante [...] une quarantaine d'acteurs, des danseurs, et des chanteurs ; une centaine de figurants, des tas de chevaux, de costumes et de haut-parleurs »¹⁴. Un plateau de 1 800 mètres carrés, 8 à 10 000 spectateurs par représentation, et il y en eut sept. Dix chansons d'inspiration populaire de la plume de Vian sont ajoutées pendant les répétitions.

Dans la foule des voix de presse concordantes, nous retenons avec Christelle Gonzalo et François Roulmann¹⁵ l'article d'Yves Gibeau dans lequel il déclare : « [J]'affirme que nous avons en [Boris Vian] un des futurs grands dramaturges qui nous font défaut¹⁶. »

Trois heures trente de spectacle, une musique de scène d'une heure trente « assez développée » pour reprendre les termes de Georges Delerue¹⁷, et à propos de laquelle *Le Figaro littéraire* écrit qu'elle « ressemble plus à une “suite pour orchestre” qu'à l'habituel accompagnement musical d'un drame tant elle fait preuve d'invention renouvelée et de chaleur personnelle¹⁸ ».

L'opéra : Nancy, 1957

Les échos du spectacle de Caen éveillent l'intérêt de Marcel Lamy, directeur du grand théâtre de Nancy, « scène [qu'il a] réussi à hisser au premier rang des théâtre lyriques français »¹⁹, lui « le rénovateur, en ces années-là, de l'art lyrique en France²⁰ ».

13. Voir Boris Vian, « Quelques mots sur le *Chevalier de Neige* », *loc. cit.*, ainsi que Boris Vian, *Œuvres complètes, tome 10, op. cit.*, p. 27-30.

14. *Id.* Les photographies permettent de se faire une idée du plateau et de l'échelle : Noël Arnaud, *Images de Boris Vian*, Paris, Horay, 1978, p. 114-115 et Olivier Quéant, *Théâtre de France*, vol. 4, Paris, Les Publications de France, 1953, p. 59.

15. Christelle Gonzalo et François Roulmann, *Anatomie du Bison : chrono-bio-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018, p. 136.

16. Yves Gibeau, « Caen sacrifie magnifiquement au théâtre », *Arts*, semaine du 14 au 20 août 1953, p. 3.

17. Georges Delerue dans France musique, *Magazine musical*, 8 mars 1975, 23 min.

18. Jacques Lemarchand, « Au troisième festival de Normandie : *Le Chevalier de neige* de Boris Vian, *La Ville au fond de la mer* de Thierry Maulnier », *Le Figaro littéraire*, 22 août 1953, p. 10.

19. « Après la création mondiale de l'opéra “Le Chevalier de Neige” M. Marcel Lamy quittera la direction du théâtre de Nancy », *Le Parisien libéré*, 2 janvier 1957, p. 2.

20. Michel Fauré, *op. cit.*, p. 256.

En octobre 1955, un projet d'opéra est conclu. La création est inscrite dans le cycle de décentralisation entrepris par la Réunion des théâtres lyriques de Province, comme le précise le carton d'invitation.

Le Chevalier de Neige, Opéra en trois actes, est créé le 31 janvier 1957, et rejoué les 2 et 3 février. Il ne s'agit pas moins de l'unique opéra arthurien sur le thème des amours de Lancelot et Guenièvre dans sa logique cyclique – de la première rencontre à leur mort –, et de l'un des rarissimes opéras arthuriens du xx^e siècle à avoir été créé.

Une partition de 1 200 pages ; l'opéra dure près de quatre heures. Dans la salle, 1 200 personnes. Pour la première, la presse vient de toute la France, jusqu'au directeur général des Arts et des Lettres Jacques Jaujard. L'avis est unanime : si l'œuvre est généralement jugée trop longue, « *Le Chevalier de Neige* à Nancy [est] une des meilleures productions d'opéra que nous ayons pu voir en France ces dernières années²¹ ». Et le quotidien *Combat* d'ajouter : « [Une réussite] dont les directeurs respectifs de l'Opéra et l'Opéra-Comique fissent sagement leur profit car on peut le dire [...] aucun travail de cette valeur n'est actuellement réalisé ici²². »

Justement, Marcel Lamy prenant la direction de l'Opéra-Comique à la demande d'André Malraux deux années plus tard, *Le Chevalier de Neige* est inscrit au programme²³. Annoncé dans la presse jusqu'au 5 octobre 1960 pour une première prévue le 11 novembre 1960²⁴, il disparaît de l'affiche, « suite à des problèmes de gestion » comme le résume efficacement Marc Lapprand²⁵. Précisons que la démission de Marcel Lamy est évoquée dès le 12 novembre, que la presse fait état d'« agitation dans les théâtres lyriques nationaux » et de grèves dans les deux salles de l'Opéra la semaine précédente. Ajoutons encore, qu'à ce moment-là, une quinzaine d'autres œuvres disparaissent également de la programmation à l'Opéra-Comique, dont *Didon et Enée*, *Falstaff*, *La Traviata*, *Manon*, *Les Contes d'Hoffmann* et *Louise*. La chevauchée du *Chevalier de Neige* s'arrête à l'automne 1960.

21. Jacques Bourgeois, « "Le Chevalier de Neige" à Nancy. Une production d'opéra qui éclipse les mises en scène parisiennes », *Arts*, 6 février 1957, p. 6.

22. Jean Hamon, « Le Théâtre lyrique en province : *Le Chevalier de Neige* », *Combat*, 2 février 1957, p. 2.

23. « Boris Vian et la "nouvelle vague" vont sauver l'Opéra-Comique », *Paris presse*, 31 mars 1960 p. 15.

24. Les Quotidiens *Combat* et *Le Figaro* annoncent par deux fois une représentation du *Chevalier de Neige* le 11 novembre 1960 (les 22 et 29 septembre 1960).

25. Marc Lapprand dans Boris Vian, *Œuvres complètes*, tome 10, op. cit., p. 23.

Un opéra que l'on ne peut pas entendre

Il ne nous reste de cette grande aventure qu'un enregistrement de la complainte de Guenièvre²⁶, diffusé en clôture d'une *interview* la veille de la première, ainsi qu'un vidéogramme d'une minute cinq parfaitement muet, présentant la préparation du spectacle²⁷. L'air de Guenièvre a été deux fois réinterprété dans des hommages à Boris Vian en 1961 et 1979²⁸. Plus récemment, dans le cadre de l'exposition à la Bibliothèque Nationale, quatre airs avec le seul accompagnement piano ont été chantés par des élèves du conservatoire de Ville d'Avray à la cité Véron²⁹, et tout dernièrement, un concert hommage à la musique classique de Georges Delerue donnait ces airs avec, cette fois, le chœur et les cuivres pour le final³⁰.

Il n'existe aucun autre enregistrement.

L'auditoire musicologue de 1957 note une « orchestration très personnelle³¹ », des influences dont la partition se démarque – Ravel, Honegger, Stravinsky, voire Bartok³² – une « écriture très évocatrice de l'atmosphère du Moyen Âge, de la chevalerie » et « ne craignant pas de faire appel aux plus récentes recherches de timbres³³ ».

Le dispositif musical est en effet particulièrement novateur : ondes Martenot, chœurs à bouche fermée, musique préenregistrée en plus de l'orchestre de fosse, Georges Delerue « utilisait une escouade de techniciens chargés de diffuser selon sa conception, toute cette masse musicale dans des haut-parleurs disséminés judicieusement partout dans la salle afin de baigner le public dans un flot sonore participant à l'action³⁴. »

26. « [C]hantée par Andrée Esposito » (« Charles Imbert reçoit Georges Delerue, Marcel Lamy et Boris Vian pour la création à l'Opéra de Nancy du *Chevalier de Neige*. », *Actualités de Paris*, Charles Imbert [réal.], émission du 31 janvier 1957, 46 sec).

27. *Est magazine actualités*, ORTF, émission du mardi 29 janvier 1957, du début de l'émission à 1 min et 5 sec.

28. Un enregistrement de Berthe Kahl diffusé dans le cadre de l'émission « Exposition de mélodies inédites », le 20 juillet 1961 – version intégrale de la complainte de Guenièvre – et un enregistrement sans date ni nom d'artiste, diffusé sur France culture le 28 juin 1979 dans le cadre d'une série de huit émissions consacrées à Boris Vian, intitulée *Boris Vian, du jazz à l'opéra* (mai - juin 1979), (Dominique Rabourdin et Noël Simsolo, « L'opéra », *Boris Vian, du jazz à l'opéra*, épisode 7, France culture, 28 juin 1979, 22 min).

29. L'événement s'est tenu en novembre 2011.

30. Concert sous la direction de Marie-Christine Pannetier, le 2 avril 2022, en l'Église Sainte-Marie des Batignolles.

31. « LE CHEVALIER DE NEIGE (de notre envoyé spécial à Nancy) », *Carrefour*, 13 février 1957, p. 10 et « Comme un vitrail », *L'Express*, 8 février 1957, p. 8.

32. Qui conjuguent les goûts de Delerue et Vian, voir Frédéric Gimello-Mesplomb, *op. cit.*, *passim* et les témoignages d'Ursula Vian-Kübler dans « L'opéra », *op. cit.*

33. Anonyme, « Comme un vitrail », *L'Express*, *art. cit.*, p. 8.

34. Colette Delerue sur le site officiel du compositeur : « Archives : Opéras » [en ligne], site Internet *Georges Delerue*, 21 août 2016 [<http://www.georges-delerue.com/operas/>].

Avec ses vingt-huit chanteurs, et des « figures lyriques de premier ordre³⁵ », des chœurs sur scène, en coulisses, préenregistrés, des décors humains, danseurs, corps de ballet, deux cents costumes différents, *Le Chevalier de Neige* est un spectacle total. Des techniques qualifiées de « révolutionnaires³⁶ » : outre le « décor sonore » évoqué plus haut, un dispositif scénique rotatif conçu par Yves Bonnat qui permet des changements à vue, des rideaux réduits au minimum, et puis, des effets spéciaux, dont des projections. La référence au cinéma est constante dans la bouche et sous la plume des deux artistes comme du metteur en scène. Georges Delerue annonçait : « Boris ne voulait pas entendre parler de l'opéra traditionnel, il n'aimait pas qu'on attende vingt minutes pour dire je t'aime alors qu'on pouvait le dire en une phrase, ce retour sur les mots l'ennuyait, il voyait l'opéra comme le cinéma³⁷ ». Les conséquences sont multiples : découpage, mise en scène, et puis « il n'était pas question de donner à ces abstractions un corps différent de celui qu'a voulu l'auteur anonyme des romans. [...] C'est une chance, lorsque ce sujet toujours jeune, l'amour, est porté à la scène, de l'y voir incarné par des personnes qui en ont l'âge³⁸ ». Surtout, le livret dépasse largement les proportions du genre. Notons qu'il peut se lire (et se comprendre) hors de scène, et la possibilité de considérer le *Chevalier de Neige* comme un objet littéraire a pu contribuer à ce qu'il n'ait pas été redonné sur une scène lyrique. Régulièrement édité depuis 1974, le livret a justement été qualifié d'« exceptionnel³⁹ ». Le texte diffère largement de la version caennaise, il a été entièrement revu. Quoiqu'il s'inscrive résolument dans une tradition, et porte la trace d'emprunts, il est très original. Les personnages sont revivifiés, Vian prend toujours le soin de les rendre proches de nous, il relève la gageure de renouveler une matière connue de tous en demeurant fidèle à son esprit, il rénove la langue en lui gardant sa couleur, et de façon remarquable, il opère avec ce cadre tant formel que narratif une synthèse de ses propres goûts.

Aujourd'hui

Les partitions portent la trace d'ajouts, de coupes et de corrections de dernière minute. La pagination continue de la partition d'orchestre est souvent corrigée.

35. Dont Jane Rhodes en Guenièvre (*Actualités de Paris, op. cit.*, 30 sec.) Pour la distribution, nous renvoyons aux éditions Bourgois et Fayard (*Œuvres complètes, tome 10*) du *Chevalier de Neige, op. cit.*, respectivement p. 193 et p. 241.

36. *Actualités de Paris, op. cit.*, 50 sec.

37. Georges Delerue dans « L'opéra », *op. cit.*, 24 min.

38. Boris Vian, « Quelques mots sur le *Chevalier de Neige* », *loc. cit.*, p. 68.

39. « *Le Chevalier de Neige* à Nancy. Une production d'opéra qui éclipse les mises en scène parisiennes. Le livret de Boris Vian est exceptionnel » (Jacques Bourgeois, « "Le Chevalier de Neige" à Nancy. Une production d'opéra qui éclipse les mises en scène parisiennes », *art. cit.*, p. 6).

Elle porte la mention « terminé le 13 [I/57] à 23h55 », pour un spectacle créé le 31 janvier. Vian soulignait :

Si tout ce qui précède a pu laisser entendre que c'était un travail considérable d'écrire le livret, que l'on sache bien que ce n'est pas même le cinquième du labeur écrasant qu'a dû fournir, livret en main, Georges Delerue. Heureusement que Georges est une force de la nature. Douze cents pages de composition et d'orchestration en neuf mois, cela vous dira peut-être quelque chose⁴⁰.

Dans l'orchestration, un élément est saillant : les ondes Martenot, si elles marquent la présence ou l'apparition d'éléments surnaturels⁴¹ sont surtout et nettement associées à Lancelot, qu'elles accompagnent, et qu'elles représentent, notamment dans les dialogues entre tiers⁴².

Les parties pré-enregistrées, orchestrales et chorales, et le « décor sonore », sont clairement mentionnés sur les partitions. Les parties orchestrales viennent soutenir l'orchestre de fosse, au moyen de haut-parleurs placés dans toute la salle : à simple titre d'exemple, un « coup de tonnerre très violent mixé avec [l']orchestre enregistré » après que Guenièvre « triomphante insulte [Passerose] morte⁴³ ». Les chœurs enregistrés sont des accents, ils accompagnent, par exemple, la révélation du nom de Lancelot, sa lutte contre la fée Morgane lorsqu'il se découvre captif, son retour à la cour après qu'il s'est échappé, enfin la mort de Passerose⁴⁴.

Entre musique et texte, les annotations permettent déjà de donner un tout nouveau relief au livret dans sa seule « consommation livresque⁴⁵ ». Parmi les éléments les plus probants, les danses : un « menuet » indiqué pour le bal de la première scène, et le « tempo di valse », de l'air qui précède la première rencontre des futurs amants au verger⁴⁶. Plus loin, les ponctuations de la partie d'échecs, où les coups sont marqués par les percussions du tambour de basque

40. Boris Vian, « Quelques mots sur le *Chevalier de Neige* », *loc. cit.*, p. 68.

41. Telles une apparition de Merlin (Acte III scène 2, partition d'orchestre p. 855) ; et la scène où l'épée Excalibur est rendue au Lac (Acte III scène 5, partition d'orchestre p. 980). Lorsqu'il est fait mention des actes et des scènes, nous faisons toujours référence à Boris Vian, *Le Chevalier de Neige*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1974 ; et pour ce qui est des partitions, à Georges Delerue, *Le Chevalier de Neige*, partition d'orchestre manuscrite, 1956-1957.

42. Ainsi lors de sa présentation au roi (Acte I scène 1, partition d'orchestre p. 49), de sa première visite à la reine (I-2, partition d'orchestre p. 105), lors de la révélation de son amour au verger (I-6, partition d'orchestre p. 281), lors de sa découverte par le neveu du roi après le tournoi de Winchester (II-2, partition d'orchestre p. 537), ou du dialogue animé entre Artus et Guenièvre avant le tournoi de Winchester (II-1, partition d'orchestre p. 468).

43. Acte II scène 6, partition d'orchestre p. 700.

44. Comme il ressort de l'étude du matériel d'orchestre et des partitions chorales.

45. Pour reprendre la terminologie d'Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 7.

46. Acte I scène 4 bis, partition d'orchestre p. 80 ; I-5, partition d'orchestre p. 248.

et du vibraphone – le premier pour soutenir le suspens, le second pour marquer les coups⁴⁷.

En matière de puissance expressive du seul texte, la partition révèle également les chœurs et la polyphonie. Peu avant la mort de Guenièvre, la didascalie des éditions note : « les nonnes prient en sourdine ». Cette prière prend la forme d'un chœur d'une trentaine de voix, récitant un long et détaillé *Kyrie* qui accompagne l'ensemble de la scène⁴⁸. Plus tôt, c'est un chœur mixte de trente-sept voix, pré-enregistré, à bouche fermée, qui accompagne toute la scène où Lancelot se découvre prisonnier chez Morgane, et qui répond en imitation à sa supplique⁴⁹. Les états successifs des manuscrits et de la partition permettent de comprendre que les indications correspondantes, reprises dans les didascalies des éditions – pour ce second exemple : « *La musique prépare un coup de théâtre* », et « *La musique lui répond comme une sorte d'éclats [sic] de rire très lointain* »⁵⁰ – étaient adressées au compositeur. De telles indications témoignent de la façon dont Vian et Delerue travaillaient ensemble et dont le librettiste, également dramaturge et musicien, envisageait la scène et la musique de cette œuvre-là.

Le livret... est dans la partition

Pour passer l'épreuve de la représentation, l'œuvre est retravaillée jusqu'au dernier moment, à quatre mains. La partition d'orchestre porte ainsi *passim* des annotations de la main de Vian, repères, pour la scène⁵¹, ou les noms de personnages à chaque nouvelle réplique. Les deux artistes travaillent ensemble, jusqu'au bout.

Coups et réorganisations des scènes permettent d'accélérer le rythme ; notons les principales⁵². Deux coups majeurs préparent la scène du premier

47. Acte II scène 6, partition d'orchestre p. 292. Notons que de telles indications musicales apparaissent dans les didascalies du *Chasseur français*, comédie musicale que Vian rédige en 1955, c'est-à-dire entre Caen et Nancy : « Coups de cymbale », « Musique se perd, perlée et évanescence », « ponctué d'un coup violent de timbale » (Marc Lapprand dans Boris Vian, *Œuvres complètes, tome 9*, Paris, Fayard, 2003, p. 900).

48. Acte III scène 3, partition d'orchestre p. 870.

49. Lancelot : « Sainte Marie Dame... guidez-moi je vous en prie au nom de votre fils... » ; Chœur : « Au nom de votre fils / Au nom de votre fils / Au nom de votre fils / votre fils / votre fils / votre fils » (Acte I scène 8, partition d'orchestre p. 346 *sqq.* ; partition d'orchestre 367).

50. Acte I scène 8.

51. À simple titre d'exemple : « signal 1^{er} effet », sous « lumière 1^{er} effet » de la main de Georges Delerue (Acte II scène 4, partition d'orchestre p. 606). Pour les noms, ils apparaissent au-dessus de chaque nouvelle réplique, en plus d'être notés dans la marge par le compositeur.

52. Dans la première scène, où Lancelot arrive à la cour, il est présenté au roi non plus par la Dame du Lac mais par son cousin Lionel, et la scène est resserrée. Les éditeurs le signalent, en maintenant toutefois une version du texte qui précède la création de l'opéra.

baiser au verger par l'entremise de Galehaut, illustrissime scène⁵³ qu'il fallait particulièrement soigner : la reddition de Galehaut à la demande de Lancelot est remplacée par un air de Merlin et des baladins sur l'amour triomphant⁵⁴, et l'échange où Guenièvre « harcèle [Lancelot] d'ironie lui disant qu'il aime » une de ses suivantes, épisode particulièrement statique et périlleux sur scène, est supprimé⁵⁵. Le deuxième acte ne s'ouvre plus sur le dialogue de la jalousie entre les neveux du roi, mais directement sur un semblant de renouveau, de retour à l'atmosphère printanière du premier acte : « Un baiser, Laure de Carduel⁵⁶. »

D'autres amendements modifient profondément l'esprit de l'œuvre. Ainsi, à la fin de la première scène, ce n'est plus Lancelot qui demande à prendre congé de la reine tandis qu'Artus badine avec l'envoyée de la Dame de Nohant⁵⁷. Le plaisant dialogue est supprimé, et c'est désormais l'envoyée qui demande à prendre congé de la reine⁵⁸. Un second exemple... renversant, est le dernier mot de l'acte II : après que Lancelot a sauvé Guenièvre du bûcher, Artus s'écrie : « Seigneur Jésus... que je vous remercie d'avoir voulu cela... que je vous remercie d'avoir gardé la reine. Il n'appartient qu'à vous de juger si elle a mérité le feu de votre *Ciel* » alors que l'édition et les premiers états du livret notaient « *Enfer*⁵⁹ ».

Autant de différences entre le livret et son édition. Comme le notait Marc Lapprand : « En travaillant sur les manuscrits, on se rend compte des erreurs d'impression, de coquilles reproduites systématiquement⁶⁰. » Ce que révèle ici aussi la partition d'orchestre.

Et c'est, dans un opéra, la partition qui nous donne le livret le plus abouti. La nôtre s'avère particulièrement précieuse en la matière, car elle fait apparaître de nombreuses variantes par rapport aux éditions, elle conduit à interroger la distinction établie par Noël Arnaud entre le livret de Nancy et celui de l'Opéra-Comique et invite à une réflexion terminologique.

En effet, les « Airs complémentaires pour la version destinée à l'Opéra-Comique » qu'indiquait Noël-Arnaud dès la première édition, ne viennent pas

53. Dont Dante fit l'inspiration du baiser de Francesca et Paolo.

54. Il s'agit de la scène 5 du premier acte, partition d'orchestre p. 258.

55. Acte I, scène 6, partition d'orchestre p. 288.

56. Partition d'orchestre p. 442.

57. « Envoyée de la Dame : Sire... mon cœur vous appartient.

Artus : Hé là ! Belle dame ! Que la reine ne vous entende pas !

Lancelot : Sire, je vous demande permission d'aller prendre congé de madame la reine.

Artus : Allez, mon fils... *Il prend le bras de l'envoyée de la Dame de Nohant. Gauvain entraîne Lancelot* » (Acte I scène I).

58. Partition d'orchestre p. 74-75.

59. Partition d'orchestre p. 843, Acte II scène 7, cf. éditions Bourgois et Fayard (*Œuvres complètes, tome 10*) du *Chevalier de Neige*, op. cit.

60. Jean-Claude Renard, « Vian au complet », *Le Magazine littéraire*, n° 422 (2003), p. 97.

s'ajouter à ce qui était chanté à Nancy. Quatre sur les cinq se substituent à tout ou partie de scènes. D'abord, le grand air de Lancelot : « Jeter mon corps dans la bataille... Cela je ne le crains guère... Mais dire à la dame que j'aime / Que je l'aime / Cela je ne l'ose pas » (Acte I scène 4). Ensuite, de trois airs de Merlin à l'Acte I : « La lèpre et la guerre se donnent la main », avant la grande bataille contre Galehaut (scène 3 bis), puis « Ainsi devant un grand amour / S'effacent les obstacles », qui se place juste avant la première rencontre des futurs amants au verger (scène 4 bis), et « Les étoiles vont s'éteindre », qui précède la captivité de Lancelot chez Morgane (scène 7 bis). Nous avons souligné que la création nancéenne était unanimement jugée trop longue, et ces nouveaux airs visent à réduire la durée de la reprise parisienne. Pour distinguer l'une de l'autre, il faudrait donc signaler systématiquement ce qui est ajouté pour la seconde et ce qui disparaît de la première.

Ne manque à la liste établie par Noël Arnaud que « le duo Morgane Merlin » du bien et du mal. Si ce texte est effectivement postérieur à un dactylogramme, dont Noël Arnaud possédait un exemplaire⁶¹, il s'agissait d'un projet d'air ajouté pour Nancy, tel qu'il ressort des états successifs des synopsis et des notes de travail. Georges Delerue gardait scrupuleusement ses notes préparatoires, toutes les parties supprimées sont classées ensemble, et nous n'avons trouvé aucune trace de sa composition. Ce duo n'a pas été mis en musique, il n'a pas été gardé, et n'est jamais devenu un « air ». Il ne trouve pas sa place dans l'œuvre finale, il est *de facto* exclu du livret, il s'agit toutefois d'un avant-texte particulièrement éclairant quant aux étapes intermédiaires de l'œuvre. Prévu dans les dernières scènes du troisième acte, et plusieurs fois déplacé, entre la mort de Gauvain et celle d'Artus, puis entre celle d'Artus et de Lancelot, il a dû très vite sembler briser la progression narrative, dramatique, et scénique. Vian notait :

Il y avait [...] un « os » terrible pour l'auteur du livret : la fin. Tous ces gens meurent en cascade [...] Peu à peu, tandis que je terminais le synopsis, j'entrevis une solution. [...] La mort des quatre héros principaux [...] se situe sur des plans très différents. Avec Guenièvre, c'est la mort de la chair. Avec Gauvain, celle du héros. Avec Artus, celle du roi. Avec Lancelot, celle du saint. Il fallait conserver cet ordre pour garder à l'action son côté linéaire, auquel je tenais avant tout⁶².

Encore quelques mots pour mesurer tout ce qu'il manque afin de donner sa pleine dimension à notre œuvre : les indications relatives aux ballets, la place des danseurs, leur transformation en animaux au rythme du tambour de basque dans les première et troisième scènes (Acte I)⁶³ ; le syncrétisme du

61. Je remercie François Roulmann d'avoir permis si simplement la consultation de ce dactylogramme.

62. Boris Vian, « Quelques mots sur le *Chevalier de Neige* », *loc. cit.*, p. 68.

63. « ballet ici » et « tambour de basque », sont notés par Boris Vian dans la partition d'orchestre, p. 46.

médiéval et du renouveau, où les bougies⁶⁴ côtoient des « effets⁶⁵ », dont les notes de travail établissent qu'il s'agit de projections, voulues par Boris Vian, et qui riment véritablement, en 1957, avec révolution.

« Boris voulait engager un prestidigitateur pour trouver des trucs... Pour faire apparaître et descendre des personnages dans l'obscurité en donnant l'impression qu'ils marchaient dans le vide⁶⁶. Il disait toujours qu'il n'y avait que dans l'opéra vu d'une certaine façon qu'on pouvait totalement décoller. » se souvient Georges Delerue⁶⁷.

L'Opéra se révèle le lieu idéal pour faire converger les multiples talents et expériences de Vian. Ursula Vian-Kübler témoignait également : « La dernière chose qui l'a passionné, c'est l'opéra⁶⁸. »

La rencontre avec Georges Delerue est déterminante, le succès de la première œuvre a scellé une amitié durable et une collaboration fructueuse. Ensemble, pendant qu'ils préparent la reprise du grand opéra qu'est *Le Chevalier de Neige* à l'Opéra-Comique, ils travaillent à deux nouveaux projets⁶⁹ : *Arne Saknussem*, opéra de chambre qui ne sera créé qu'en 1961⁷⁰, et *Le Mercenaire*, dont Vian n'eut le temps que de rédiger le plan et un chant⁷¹.

L'année où Vian disparaît correspond au moment où George Delerue commence la composition pour longs métrages, avec le destin que l'on sait : François

64. « Bougies soufflées », Acte I scène 1, noté sur la partition piano-chant p. 31.

65. Les « effets » correspondent par exemple à l'apparition de la main qui saisit l'épée Excalibur (Acte III scène 5, noté sur la partition piano-chant p. 342), ils concluent l'air de Morgane (Acte III scène 4bis, noté sur la partition d'orchestre p. 960) et accompagnent la danse macabre (Acte III scène 5, noté sur la partition piano-chant p. 336).

66. L'apparat critique de *L'Automne à Pékin* nous informe que Boris Vian possédait un exemplaire du *Précis de prestidigitation* datant de 1952. (Marc Lapprand dans Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2010, p. 1248).

67. Georges Delerue cité dans « L'opéra », *op. cit.*, 27 min.

68. Ursula Vian-Kübler citée dans *ibid.*, 47 min.

69. Nous ne citons ici que les opéras. La collaboration prend d'autres formes, voir *supra* note 8. Boris Vian et Georges Delerue sont au générique de plusieurs courts métrages, dont deux sortis en 1957 : *Chères vieilles choses*, de Raymond Vogel (la musique est de Georges Delerue, le texte dit par Jacques Mauclair est écrit par Boris Vian) et le fameux court-métrage *La Joconde* d'Henri Gruel – grand prix international du court métrage au festival de Tours en 1957, et Palme d'or du court-métrage à Cannes l'année suivante – dont Boris Vian a écrit le commentaire et dans lequel il incarne un professeur de sourire (la musique est de Paul Braffort, l'orchestre est dirigé par Georges Delerue).

70. *Arne Saknussem ou Une Regrettable Histoire*, opéra de chambre pour 6 voix d'une durée de 25 minutes, écrit en janvier 1959 et créé pour la radiodiffusion le 18 septembre 1961. Un deuxième enregistrement fut produit au Théâtre de Vénissieux le 9 novembre 1995 (Archives Colette Delerue).

71. Voir Marc Lapprand, dans Boris Vian, *Œuvres complètes, tome 10, op. cit.*, p. 397-399.

Truffaut, Louis Malle, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, qui font de lui l'un des grands noms de la Nouvelle Vague, Philippe de Broca, Pierre Schoendoerffer, Oscar, Césars, Hollywood, et plus de deux cents partitions cinématographiques qui l'établissent comme « l'un des compositeurs emblématiques de la musique française⁷² ». Georges Delerue se confiait en 1987 : « En France, dans le milieu de la musique sérieuse, je suis considéré comme un marginal... On est suspect quand on écrit de la musique de film. On a une étiquette difficile à arracher et qui empêche les œuvres d'être jouées.⁷³ »

L'opéra d'un compositeur avant tout renommé pour sa musique de films ? Un opéra de Boris Vian ? Voilà d'apparentes contradictions, la croisée de chemins, qui furent autant d'obstacles à une reprise de cet exceptionnel objet artistique et patrimonial. *Le Chevalier de Neige* est en terre inconnue.

Références

- Actualités de Paris*, Charles Imbert (réal.), émission du 31 janvier 1957, 2 min. et 16 sec.
- ANONYME, « Comme un vitrail », *L'Express*, 8 février 1957, p. 8.
- « Après la création mondiale de l'opéra "Le Chevalier de Neige" M. Marcel Lamy quittera la direction du théâtre de Nancy », *Le Parisien libéré*, 2 janvier 1957, p. 2.
- ARNAUD, Noël, *Images de Boris Vian*, Paris, Horay, 1978.
- BARUT, Benoît, « La fantaisie dans les marges. Le double registre didascalique de Boris Vian », *Europe*, n° 967-968 (2009), p. 121-131.
- BEHAN, Brendan, *Le Client du matin*, mise en scène de Georges Wilson, adapté par Boris Vian, musique de Georges Delerue, Paris, Théâtre de l'œuvre, 15 avril 1959.
- BERNARD, Florence, « Un "théâtre de masse, dans des conditions de conte de fées", *Le Chevalier de neige* de Boris Vian », dans Michèle GALLY et Marie-Claude HUBERT (dir.), *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 111-124.
- « Boris Vian et la "nouvelle vague" vont sauver l'Opéra-Comique », *Paris presse*, 31 mars 1960 p. 15.
- BOURGEOIS, Jacques, « "Le Chevalier de Neige" à Nancy. Une production d'opéra qui éclipse les mises en scène parisiennes » *Arts*, 6 février 1957, p. 6.
- BURLE, Élodie, « Entre prophète, conteur et poète : une figure moderne de l'auteur médiéval », *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 231-241.
- « LE CHEVALIER DE NEIGE (de notre envoyé spécial à Nancy) », *Carrefour*, 13 février 1957, p. 10.
- COHEN, Gustave, *La Poésie en France au moyen-âge*, Paris, Richard-Masse, 1952.
- , *Chrétien de Troyes et son œuvre*, Paris, Boivin, 1931.
- CUENOT, Pascale, *Bandes originales : Georges Delerue*, DVD, Lyon, Prelight Films, 2013, 1h12.

72. Stéphane Lerouge dans le documentaire de Pascale Cuenot, *Bandes originales : Georges Delerue*, DVD, Lyon, Prelight Films, 2013, 1h12.

73. Frédéric Gimello-Mesplomb, *op. cit.*, p. 197.

- COCTEAU, Jean, *Théâtre Complet*, édition établie par Michel Décaudin *et al.*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003.
- DELERUE, Colette, « Archives: Opéras » [en ligne], site Internet *Georges Delerue*, 21 août 2016 [<http://www.georges-delerue.com/operas/>].
- DELERUE, Georges et Boris VIAN, *Arne Saknussemm ou Une Regrettable Histoire*, opéra de chambre pour 6 voix, 1959, 25 min.
- DELERUE, Georges, *Le Chevalier de Neige*, partition d'orchestre manuscrite, 1956-1957.
- Est magazine actualités*, ORTF, émission du mardi 29 janvier 1957, 3 min.
- FAURÉ, Michel, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, UGE (10/18), 1975, p. 259.
- France musique, *Magazine musical*, 8 mars 1975, 29 min. et 30 sec.
- GIBEAU, Yves, « Caen sacrifie magnifiquement au théâtre », *Arts*, semaine du 14 au 20 août 1953, p. 3.
- GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric, *Georges Delerue: une vie*, Hélette, J. Curutchet, 1998.
- GONZALO, Christelle et François ROULMANN, *Anatomie du Bison: chrono-bio-bibliographie de Boris Vian*, Paris, Éditions des Cendres, 2018.
- GRUEL, Henri, *La Joconde: histoire d'une obsession*, commentaire de Boris Vian, musique de Paul Braffort et orchestre dirigé par Georges Delerue, Argos Films / Como Films / Son et Lumière, France, 1957, 14 min.
- HAMON, Jean, « Le Théâtre lyrique en province: *Le Chevalier de Neige* », *Combat*, 2 février 1957, p. 2.
- L'Aboyeur*, argument de Boris Vian, musique de Georges Delerue et mise en scène de Jean Négroni, Enghien-les-Bains, Comédie d'Enghien, 1955.
- LAPPRAND, Marc et François ROULMANN, *Boris Vian: « Si j'étais poète »*, Paris, Gallimard, 2009.
- LE LAN, Nadège, *La Demoiselle d'Escalot (1230-1978): morte d'amour, inter-dits, temps retrouvés*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LEMARCHAND, Jacques, « Au troisième festival de Normandie: *Le Chevalier de neige* de Boris Vian, *La Ville au fond de la mer* de Thierry Maulnier », *Le Figaro littéraire*, 22 août 1953, p. 10.
- L'Emprise*, argument de Pierre Rhallys, musique de Georges Delerue, mise en scène de Boris Vian et Jean Négroni, Enghien-les-Bains, Comédie d'Enghien, 1957.
- QUÉANT, Olivier, *Théâtre de France*, Paris, Les Publications de France, 1953.
- RABOURDIN, Dominique et Noël SIMSOLO, « L'opéra », *Boris Vian, du jazz à l'opéra*, épisode 7, France culture, 28 juin 1979.
- RENARD, Jean-Claude, « Vian au complet », *Le Magazine littéraire*, n° 422 (2003), p. 97-98.
- ROSSI, Jérôme, « Les opéras de Georges Delerue: post-debussysme et modernité », *La Création lyrique en France depuis 1900: Contexte, livrets, marges*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 225-244.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982.
- VIAN, Boris, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.

- , *Œuvres complètes, tome 9*, Paris, Fayard, 2003.
- , *Œuvres complètes, tome 10*, édition établie et présentée par Marc Lapprand, Paris, Fayard, 2001.
- , *Le Chevalier de Neige*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1974.
- , « Quelques mots sur le Chevalier de Neige », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, dossier 12 (1960), p. 65-68.
- VOGEL, Raymond, *Chères vieilles choses*, musique de Georges Delerue, texte dit par Jacques Maclair et écrit par Boris Vian, France, 1957.



Les transports dans *L'Automne à Pékin* : le bus ou le néant ?

CHRISTELLE GONZALO ET FRANÇOIS ROULMANN

Habile conducteur d'histoires, Boris Vian nous balade, dans *L'Automne à Pékin*, d'un bus à l'autre en passant par des bicycles déroutants, un bolide mal maîtrisé, un avion aussi réduit que monstrueux, un train authentique et qui ne sert à rien... Mais que cachent tous ces « moyens » de transport ? Sans doute des « extrêmes » qu'il s'agit d'aborder afin d'entrevoir les produits inattendus de cette quête que nous pensons bien plus autobiographique qu'alchimique¹, et de mettre à jour certains engrenages de ce roman au fond peu cyclique.

Il s'agit donc de faire d'abord le tour des forces mécaniques en présence. Ensuite, comme Vian truffe son texte de ressorts obscurs et de miroirs aux alouettes aveuglants, il faudra essayer de démêler les références, les « automobiles » biographiques qui libèrent les personnages tout en les contraignant : faute de buts clairs, ils sont condamnés au déraillement... Enfin, une correspondance aussi inédite que surprenante pourra mettre le lecteur sur la voie d'un roman ferré dont le ticket n'a pas fini d'exploser.

Les moyens, dits de transports

Les moyens affichés

Ils structurent les rebondissements du long début du roman : le bus, le vélo, l'auto et l'avion – même réduit – apparaissent comme les pivots des quatre premières parties de *L'Automne à Pékin* (A B C D), présentes dès l'édition originale de 1947 et conservées dans la version remaniée de 1956². À chacun de ces moyens de transport, étendards de la vitesse et de la fantaisie échevelée de ce début de roman, correspondent les premiers portraits, les premières rencontres avec les personnages majeurs de l'ambitieuse fiction vianesque.

1. Dès 1956, Noël Arnaud avait émis l'hypothèse que le roman se fondait sur une quête spirituelle doublée d'une quête alchimique (« *L'Automne à Pékin* », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 25 [1956], p. 67-68).

2. Publié initialement aux Éditions du Scorpion en 1947, le roman fait l'objet d'une nouvelle publication, aux Éditions de Minuit, en mai 1956. Ce cas unique dans l'œuvre romanesque de Boris Vian fut l'occasion pour l'écrivain de réviser son texte et d'y apporter près de trois cents corrections d'importances diverses.

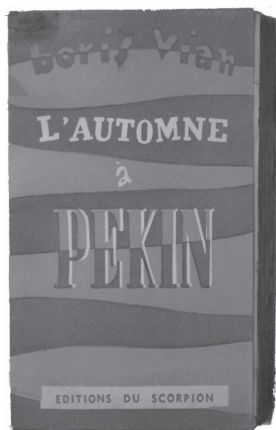


Image 1. Édition originale de *L'Automne à Pékin* aux Éditions du Scorpion.
Boris Vian a dessiné la couverture. Coll. part., D.R.

Le bus, héros masqué

Véritable phare de ce début de roman, que même Julien Gracq (ou que seul Gracq d'ailleurs) salua dans *La Forme d'une ville*³, le bus est d'abord un élément de la vie quotidienne parisienne de Boris Vian, qui prend tous les matins d'après-guerre le 85 pour se rendre au boulot. Alors pourquoi ce pétaradant 975? Avant de dévoiler le pourquoi de ce nombre mystérieux, nous aimerions donner brièvement la parole à un certain Louis Lagarrigue, directeur du Réseau Routier de la RATP, auteur de *Cent ans de transports en commun dans la Région parisienne*. Nombre de ses expressions, parfois presque poétiques, peuvent légèrement éclairer le roman, ou *a minima* le parcours du 975 :

Au début de 1939, les anciens autobus H ont été réformés, la mise en service des séries d'autobus modernes TN 4 H s'achève. Les types de châssis mis en service restent cependant classiques dans leur conception : moteur à essence, embrayage à friction, boîte de vitesse à baladeurs, freinage à commande mécanique avec servo-frein, carrosserie en bois à une seule issue par l'arrière (tout au moins pour les voitures à deux agents, de loin les plus nombreuses).

La déclaration de guerre vient, le 2 septembre 1939, stopper brutalement l'essor des transports parisiens de surface. Une fraction importante du parc autobus est réquisitionnée par l'Autorité Militaire pour constituer les unités du train automobile prévues dès le temps de paix⁴.

3. Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

4. Louis Lagarrigue, *Cent ans de transports en commun dans la région parisienne, Tome II*, Paris, Imp. Firmin-Didot, 1956, p. 105.

En juin 1940 il ne reste plus à Paris qu'un millier d'autobus, qui contribuent à l'évacuation et sont conduits dans le midi de la France afin d'être soustraits aux prélèvements possibles de l'ennemi. Après l'armistice, quand on est à peu près assuré que leur retour à Paris est sans risque, ces autobus reviennent progressivement. Mais l'absence totale de carburant liquide oblige à recourir à d'autres sources d'énergie, ce que Lagarrigue nous explique en une phrase digne de figurer en exergue dans *L'Automne à Pékin* : « Fort heureusement les problèmes relatifs à cette question ont retenu depuis longtemps l'attention de ses services techniques et de nombreux essais d'information avaient été précédemment effectués et poussés parfois très loin dans la voie de la réalisation⁵. »

Parallèlement, des équipements de gazogènes à charbon de bois ou à combustible minéral sont construits et montés dans les ateliers puis mis en service sur voitures. Pour les alimenter, il faut créer des services spéciaux en différentes régions du territoire. Ces services permettent d'utiliser une partie du personnel de la société, démobilisée et sans emploi. Il faut ensuite attendre le 5 novembre 1945 pour que les Parisiens voient à nouveau des autobus circuler en service régulier dans la capitale.

Vu l'importance des pertes subies par le matériel et l'impossibilité de disposer immédiatement de véhicules neufs de remplacement, on est amené à envisager la récupération des autobus perdus, parfois cachés ou camouflés. Celle-ci s'effectue dans la France entière, puis ces prospections s'étendent à la Belgique, aux zones françaises d'occupation en Allemagne et en Autriche, enfin à l'Afrique du Nord. Au total, de la Libération à la fin de l'année 1946, 769 véhicules en plus ou moins bon état ont regagné les dépôts. Les propos de Lagarrigue qui suivent sonnent comme un écho au « Conseil d'administration » façon Ursus de Janpolent :

Grâce aux efforts des ateliers techniques reconstruits, des ouvriers aux techniciens et à la Direction, un plan de 1000 voitures réhabilitées est réalisé le 15 janvier 1946, six semaines plus tôt que prévu. Un plan complémentaire de 500 voitures adopté par la Commission Mixte des Transports, terminé le 21 octobre 1946, permet de donner au réseau renaissant la contexture suivante : 31 lignes urbaines avec 625 voitures affectées, 65 lignes de banlieue avec 875 voitures⁶.

Nous arrivons donc très exactement au moment où Vian écrit *L'Automne à Pékin*. Et pour enfin lever le voile sur le mystère du nombre, il se trouve que les données techniques de la grande œuvre de Lagarrigue ne laissent aucun doute : le TN4H, principal bus parisien de l'après-guerre, mesure très exactement

5. *Ibid.*, p. 104.

6. *Ibid.*, p. 108.



Image 2. Le bus TN4H de 975 cm de long. Photographe inconnu, D.R.

975 cm de long, information croisée après consultation du livre de René Bellu, *Les Autobus parisiens*⁷.

Le vélo : commun, voire « conforme »

Le vélo renversé par Claude Léon ne portant pas de numéro, nos recherches pour ce moyen de transport sont écourtées. On peut malgré tout tenter une reconstitution d'ambiance, par exemple en imaginant les abords de Saint-Germain des Pré en 1946 d'après les photos du temps, où les voitures sont quasiment absentes. Transport populaire par essence – si l'on peut dire –, il n'en est pas moins politique puisqu'il est censé être utilisé par des « conformistes », communistes à peine déguisés. Donc ce transport commun, mais pas en commun, est plus ou moins communiste : comme ceux-ci sont « conformistes » dans le roman, le deux roues devient donc « conforme » et ne permet pas, dans cette première partie, de s'échapper. Au fond, la roue tourne peu...

L'auto : mène à Pékin...

L'automobile, grande passion personnelle de Vian, a étrangement un rôle mineur dans *L'Automne à Pékin*. Mais elle mène directement au désert après l'accident provoqué par Anne. Ce dernier est au volant, Rochelle est auprès de lui, Angel est assis derrière ; ces données, qui ont l'air presque neutres, ou au moins évidentes à la première lecture, se révèlent étrangement prémonitoires, comme on le verra plus loin.

7. René Bellu, *Les Autobus parisiens*, Paris, Jean-Pierre Delville éditeur, 1979.

L'avion : réduit mais décisif

Nouvelle pièce de choix pour les explorateurs de *L'Automne à Pékin* que ce « Ping 903 ». Ce modèle réduit d'avion obsède Cruc et Mangemanche et devient un instrument des plus délicats de par sa paradoxale excellence technique. D'où peut bien venir cette dénomination trop évidemment chinoise pour qu'elle soit franche, et que dire de la résurgence d'un « 900 quelque chose », après le bus et d'ailleurs les tickets pour accéder au bus ? (Au premier chapitre, le receveur demande le « Un million six cent mille neuf cent trois » !)

La solution a été plus facile à trouver que pour le 975, mais pas moins satisfaisante. D'abord, le « Ping » est bien Chinois, mais par raccord : il fait naturellement référence au ping-pong, jeu prisé par Vian, ce qu'on sait peu, mais cette dénomination onomatopéique du « tennis de table » vient en réalité d'une marque américaine. En chinois, « ping » signifie un bruit de tir d'arme à feu, quand « pong » voudrait plutôt traduire un claquement violent. L'un dans l'autre, il est aisé de rapprocher ces « ping » et ces « pong » du caractère éruptif, explosif et détonant du modèle réduit⁸.

Le planeur expérimental mis au point par Bréguet en 1946 se dénomme « Bréguet S 903 ». Il fait partie de la série Bréguet 900, 901, etc., ces avions très novateurs qui sont mis à l'épreuve à très haute altitude à des fins de recueil de données météorologiques, entre autres. Peu de doute que même si les éléments concernant ces grands planeurs étaient confidentiels, le grand météorologue M. Légise, le père de Michelle, pouvait tenir informé son ingénieur de gendre. C'est en tout cas notre théorie, qui complète ce que l'on sait bien déjà de la passion partagée par l'écrivain et son cothurne de l'École Centrale Alfredo Jabès, et le « Ping » renvoie à un planeur bien réel, dont le modèle sciemment « réduit » est augmenté d'un moteur surpuissant. Comme pour le 975, le 903 de Vian n'est donc pas gratuit⁹. Il l'est tellement peu que Vian corrige dans la deuxième édition du roman¹⁰ le verbe qu'il plaçait dans la bouche de Mangemanche : en 1947, celui-ci « arrangeait » l'avion, et en 1956, il « modifie » le 903 pour en faire un « Ping ».

8. Il faut noter que le jeu de ping-pong, et plus particulièrement la Fédération française de tennis de table, est interdite par le Régime de Vichy à la fin de l'année 1940, et fusionnée avec la Fédération de tennis en 1941. L'URSS de Staline n'est pas en reste, qui semble avoir interdit le ping-pong de 1930 à 1950, ce jeu étant considéré comme dangereux pour les yeux.

9. Notre travail critique pour l'édition des *Œuvres romanesques complètes* de Boris Vian dans la Bibliothèque de la Pléiade nous a amenés à conclure que « rien n'est gratuit dans l'œuvre de Boris Vian » (Boris Vian, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2010, p. XXXIII), et que la plupart des énigmes posées par le texte trouvent une solution dans la vie personnelle et les lectures de l'écrivain.

10. Boris Vian, *L'Automne à Pékin*, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 62.

Ces quatre moyens de transports affichés sont donc des éléments scénaristiques majeurs et paradoxalement utilisés dans une forme presque « réelle », certes avec des références cachées mais qui renvoient à des données techniques authentiques... ou presque.

Les moyens développés / détournés

Les moyens développés participent au développement des histoires, toutes vitesses confondues, mais leur utilisation normale est détournée au profit d'un rôle symbolique participant à la trame romanesque.

Le bateau

Ce « rafiôt », cette arche déglinguée est bien peu réelle et se rapproche plus, avec son capitaine alcoolique, du Karaboudjan de Tintin que d'un paquebot de la White-Star Line. Il sert de truchement à une sorte d'odyssée des pauvres, dont les ingénieurs mal payés font partie, soumis à des règles auxquelles ils n'adhèrent pas.

Auto, vélo et avion, mortels transports

Dans le même dessein morbide, on assiste à un triple détournement des fonctions de l'auto, du vélo et du Ping 903, tous trois devenus instruments du désert. On pourrait même penser qu'ils sont au service d'une certaine désertification, au moins humaine : si la voiture de Mangemanche lui permet *a priori* de s'évader, il est assez clair qu'il va « y rester », comme on dit, lui qui avait survécu à la mort de Chloé dans *L'Écume des jours*. Et quand, bien coordonné, l'inspecteur arrive pour appréhender le docteur, son vélo ne va pas résister aux attaques des enfants, qui le condamnent assez clairement à une errance fatale. Quant au Ping 903, on connaît son « exploit » : de prouesse technique il devient engin de terreur, une faux symbolique ultra rapide, un jugement du ciel qui frappe le plus innocent d'entre tous les personnages, l'hôtelier Barrizone.

Le train : Questions de ligne et de foi

La mort rôde en ce désert. Les archéologues fouillent les vestiges d'une civilisation passée, pendant qu'une autre se suicide, en quelque sorte, en surface... tout cela pour une ligne de chemin de fer clairement inutile mais nécessairement calculée pour détruire l'unique hôtel, comme le montre de façon bien trop évidente le dessin de couverture de la deuxième édition de *L'Automne à Pékin* en 1956, seul roman de Vian réédité de son vivant.

À pieds ? Par où passer ?

Pieds devant, ou six pieds sous terre, quand on marche dans le désert, ou même sous lui, on s'enfonce, c'est agréable sur le moment, mais cela pèse à force... sauf pour l'acrobate parfait qu'est l'abbé Petitjean, qui a l'air d'apprécier

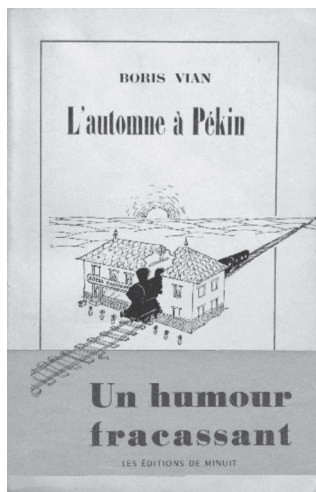


Image 3. Couverture de la deuxième édition de *L'Automne à Pékin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

l'aventure, et pour l'ermite Léon, qui disons marche à autre chose. Enfin, à propos des « Passages » parsemant *L'Automne à Pékin*, il est clair qu'ils ont le rôle de transporter l'auteur et le lecteur vers la chute finale, mais le lecteur ne se sent pas obligatoirement pris en main : leur caractère énigmatique, leur rôle d'accélérateurs (aussi bien pour dénouer une situation que pour éliminer des personnages) font qu'ils transmutent plus qu'ils ne transportent.

Et c'est en rassemblant toutes ces dernières remarques, et en essayant de ne pas tomber dans le symbolique naïf, qu'on finit par penser que l'intervention du religieux, presque plus que celui de l'absurde, régit en fin de compte l'univers de ces moyens de transport, car il s'agit bientôt de transporter les âmes ! Mais stoppons là, « Cointreau n'en faut » comme dit l'abbé Petitjean dans *L'Automne à Pékin*¹¹.

Les transports extrêmes

Inspirations passionnément littéraires

Nous ne nous lassons pas de répéter que rien n'est gratuit chez Boris Vian, tant l'étude de ses textes et la proximité de ses contemporains nous ont permis d'exhumer des références parfois improbables. Dans *L'Automne à Pékin* encore plus qu'ailleurs, et à vrai dire après avoir terminé les deux volumes de la Pléiade, de nouvelles sources d'inspiration nous sont apparues ; aussi modestes soient-elles,

11. *Ibid.*, p. 142.

elles complètent celles que nous avons déjà repérées en 2010 et sur lesquelles nous passons rapidement, tel un Ping 903 au ralenti.

Jarry et pas seulement...

Au premier chef, il y a bien entendu l'ombre portée d'Alfred Jarry. Ce grand adepte de la « petite Reine » et chasseur d'omnibus dans ses *Spéculations*¹², hante l'œuvre de Vian : il est le maître interprète du Docteur Faustroll lorsqu'il en évoque ses pérégrinations en « As », sorte de barque volante, en particulier dans « L'Ile sonnante » (chapitre au plus haut point vianesque). Alfred Jarry donc, chez Vian, n'est jamais très loin. Ainsi le cite-il également dans sa « chronique scientifique », *L'Autobus*, quelques pages bien troussées, contemporaines de l'écriture de *L'Automne*, intégralement données dans la Pléiade¹³, mais les prémisses de la passion de Vian pour la 'Pataphysique ne sauraient mieux s'exprimer que dans l'approche des transports dans *L'Automne à Pékin*.

Moins attendue, puisque toute nouvelle pour nous aussi, semble être une source d'inspiration possible pour Vian, contemporaine des *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, il s'agit de l'ouvrage de Théodore G. Sourdille intitulé *De Paris à Pékin en 24 jours*¹⁴. L'auteur, fier d'être membre de l'Alliance scientifique universelle, nous entraîne pendant dix-sept pages à la découverte des aventures des passagers du « Sphinx », très moderne « auto-canonot-aérien », aventures qui s'inspirent clairement des sagas de Jules Verne, mâtinées de la science-fiction épicée de Maurice Renard... en somme tout pour plaire à Boris Vian. On en conclut que ce livre méconnu qui met en scène une sorte de « super 975 » à destination de Pékin ne saurait avoir échappé à Vian.

Queneau et un peu plus...

Après Jarry, l'autre référence incontournable lorsque on étudie les romans de Vian est bien sûr l'œuvre de Raymond Queneau, son maître, son ami, son frère, qui trouve le moyen de placer le bus S parisien au cœur de ses *Exercices de Style* qui paraissent chez Gallimard en 1947, donc simultanément à *L'Automne* au Scorpion. Il faut reconnaître une antériorité à Queneau puisque les premiers « Exercices » paraissent dès 1943 dans une revue suisse, *Domaine français*, ce qui ne nous rapproche pas non plus de l'Exopotamie. Force est de constater que 1947 est en quelque sorte « l'année des bus », à voir le nombre d'ouvrages paraissant au même moment et ayant pris le bus comme héros, par exemple

12. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien : roman néo-scientifique* suivi de *Spéculations*, Paris, Charpentier, 1911.

13. Boris Vian, « En marge de *L'Automne à Pékin* », *Œuvres romanesques complètes, I, op. cit.*, p. 727-729.

14. Théodore G. Sourdille, *De Paris à Pékin en 24 jours ou Voyage extraordinaire en auto-canonot-aérien*, Paris, Grasset, 1909.

ce *Wayward Bus* de Steinbeck paru en février 1947 (mais rien ne laisse penser à une influence de ce dernier sur l'écriture de *L'Automne à Pékin*).

En revanche, on a déjà eu la chance de dévoiler une putative source fort troublante quant à l'idée générale du roman de Vian et cela dans une seule « Inscription » parmi celles publiées en mai 1945 ; ce recueil de pensées éphémères et déroutantes dû au fascinant poète belge Louis Scutenaire, le plus surréaliste et le plus indépendant des amis de Magritte, présente l'inscription suivante :

« Je crois qu'à un grand désert vide, je préfère un désert coupé par une voie de chemin de fer en ruines¹⁵. »

Curieuse idée, curieux rêve en fait, qui résonne fortement aux oreilles du lecteur.

Mais ceci était déjà noté dans la Pléiade, ce qui n'est pas le cas de la découverte plus récente d'une référence jusqu'ici non relevée : elle apparaît au sein du recueil *Ana*, publié en juillet 1944 et signé par un autre personnage étrange et attachant, un certain André Frédérique, ami de Vian, poète et pharmacien. En page 12 de ce petit volume édité par Henri Parisot, on peut lire sous le titre « Inventions » :

Je construis, avec des tiges de fer, des ficelles, des ressorts, des petits moteurs, sans autre méthode que mon goût pour l'arrangement. Si j'ai du bon acier, lors ce sont de petites machines à forer que j'obtiens. Parfois de lourds assemblages immobiles qui soudain, longtemps après avoir été montés, se mettent à tourner sans prévenir et ne s'arrêtent que brisés de vitesse. J'ai quelquefois des ennuis avec des hélices montées trop rapidement qui, perçant le mur, s'en vont creuser chez le voisin. Rien ne les arrête qu'une bonne couche de plomb. Elles n'en rencontrent pas toujours avant des kilomètres, et, des familles entières, sur leur trajet, pâtissent de mon invention¹⁶.

Comment ne pas reconnaître les mésaventures du Ping 903 dans ce poème de Frédérique que Vian aura pu découvrir en 1944 et retranscrire – disons inconsciemment – dans *L'Automne* deux ans plus tard ! Et que dire de l'autre recueil de poèmes d'André Frédérique, *Aigremorts*, paru chez GLM en mars 1947, et du poème intitulé « Pâques » : « La locomotive noire du Vatican / a mis sa robe bleue de vitesse / et chaussé ses pantoufles de bruit // La loco moto cololotive bougonne / l'introït en magyar / les séminaristes ont le mal de fer // À seize heures ving trois / le train confesseur / rencontre le train confessé / dans le tunnel du Saint-Gothard¹⁷. » Non ce n'est pas du Vian, Frédérique est peut-être encore plus anticlérical, mais la ligne de foi est sous-jacente...

15. Louis Scutenaire, *Mes Inscriptions*, Paris, Gallimard, 1945, p. 133.

16. André Frédérique, *Ana*, édition établie par Henri Parisot, Paris, Plaisir du prince, 1944, p. 12.

17. André Frédérique, *Aigremorts*, Paris, GLM, 1947, p. 9.

Agatha Christie et la Mésopotamie, incontournables

Heureusement pour les sceptiques, une référence, une inspiration s'impose plus que toute autre, et nous ne saurions la nier puisque notre ami australien Alistair Rolls a été le premier à le démontrer dans *The Flight of the Angels*¹⁸, et nous allons entièrement dans son sens.

Le terrain est donc déjà balisé pour ce transport / cette transposition-là : Vian a pris une bonne partie de la trame « dramatique » de *L'Automne* chez Agatha Christie, et tout à fait spécialement dans *Meurtre en Mésopotamie*¹⁹, publié en français dès 1939, la version originale anglaise datant de 1936, et bien sûrement lue par Boris Vian avant 1946. On retrouve tout d'abord l'idée de désert et de fouilles : Agatha ayant été inspirée de son côté par son voyage de noces avec son archéologue de deuxième mari ; ils se rendirent entre autres à Ur dans une sorte de roulotte automobile dont l'aspect, au cours du visionnage d'un reportage d'époque, nous frappa comme étant un 975 « idéal ». On passera sur la constitution de l'équipe (un archéologue, des pseudo ingénieurs, un prêtre français, etc. – d'ailleurs la Croisière jaune, comme nous l'avons noté dans la Pléiade, est ainsi formée), l'intrigue autour de l'assassinat de l'héroïne, des remarques étranges sur la façon de « recasser » des poteries anciennes, en fin de compte toute une atmosphère si proche du roman qui nous occupe ; d'autant qu'il ne manque pas un bus, une auto, un vélo... (mais dans *L'Automne*, point d'avion grandeur nature), voire une ligne de foi.

Par quelque bout que l'on prenne ces deux romans, ils se ressemblent fortement, même dans leurs fins tragiques, la principale différence venant de la fantaisie imaginative de Vian, en quelque sorte le pendant de l'humour de Christie. Alors comment Boris a-t-il pu se permettre ça ? S'est-il consciemment inspiré du roman d'Agatha Christie ? Une petite clé de lecture supplémentaire, qui semble celle-ci avoir échappé à Alistair Rolls : le fugace personnage d'Agathe Marion, participant au Conseil d'administration d'Ursus de Janpolent, ne porte-t-il pas en son nom l'hommage discret mais bien nécessaire de Vian à Christie, comme s'il lui disait « Agathe, Marions-nous ! » ?

Inspiration intime, expirations ultimes : Vian face à face

Et voici venu le moment le plus dramatique de cette contribution : ce que nous allons révéler maintenant fait partie du destin de l'écrivain et de ses proches, et le chemin de mots qu'il en extrait s'éloigne peu de la route bien tordue de la vie.

Voici donc l'histoire de quelques transports amoureux qui sont sans nul doute, pour nous, l'authentique origine de la trame du roman, et de la volonté

18. Alistair Rolls, *The Flight of the Angels: Intertextuality in Four Novels by Boris Vian*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

19. Agatha Christie, *Meurtre en Mésopotamie* [*Murder in Mesopotamia*], traduit de l'anglais par Louis Postif, Paris, Librairie des Champs-Élysées (Le Masque, n° 283), 1939 [1936].

de Vian, une fois n'est pas coutume, de raconter sa vie autrement. Parler de «bus-fiction» plutôt que d'autofiction serait ici trop facile mais tentant, il nous en a tant dit sans rien dévoiler, on a l'impression d'avoir, comme Amadis, maintes fois manqué l'arrêt.

Il se pourrait que le chaînon manquant soit d'abord mathématique; il nous semble difficile de ne pas évoquer cette règle de trois sous-jacente à la construction du roman (et que nous avons tenté de rendre dans nos titres faisant appel au produit des moyens et des extrêmes): 333 pages, prévues par Vian sur le manuscrit, beaucoup de chiffres divisibles par trois comme les fameux 975 et 903, des trios de personnages assez évidents comme Cuivre, Brice et Bertil, et surtout au devant de la scène le non-couple à trois: Rochelle, Anne et Angel.

Eh bien celui-là est tout sauf fictif, leurs authentiques prénoms ne sont autres que Michelle, André et Boris. Pour ce qui revient au roman et aux transports bilatéraux, Angel – assez évidemment Vian lui-même – est très amoureux de Rochelle/Michelle, qui le lui rend peu pour s'éprendre et se répandre avec un certain Anne qui est un de nom de chien, comme dit Angel qui n'hésite d'ailleurs guère à se débarrasser du bon copain. Cet Anne masculin-féminin nous a longtemps laissés perplexes, il semblait évident qu'il s'agissait d'un homme, viril mais peut-être fragile, alors qu'encore une fois les deux autres personnages sont nommés pour être reconnus, ou au moins assez facilement devinés.

Alors cet Anne? C'est le destin, disons le hasard programmé qui nous a mis sur sa piste, même si nous laissions entendre dans la Pléiade que des doutes planaient quant à la pure figure romanesque qu'Anne constituait. En réalité, un album de jeunesse, de «groupie» de Michelle Léglise, est réapparu après la dispersion d'une partie de ses archives. Parmi celles-ci, cet album de cartes postales représentant des stars du cinéma d'après-guerre, faisait pâle figure. Des vedettes certes, Gary Cooper, Jean Gabin, Marlene Dietrich, Shirley Temple surnageaient, mais force pages étaient consacrées à des petites célébrités comme Jackie Cooper, Manfred Carote, Jean Murat, Lisette Lanvin, Blanche Montel ou encore Jeannette Mac Donald. Michelle, qui admire alors particulièrement l'acteur français Pierre-Richard Wilms, lui consacre les toutes premières pages de son album, soit pas moins de onze cartes postales! Avec le temps, les cartes se sont détachées de leurs coins-photos, laissant apparaître une fente bizarre dans le premier plat de la reliure de l'album. Par chance, celle-ci se décolle également et se révèle alors un petit «nid d'autographes» subtilement caché dans de la gaze médicale, a priori indiscernable au cœur du premier plat un peu épais de l'album. Une fois l'émotion de la découverte passée, vint le temps de la lecture de ces lettres si bien dissimulées: pas moins de quatorze missives d'Anne, «ton âne», lettres d'amour un peu folles à une certaine Michelle... et venant d'un certain André, André Reweilloty, clarinettiste de jazz, 17 ans à l'époque.



Image 4. Album de cartes postales de Michelle Légglise, cachant une correspondance secrète. Coll. part., D.R.

Il apparaît qu'ils sont clairement amants, et Michelle le dissimule bien soigneusement. André, dit le plus souvent « Mon Anne », écrit des lettres fiévreuses de désir, mais aussi encombrées de reproches, de désespoir, souvent provoqués par un « abus d'alcool » comme on dit aujourd'hui, et qu'il reconnaît bien volontiers. Il n'empêche que les deux amoureux se donnent de nombreux rendez-vous secrets, qui s'espacent dès 1947, mais 1946 semble être leur grande année. Nul besoin de rapprocher plus avant ce « scoop » (dont l'intimité serait presque gênante, si la découverte n'en avait pas été fortuite) de son pendant littéraire dans *L'Automne à Pékin* : Michelle, Boris, André, deviennent très clairement Rochelle, Angel et Anne, cet ingénieur au nom de chien qu'Angel « pousse à la mort », sacrifie presque malgré lui. D'ailleurs dans le roman, Rochelle succombe elle aussi à l'empoisonnement « amoureux » d'Angel : la vengeance est parfaite.

On cite régulièrement une phrase de Michelle à propos de *L'Automne*, elle aurait dit à Boris : « Je ne sais pas où tu vas, mais tu y vas tout droit²⁰. » On croyait jusqu'à aujourd'hui que cela concernait seulement ses rapports avec la maison Gallimard, mais il se pourrait qu'elle ait fait plutôt allusion à sa vengeance littéraire déguisée. Vian règle beaucoup de comptes dans *L'Automne à Pékin*, mais il se laisse peut-être un peu trop « transporter » par ces sujets de revanche...

Sans transition ou presque, on doit faire état ici d'une coïncidence glaciale que des événements bien postérieurs ont entraîné, à moins que Vian, dans *L'Automne*, ait fait preuve d'une surpuissante force de prémonition : en 1962, André Reweilloty est victime, à l'instar d'Albert Camus deux ans plus tôt, d'un

20. Michelle Légglise citée dans Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 204.

imprévisible et violent accident de voiture. Il meurt sur le coup, le passager est sauvé; il s'agissait de Michelle Vian.

Alors comment éviter de répondre à la question initiale: le bus ou le néant? En constatant simplement que la plupart des transports, techniques ou amoureux, que nous avons passés en revue en survolant ce complexe roman, en fouillant parfois ses abysses, mènent à la déception, la fuite, voire la mort?

Nous tenterons de parier pour la vie, ou au moins pour une sorte de résurrection, thème qui affleure à la toute fin de *L'Automne à Pékin*: dans la mesure où notre bon bus 975 a concrètement sauvé la vie d'Angel, retrouver son homonyme dans *L'Arrache-cœur* n'est sûrement pas un hasard, il se pourrait même que ce père malheureux et fuyant du dernier roman de Vian soit plus qu'un avatar du précédent, comme il l'avoue lui-même à l'occasion de sa première discussion avec le psychanalyste Jaquemort²¹.

Et si la toute dernière phase de *L'Automne à Pékin*²² s'adressait en fin de compte à un autre Angel, celui qui va essayer bientôt de se débarrasser de tous ces poisseux souvenirs d'Exopotamie, celui qui va devenir le héros tragique de *L'Herbe rouge*, celui qui ressemble terriblement à Boris Vian? Ne faudrait-il pas l'entendre ainsi: «Vole, Wolf!»?

Références

- ARNAUD, Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Le Livre de poche, 1996.
- , «L'Automne à Pékin», *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n° 25 (1956), p. 67-68.
- BELLU, René, *Les Autobus parisiens*, Paris, Jean-Pierre Delville éditeur, 1979.
- Christie, Agatha, *Meurtre en Mésopotamie* [*Murder in Mesopotamia*], traduit de l'anglais par Louis Postif, Paris, Librairie des Champs-Élysées (Le Masque, n° 283), 1939 [1936].
- FRÉDÉRIQUE, André, *Aigremorts*, Paris, GLM, 1947.
- , *Ana*, édition établie par Henri Parisot, Paris, Plaisir du prince, 1944.
- GRACQ, Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.
- JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien: roman néo-scientifique suivi de Spéculations*, Paris, Charpentier, 1911.
- LAGARRIGUE, Louis, *Cent ans de transports en commun dans la région parisienne, Tome II*, Paris, Imp. Firmin-Didot, 1956.
- ROLLS, Alistair, *The Flight of the Angels: Intertextuality in Four Novels by Boris Vian*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- SCUTENAIRE, Louis, *Mes Inscriptions*, Paris, Gallimard, 1945.
- SOURDILLE, Théodore G., *De Paris à Pékin en 24 jours ou Voyage extraordinaire en auto-canonot-aérien*, Paris, Grasset, 1909.

21. Voir la notice des *Œuvres romanesques complètes, II, op. cit.*, p. 1274.

22. «- Vole!... répondit le receveur en levant le doigt vers le ciel» (Boris Vian, *L'Automne à Pékin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 315).

- VIAN, Boris, *Œuvres romanesques complètes, I*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- , *Œuvres romanesques complètes, II*, édition publiée sous la direction de Marc Lapprand avec la collaboration de Christelle Gonzalo et François Roulmann, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- , *L'Automne à Pékin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.
- , *L'Automne à Pékin*, Paris, Éditions du Scorpion, 1947.

DÉBATS



Une poétique de l'inachèvement façonne le roman francophone

Lise Gauvin, *Le Roman comme atelier.
La scène de l'écriture dans les romans francophones
contemporains*, Paris, Karthala, 2019.

RÉJEAN BEAUDOIN

Lise Gauvin analyse dans cette étude huit œuvres qui constituent l'objet mis en relief sur la scène de l'écriture sans cesse en mouvement, déconstruite, reconstituée, vibrante, en projet et en résurgence dans l'urgence permanente de ce qui apparaît comme l'avenir des langues haletantes, des cultures et des hommes en Afrique, en Amérique du Nord et dans d'autres parties du monde qui n'ont en commun que l'impatience de jeunes nations accouchées au forceps de l'Occident après la précipitation d'un formidable débordement de l'Histoire. Comment formuler le traitement de choc et décrire ses conséquences en moins de 200 pages que la concision ne réduise pas à la plus sèche érudition ? Ce qui semble relever du défi ne peut que suivre les écarts tissés dans des textes dont la lecture met en relation huit écritures disséminées entre le Québec, Haïti, l'Acadie, les Antilles et les Caraïbes, autant dire aux quatre coins de la terre, des *Mille et une nuits* à l'enfer dantesque ou rimbaldien, au fil de trois civilisations – Jérusalem, Rome, Médine. L'échelle des paradigmes linguistiques, narratifs, sociaux, éthiques et géopolitiques court en filigrane sous les pages de cette somme révolutionnaire de l'intranquillité qui ne se limite pas au simple retour du balancier, mais qui remet en cause le centre de gravité du monde et l'équilibre international. Rien de moins. Quel vecteur prépondérant, s'il en est, traverse les confluences et les divergences observées de Patrick Chamoiseau à Réjean Ducharme, d'Asia Djebar à Maryse Condé, d'Alain Mabanckou à Dany Laferrière, de France Daigle à Marie-Claire Blais ?

Chacune des œuvres gigognes s'élabore à même la déperdition ou le recouvrement d'une diaspora dont les témoignages de détresse et d'espoir ont déjà résonné plus d'une fois, répercutés depuis le cri cinglant du *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire, avant les théories nuancées d'Édouard Glissant s'entretenant, peu avant sa mort, de « L'Imaginaire des

langues¹ » avec Lise Gauvin. L'amplitude de ces littératures mineures écrites dans une langue majeure peut-elle servir à mesurer la maturation, aussi ardue que percutante, de ce qui ne cesse de nous interpeller? Dès l'introduction, *Le Roman comme atelier* présente le circuit de « parcours marqués [...] par la récurrence de récits éclatés, aux frontières indécises entre le réel et la fiction ou entre divers niveaux de réel, se jouant des catégories génériques comme autant de pistes à transgresser. » Ces récits sont du coup renommés à nouveaux frais :

Je propose plutôt de les désigner comme « des romans performatifs » [...] mettant en scène des figures diffractées d'auteurs ou de romanciers fictifs appliqués à décrire, sous forme de projet en gestation, le texte que le lecteur a sous les yeux. Romans qui par leur inachèvement même sollicitent l'intervention du lecteur invité à poursuivre l'itinéraire et la réflexion².

Les espaces francophones se relaient dans l'écho amplifié qui pénètre la conque du Tout-Monde conceptualisé par Glissant comme une oreille résiliente où puiser, par exemple chez Patrick Chamoiseau, la

multiplication vertigineuse des délégués à la parole [à tel point que] chaque figure d'écrivain devient les maillons d'une chaîne ininterrompue, comme les variantes inépuisables d'une Histoire / histoire à la fois collective, au sens de récit commun, et singulière, au sens des histoires fictives et des destins individuels racontés par les narrateurs successifs en posture d'écrivain. (*RCA*, p. 11-12)

Entraînés par cet axe aux extensions inextricables, les lecteurs sont plongés au creuset où se meuvent des univers diversifiés qui tantôt se heurtent et s'ignorent, tantôt se rencontrent et s'absorbent en mêlant les poussières de leur durée aux contrepoids de leurs variations. Ces univers polymorphes, loin de se dissoudre, se refondent en une éventuelle genèse sous les visées théoriques dont sont passibles les transports d'idées, de lois, de violences et de pouvoirs qui affluent au gré des courants migratoires. Les êtres écorchés dans leur humanité au ras du sol ne sont pas épargnés dans les sociétés confiées aux États fragiles modelés par la décolonisation qui a parfois décuplé, faute de savoir y mettre fin, les exactions de colonisateurs avant tout avides de domination.

Ce qu'on apprend en lisant ce corpus élargit significativement la connaissance et surtout la conscience de malheurs qui, à un autre niveau, nous affectent tous au long des vagues consécutives de la pandémie qui déferle sur le monde depuis deux ans. Mais que dire de ces littératures natives aux révélations encore plus déconcertantes? Chacune d'elles a dû soulever plus que sa part du fardeau

1. Lise Gauvin, « L'imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3 (1992), p. 11-22.

2. Lise Gauvin, *Le Roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019, p. 10; *Le Roman comme atelier* sera désormais signalé dans le corps du texte par l'abréviation *RCA*, suivie du numéro de page.

des plus horribles souffrances étalées sur des siècles dont un seul épisode aurait suffi à briser les courages les mieux trempés. La dynamique contenue dans ces constellations imaginaires s'inscrit résolument dans une perspective universelle, bien que localement soudée à des lectorats inégaux en nombre, arrimés à leurs terreaux originels. Jusqu'à quel point peut-on présumer, et avec quel degré de certitude, que la nouvelle région du monde dessinée par la pensée d'Édouard Glissant s'approche aujourd'hui, plus que jamais au cours de son histoire, des libertés qu'elle promet? Il y a lieu de le supposer à travers la plurielle oralité qui circule sous la langue des métafictions.

L'un des concepts fondamentaux susceptible de contribuer à la réponse se trouve dans le parcours qui demeure au cœur des réflexions de Lise Gauvin depuis les décennies qu'elle scrute le carrefour des écritures francophones à la croisée des langues» (*RCA*, p. 5), problématique qui présente le double avantage de la flexibilité et du renouvellement de la pensée acculée à une mine de paradoxes de tous ordres. Il convient de suivre la discussion en termes linguistiques, puisqu'il s'avère que rien du corpus qui nous occupe ne s'impose aussi fortement sans l'aiguillage d'une conjonction-disjonction inhérente à la croisée des langues, sans laquelle on risque de réduire les littératures francophones aux sous-produits du post-colonialisme, quitte à recommencer l'indénouable procès de l'ethnocentrisme dont Claude Lévi-Strauss a voulu conjurer le spectre, au second versant du siècle dernier, dans un court essai qui repose sur le principe global invoqué au lendemain de deux guerres mondiales séparées d'à peine plus de vingt ans – de 1918 à 1939: «La civilisation mondiale, affirmait en 1952 le père du structuralisme, ne saurait être autre chose que la coalition, à l'échelle mondiale, de cultures préservant chacune son originalité³.» Cette simple phrase, encore faut-il assumer pleinement le savoir capable de la comprendre comme indication de la manière dont peuvent se conjuguer les cultures naguère si promptes à s'affronter jusqu'à dépouiller l'Homme de son humanité par l'usage des armes les plus létales accessibles aux puissances belliqueuses depuis le venin, la pierre, le fer, la poix et la poudre. Je ne prétends nullement m'évader par la digression d'une indignation incompressible. L'essentiel recours est de m'appuyer sur la conviction que des huit auteurs étudiés par Lise Gauvin, aucun, me semble-t-il, ne sourcillerait à l'inscription de *Race et Histoire* en guise de préambule incontournable à ce qu'ils ont écrit et qui pointe dans une seule et même direction:

C'est le fait de la diversité qui doit être sauvé, non le contenu historique que chaque époque lui a donné et qu'aucune ne saurait perpétuer au-delà d'elle-même. Il faut

3. Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris, Gonthier (Médiations), 1961, p. 77; désormais les renvois à cette œuvre se feront dans le corps du texte par l'abréviation *RH* suivie du numéro de page.

donc écouter le blé qui lève, encourager [...] une attitude dynamique, qui consiste à prévoir, à comprendre et à promouvoir ce qui veut être. (*RH*, p. 85)

D'*Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau, Lise Gauvin remarque : « Si les enfants s'ennuient le dimanche, les romanciers, eux, en profitent pour laisser tomber les masques et s'adonner à [...] des ego imaginaires et multifformes » (*RCA*, p. 20). Aussi le sentiment de tristes dimanches me serre-t-il la gorge au signallement des enfances enclines aux morosités dominicales après la messe obligatoire. Je ressens d'autant mieux à ce détour mélancolique l'empreinte de Crusoé évoquée par le narrateur livrant à la première personne son aptitude d'insulaire appliqué « à lire / copier / coller / récrire des textes » dans la démarche chancelante de l'écrivain « sans profession » qui n'est pas sans rappeler les personnages de Réjean Ducharme, « Nul écrivain n'a[yant] su mieux que Chamoiseau composer le roman comme atelier, en renouvelant chaque fois les formes de la fiction » (*RCA*, p. 28-29). Raphaël Confiant le soulignait en invoquant la

musicalité de la langue créole, liée à son oralité fondamentale [qui] va donc très logiquement nourrir la littérature antillaise de la fin des années quatre-vingt et du début des quatre-vingt-dix et, en particulier, le mouvement de la créolité, dont l'une des principales figures de proue, le romancier Patrick Chamoiseau, obtint le prix Goncourt en 1992⁴.

L'effroi des deuils chroniques de femmes broyées, d'épouses dont la parole en sursis dit une Algérie sans fard, tel est le tableau non flatté des livres d'Assia Djebar. La narratrice d'*Oran, langue morte* (1997) déclare : « Oran m'est devenue mémoire gelée, et langue morte⁵ ». Car à Oran, on oublie, confie la narratrice en annonçant qu'elle quitte la ville : « Oubli sur oubli. Ville lessivée ; mémoire blanchie » (*RCA*, p. 41). Ailleurs ce sera un autre exil : « Pour nous, » écrit Dany Laferrière, « l'Exode, c'était de quitter l'Afrique pour l'Amérique. »⁶ Le départ permet le recueil scripté de l'héritage du silence mortifère des héroïnes d'*Oran, langue morte* : « Je pars car je ne veux plus rien voir, Olivia. Ne plus rien dire : seulement écrire. Écrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence. Écrire Oran ma langue morte » (*RCA*, p. 41). Ainsi se recoud le conte effroyable de la « Femme en morceaux » : « Je n'ai qu'à me taire, à questionner par mon regard, par un sourire, ou un demi-geste » afin de transcrire l'histoire terrible racontée par la « Schéhérazade des Cévennes » (*RCA*, p. 42). Dans ce roman, « la parole est muselée, proscrire, parole qui s'écrit plus qu'elle ne s'écrit,

4. Raphaël Confiant, *L'Écrivain et la musique. Communications de la XXI^e Rencontre québécoise internationale des écrivains à Sainte-Adèle et à Montréal du 20 au 24 avril 1993*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 46.

5. Assia Djebar, *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 13.

6. Dany Laferrière, *L'Art presque perdu de ne rien faire*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 2013, p. 137 ; désormais les renvois à cette œuvre se feront dans le corps du texte par l'abréviation *APP* suivie du numéro de page.

qui doit s'écrire faute de pouvoir s'écrier» (*RCA*, p. 45). Ce mutisme forcé éclate cependant dans les livres de Djébar pour témoigner de «l'écriture [...] présentée comme une activité rendue nécessaire par la violence de l'Histoire et l'effacement programmé des langues et des cultures» (*RCA*, p. 56).

Dans une forme plus proche du roman historique, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Maryse Condé délègue à la narratrice éponyme la doublure renversée de la sorcellerie blanche du village de Salem, près de Boston, vers la fin du XVII^e siècle. Le récit illustre un propos que la romancière livrait à Lise Gauvin dans un entretien : «En général on ne fait pas tellement attention à ce que les femmes disent. Ce qu'elles disent dérange et on a tendance à ne pas les écouter. Leur parole ne répond jamais aux canons de la littérature en vigueur⁷.» Difficile de ne pas songer ici aux vies tumultueuses des fictions d'Anne Hébert, notamment les destins tragiques des personnages des *Fous de Bassan* (1982). La violence est extrême sous la charge vindicative de la dénonciation féministe du racisme doublé d'esclavagisme par les excès des pèlerins réformés du Mayflower. Mais un écrivain, tel que défini par Dany Laferrière, c'est justement

celui qui le devient en balayant tout sur son passage. Il ne peut faire autrement, dévoré par une passion aussi dévastatrice que le pouvoir. Dans ce métier, le caractère est plus important que le talent. Il faut avoir beaucoup de caractère pour poursuivre ce voyage quels que soient les obstacles rencontrés sur la route, tout en étant d'une faiblesse absolue face à ce monstre sans visage qui vous pousse à écrire pendant que votre ville tombe. (*APP*, p. 137)

La seule chose dont les planteurs de canne à sucre n'auront pu déposséder leurs esclaves est la langue créole qui a résisté à la sinistre déportation des ancêtres africains. Le récit de Tituba en témoigne éloquemment. Mais que peut vraiment l'écriture pour contrer ou freiner le taux de mortalité des langues qui s'accélère au tournant du XX^e siècle? Or, la privation de la langue représente depuis toujours la plus intolérable cruauté qui se puisse infliger à la parole humaine. Voici quelques questions qui se posent au plus près de la vitalité langagière à partir de certains faits relevés par Claude Hagège dans *Halte à la mort des langues*:

[L]es langues possèdent une propriété tout à fait singulière : celle d'être des systèmes virtuels qui, certes, passent à l'état d'actes dès qu'ils sont mis en paroles, mais qui, cependant, n'ont pas besoin d'être mis en paroles pour exister. [...] La mort d'une langue n'est que celle de la parole. Les langues en tant que système de règles ne sont donc pas mortelles, bien qu'elles n'aient pas de vie par elles-mêmes, et ne vivent que si des communautés les mettent en parole(s)⁸.

7. Lise Gauvin, *D'un monde à l'autre. Tracées des littératures francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, p. 137.

8. Claude Hagège, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob (Poches), 2002, p. 42 ; désormais nous ferons référence à cette œuvre dans le corps du texte par l'abréviation *HML*, suivie du numéro de page.

L'auteur cite sur ce point précis le cas patent des langues créoles :

L'exemple des créoles parlés dans la zone des Caraïbes montre clairement de quoi il s'agit. Leurs usagers sont les descendants d'esclaves arrachés à leurs villages africains, et transportés durant les XVII^e et XVIII^e siècles en particulier, dans les plantations antillaises. Les relexificateurs ont été les langues des planteurs et négriers blancs, c'est-à-dire, principalement, l'anglais et le français (d'où notamment, sur la base de ce dernier, les créoles martiniquais, guadeloupéen et guyanais), ainsi que quelques autres idiomes européens. (*HML*, p. 330)

Partout où la France a essaimé en étendant l'influence prégnante de sa langue et de ses institutions, des peuples furent assujettis avant d'avoir choisi d'intégrer à leurs propres traditions les surgeons retenus et réifiés dans le sillage du colonisateur. Avec le temps l'implantation a ramifié des racines profondes dans les territoires d'outre-mer. Ce sont donc « des littératures françaises hors de France » (*RCA*, p. 6). Les nations européennes avaient d'abord rivalisé d'ingéniosité pour se partager le monde au gré d'alliances politiques, sans négliger la voix des armes, depuis les voyages de Christophe Colomb. Puis, aussi soudainement qu'ils s'étaient empressés de dépecer des pays par morceaux, les maîtres du monde devaient finir par s'entendre pour se retirer des colonies lointaines. La mise en œuvre de la décolonisation au milieu du siècle dernier allait se hâter de substituer de nouveaux États indépendants dévolus aux élites de populations subitement pourvues de gouvernements souverains à peine émouls de l'emprise métropolitaine, alors que les peuples dotés de ces instruments sophistiqués n'auraient plus qu'à compléter sur le tas une éducation menée la bride sur le cou. Les littératures francophones sont plus que d'autres confrontées aux situations résultant de ces bouleversements et des pénibles questionnements susceptibles de les dénouer. La réflexion lucide d'Édouard Glissant le rappelait avec force dans *Une Nouvelle Région du monde* :

Les langues mortes et les langues du secret (à décrypter) composent des réserves, un matériau de l'inconscient, entre les langues qui sont parlées puis écrites et les langues chantées, ou orales, d'une part, et d'autre part les langages, qui sont là structurés puis rapportés. Loin des pistes des langues, tout au fond des brousses des mots, ces réserves sont vouées à la survie langagière de tous, elles nous font ressouvenir que même disparues, les langues ont laissé des traces en nous, et que peut-être veillent déjà en nous des langues qui vont venir, qui sont nos différences du futur⁹.

Après avoir relevé qu'« une littérature qui compte des noms comme ceux de Gracq, Butor ou Le Clézio ne saurait être dite sans ampleur », l'essayiste poursuit :

9. Édouard Glissant, *Une Nouvelle Région du monde*, Paris, Gallimard, 2006, p. 68-69 ; désormais, les références à cette œuvre seront signalées dans le corps du texte par l'abréviation *NRM* suivie du numéro de page.

Il est difficile, quand on a régi la vue et l'énoncé du monde, qu'on dominait, d'y retrouver ensuite ou d'y accepter sa place avec justesse, parmi d'autres. Mais la littérature, et dans tous les pays, a toujours procédé par bonds et ruptures et soudainetés. Il en sera probablement ainsi, une fois de plus. Vous vous délectez des trésors hier accumulés par cette langue française. Elle en inventera d'autres. Elle ne domine pas le monde, elle s'y partage, souhaitons-le-lui du moins. (*NRM*, p. 172-173)

Il convient tout à fait d'achever l'excursion parmi des littératures franco-phones par les derniers romans de Marie-Claire Blais, comme le fait d'ailleurs Lise Gauvin : « Dans un lieu idéal, une île du golfe du Mexique identifiée à plusieurs reprises comme paradis, se déploient les cercles d'une ronde infernale qui rappelle celle de la Divine Comédie de Dante. [...] Malgré le climat anxiogène du roman [...] émergent des îlots d'espoir et d'humanité... » (*RCA*, p. 146 et 152). C'est à bon droit qu'il y a lieu de célébrer le dernier volet du cycle des dix romans de Soifs :

Aucune romancière n'aura réussi à mettre en regard de cette façon, dans une île devenue microcosme de l'univers, le présent des consciences et les grands événements qui ont marqué l'Histoire des dernières décennies, chacun de ces événements étant recadré dans la perspective d'un destin singulier. (*RCA*, p. 159-160)

Avant de terminer, je lis *Tout bouge autour de moi* de Dany Laferrière parlant du tremblement de terre de magnitude 7 qui bouleverse son pays d'origine au début de 2010, comme si coups d'État, dictatures, famines et pauvreté n'étaient pas assez. La verve coutumière du romancier fait place à une prose serrée qui vaut son précis d'histoire : « les deux plus grandes populations francophones en Amérique » sont celles du Québec et d'Haïti, et « Le *xxi^e* siècle a commencé en Haïti le 12 janvier 2010 à 16h53. On ne peut être plus précis. C'est un événement dont les répercussions seront aussi importantes que celle de son Indépendance, le 1er janvier 1804¹⁰. » Je retiens certes la dignité de ce peuple dont l'exemple devrait souvent nous édifier :

Finalement, on n'a pas eu ces scènes de débordement que certains journalistes (ça fait vendre) ont appelées de leurs vœux. [...] Au lieu de cela, on a vu un peuple digne, dont les nerfs sont assez solides pour résister aux plus terribles privations. Quand on sait que les gens avaient faim avant le séisme, on se demande comment ils ont fait pour attendre si calmement l'arrivée des secours. (*TBM*, p. 83)

10. Dany Laferrière, *Tout bouge autour de moi*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010, p. 71 et 110 ; désormais, les références à cette œuvre seront signalées dans le corps du texte par l'abréviation *TBM* suivie du numéro de page.

Cette retenue se fera-t-elle aussi patiente jusqu'au bout de l'enquête en cours pour trouver et mettre en accusation les responsables de l'assassinat du président Moïse tué dans son palais il y a deux mois ?

On ne saurait surestimer l'avantage du lecteur admis dans la boutique des créateurs où se déploie un horizon autrement inaccessible. Nous pressentons ainsi sous sa lumière la plus crue et la plus accablante la grandiose aventure dont la clé n'est nulle part offerte sans risque. Mais qui voudrait d'une police d'assurance bétonnée sans clause de préemption à terme ? *Le Roman comme atelier* est un travail exceptionnel qui permet de prendre part à l'expérience de la percée remarquable des littératures francophones dans la nuée des angoisses de l'époque que nous traversons. Je me suis prêté à l'exercice du débat-recension parce que l'occasion m'a semblé propice à explorer le grand récit en partie esquivé par le contexte exigü de la seule notion de littérature nationale qui a semblé suffire à l'émergence des premiers écrivains québécois du XIX^e siècle, mais au premier quart du XXI^e, le bassin de lecteurs de fiction tendue au-delà des divisions génériques ne saurait se contenter de niches cloisonnées pour parler de sa quête d'identité respective. S'il n'est pas donné aisément d'ébaucher les rapports entre les continents fractaux de ce corpus, celui de la francophonie, dont les œuvres s'imposent partout à l'attention et au respect du monde, il n'en reste pas moins impérieux de dépasser le simple constat, comme nous y invite Patrick Chamoiseau réfléchissant à voix haute aux questions de Lise Gauvin dans l'entretien reproduit à fin du volume sous la rubrique « DOCUMENT » :

Nous sommes de plus en plus des individus qui doivent opérer [...] à une échelle qui n'est plus [celle] d'un pays, d'une langue, d'une peau etc., mais à l'échelle du monde. Nous sommes aujourd'hui en face d'un horizon complètement chaotique, imprévisible qui est la mise en relation des peuples et des cultures. Et cela demande un autre imaginaire. [...] Toutes les horreurs que nous connaissons dans le monde sont liées à des agencements identitaires qui sont [...] exclusifs de l'autre. (*RCA*, p. 174-175)

Quant à nous, provinciaux comme avant sur les terres qualifiées de « pays incertain », selon l'euphémisme de Jacques Ferron aggravé par Pierre Vadeboncoeur dans le titre posthume de sa correspondance avec Hélène Pelletier-Baillargeon : Le pays qui ne se fait pas, que pouvons-nous ajouter, dis-je, aux très fines analyses de Lise Gauvin ? Sans plus surseoir à l'attente d'une conclusion pendante, je prête l'oreille au bruit de ma ruelle où un quidam dépenaillé jette pêle-mêle des canettes vides dans un sac plastifié tintinnabulant au ras du pavé. Je crois discerner au-dessus de la friture du vacarme les mots détachés d'une sorte de mantra récité par une voix éraillée : « [O]n est tous des ignorants / mais personne n'ignore la même chose / moi je m'encourage là-dessus. »

Références

- CONFIANT, Raphaël, *L'Écrivain et la musique. Communications de la XXI^e Rencontre québécoise internationale des écrivains à Sainte-Adèle et à Montréal du 20 au 24 avril 1993*, Montréal, L'Hexagone, 1994.
- DJEBAR, Assia, *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.
- GAUVIN, Lise, *Le Roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019.
- , *D'un monde à l'autre. Tracées des littératures francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013.
- , « L'imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3 (1992), p. 11-22.
- GLISSANT, Édouard, *Une Nouvelle Région du monde*, Paris, Gallimard, 2006.
- HAGÈGE, Claude, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob (Poches), 2002.
- LAFFERRIÈRE, Dany, *L'Art presque perdu de ne rien faire*, Montréal, Boréal (Boréal compact), 2013.
- , *Tout bouge autour de moi*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et Histoire*, Paris, Gonthier (Médiations), 1961.



Une nouvelle région du monde

LISE GAUVIN

Les littératures dites francophones, c'est-à-dire celles qui sont écrites hors de la France hexagonale, ont ceci de particulier que le choix d'écrire a toujours, d'une certaine façon, une portée manifestaire et répond à une urgence de dire. Ces littératures, Édouard Glissant les avait décrites, dans son intervention à la Rencontre québécoise internationale de 1976, comme exprimant « la nécessité de se nommer au monde ». Et de préciser :

C'est que ces littératures n'ont pas le temps d'évoluer harmonieusement du lyrisme collectif d'Homère aux dissections rêches de Beckett. Il leur faut tout assumer d'un seul coup, le combat, le militantisme, l'enracinement, la lucidité, la méfiance envers soi, l'absolu d'amour, la forme du paysage, le nu des villes, les dépassements et les entêtements. C'est ce que j'appelle notre irruption dans la modernité¹.

Réjean Beaudoin les présente à son tour comme témoignant de « l'impatience de jeunes nations accouchées au forceps de l'Occident après la précipitation d'un formidable débordement de l'Histoire ». Pour les identifier, j'ai proposé de substituer au concept de littératures mineures, auquel semble souscrire mon collègue, celui de *littératures de l'intranquillité*, empruntant le mot à un traducteur de l'œuvre de Fernando Pessoa. Le concept de littérature mineure, défini par Deleuze et Guattari dans leur livre sur Kafka comme une littérature qu'« une minorité fait dans une langue majeure », est, soit dit en passant, une mauvaise traduction de l'allemand et un amalgame entre deux extraits du journal de l'écrivain, l'un portant sur sa situation personnelle comme écrivain de langue allemande à Prague et l'autre concernant la description faite par le même des « petites littératures », à savoir les littératures juive de Varsovie ou tchèque de Prague, des littératures peu diffusées et ayant un lectorat restreint. Pour Kafka, la notion de « petites littératures » n'a rien de négatif et comporte de nombreux avantages en ce que celles-ci deviennent en quelque sorte « un journal tenu par une nation² ». Quoi qu'il en soit de

1. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1997, p. 329-330.

2. Une discussion plus complète de la notion se trouve dans Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure : variations sur un thème majeur », dans Jean-Pierre Bertrand

leur désignation, les littératures francophones ont en commun le fait d'être écrites en français dans des situations de plurilinguisme plus ou moins subi ou assumé. Littératures de l'intranquillité, elles le sont dans ce sens que rien ne leur est acquis, et « qu'il leur faut tout assumer d'un même coup », comme le dit bien Glissant. Dans le domaine de la langue, l'intranquillité se traduit chez ces écrivains par une *surconscience linguistique* qui les oblige à créer leur propre langue d'écriture, dans un contexte de relations concurrentielles entre le français et d'autres langues de proximité, sans oublier les usages propres à chacune des cultures, et à transformer leur tourment de langage en un imaginaire des langues.

Ces littératures participent de cette *Nouvelle Région du monde*³ explorée par Édouard Glissant et que rappelle fort justement Réjean Beaudoin, soulignant les « libertés qu'elle promet » à travers « la plurielle oralité qui circule sous la langue des métafictions ». Liberté d'abord de déconstruire le roman en autant de questions adressées à un lecteur médusé et complice. Notes et contre-notes se bousculent dans les romans de Chamoiseau ou de Ducharme pour signaler l'arbitraire de la fiction et contourner l'illusion de transparence que transmet implicitement l'esthétique du roman réaliste. Ce brouillage énonciatif a comme effet d'associer le narrataire à l'élaboration du livre en lui proposant un espace non fixé, mixant à dessein les seuils du récit et refusant de jouer le jeu du marquage exotisant. À ce lecteur déstabilisé, on demande de participer à l'élaboration du roman en lui offrant un *work in progress*, une œuvre en gestation qui se déploie en une mise en scène exploratoire. Pour qui et pourquoi écrire, se demandent, les uns après les autres, les romanciers fictifs ainsi multipliés, partageant leur inquiétude face à la fonction qui leur est réservée. « Un roman pour moi », avoue Chamoiseau dans un entretien joint à mon livre, « c'est quelque chose qui se situe dans ma confrontation avec la grande question qui vaille, la seule question qui vaille : Qu'est-ce que la littérature ? »⁴ Cette question fondamentale, les romanciers contemporains, de Patrick Chamoiseau à Dany Laferrière, d'Assia Djebar à Maryse Condé et à France Daigle, d'Alain Mabanckou à Réjean Ducharme et Marie-Claire Blais, l'ont réfléchi selon des modalités qui leur sont propres.

Penser le monde, pour les romanciers francophones, c'est aussi penser le roman et le mettre en relation avec les formes adoptées pour le réfléchir. Pour les uns et les autres, il s'agit moins de décrire que de donner à voir et à méditer, de faire vivre « ce qui éclate dans tous les sens ! » Ces romans à la structure

et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*. Québec / Wallonie-Bruxelles, Bruxelles / Montréal, P.I.E.-Peter Lang / PUM, 2003, p. 19-40.

3. Édouard Glissant, *Une Nouvelle Région du monde*, Paris, Gallimard, 2006.

4. Lise Gauvin, *Le Roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019, p. 165.

aléatoire ont peu à voir avec des fictions destinées à décrire un réel construit selon une vision antérieure au récit. En laissant la parole aux plus démunis, en multipliant les points de vue et les doubles, ces écrivains ont interrogé et remis en cause une certaine notion du littéraire et de la littéralité. Du guerrier de l'imaginaire au chiffonnier, de l'observatrice militante à la confidente et à la sœur, du très éventuel personnage à l'écrivain en pyjama, la scène de l'écriture est à la fois exemplifiée et concrétisée. Cependant, cette mise en évidence de la fonction auteur renvoie à une posture contradictoire. Entre maîtrise et effacement, l'écrivain s'y affiche à la fois comme initiateur du récit, par narrateur interposé, et comme témoin d'une scène occupée par des doubles chargés de le contredire ou de le relancer.

Pareilles « fictions pensantes⁵ » renouent avec une forme plus ancienne, celle du roman pratiquée au 18^e siècle, notamment par Diderot dans *Jacques le fataliste*, ce roman qui se prend lui-même comme objet de questionnement et appelle la collaboration du lecteur jusqu'à la toute fin en lui présentant le choix entre trois dénouements possibles. Ce qui n'empêche pas le narrateur d'affirmer ironiquement tout au long du livre : « Il est évident que je ne fais pas un roman⁶. » Denis Diderot a ainsi mis au point une forme de fiction dans laquelle l'histoire racontée est constamment interrompue par des interpellations d'un lecteur, ce dernier devenant témoin et complice d'un récit fragmenté, coupé par une voix narrative cherchant la réponse à la question initiale : « Est-ce que l'on sait où l'on va⁷ ? » Question reprise plus loin sous forme d'adresse : « Et vous, où allez-vous ? » *Jacques le fataliste* s'offre à la lecture comme un roman en projet qui associe un lecteur-personnage aux étapes de son élaboration. Roman performatif, celui-ci serait parmi les premiers à *casser le récit* et à déployer une phénoménologie de l'écriture, cette intime incursion dans le secret des mots que j'ai proposé d'appeler « le roman comme atelier⁸ », fiction qui offre au lecteur le privilège d'être associé aux différents enjeux de la création. Un siècle plus tard, des procédés analogues se trouvent dans des romans d'auteurs francophones qui n'hésitent pas à exhiber les mécanismes de la fiction. Il s'agit alors de transgresser une certaine tradition de réalisme mise au point par les romanciers du 19^e siècle pour retrouver les propositions hasardeuses des écrivains des Lumières.

5. Je reprends ici le terme de Franck Salaün dans *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, 2010.

6. Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1973 [1765-1773], p. 47.

7. *Ibid.*, p. 35 et 83.

8. Également sur ce sujet : Lise Gauvin, « De l'éclatement des formes au roman performatif » [en ligne], *Temps zéro*, n° 11 (2017) [<https://tempszero.contemporain.info/document1520>].

Jusqu'à quel point la forme roman ainsi mise en cause ne renvoie-t-elle pas, plus largement encore, au statut social de la fiction et à un refus conscient de maîtriser l'Histoire afin de pouvoir la réciter ? Dans une de ses dernières conférences, Édouard Glissant déclare : « La fiction, c'est le droit de raconter, le droit de dire l'organisation contrôlée du monde. Aussi bien, nombre de chercheurs ont-ils montré comment le *storytelling*, l'art de raconter une histoire, triomphe dans les sociétés modernes comme modèle principal de la réflexion et même de l'apprentissage de l'action. » Et encore :

Je pense que la conception que nous avons de la fiction (comme compte-rendu du monde) n'est plus liable, parce que le monde est devenu inextricable, du fait de ces rencontres des histoires des peuples qui jusque-là étaient maintenues à l'écart les unes des autres. Aujourd'hui, ce que je crois, c'est que les grandes civilisations se démultiplient en une pluralité de cultures. Et que par conséquent la fiction et le dit du monde se démultiplient en une infinité de possibles⁹.

C'est cette infinité de possibles que déploient sous les yeux du lecteur les romanciers de langue française venus des cinq continents.

Je remercie Réjean Beaudoin d'avoir identifié cette « percée remarquable des littératures francophones dans la nuée des angoisses de l'époque que nous traversons ». En proposant *le roman comme atelier*, ces écrivains désacralisent en quelque sorte leur fonction tout en dévoilant l'absolue nécessité d'approivoiser *une nouvelle région du monde*, avec ses ratés, ses déconvenues et son imprévisible beauté, afin de rendre en retour l'espoir possible.

Références

- DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1973 [1765-1773].
- GAUVIN, Lise, *Le Roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019.
- , « De l'éclatement des formes au roman performatif » [en ligne], *Temps zéro*, n° 11 (2017) [<https://tempszero.contemporain.info/document1520>].
- , « Autour du concept de littérature mineure : variations sur un thème majeur », dans Jean-Pierre BERTRAND et Lise GAUVIN (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles / Montréal, P.I.E.-Peter Lang / PUM, 2003, p. 19-40.
- GLISSANT, Édouard, « Faire l'Histoire, écrire l'Histoire », conférence prononcée à la Sorbonne le 4 juin 2009, dans Danielle PERROT-CORPET et Lise GAUVIN (dir.), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 31-42.
- , *Une Nouvelle Région du monde*, Paris, Gallimard, 2006.

9. Édouard Glissant, « Faire l'Histoire, écrire l'Histoire », conférence prononcée à la Sorbonne le 4 juin 2009, dans Danielle Perrot-Corpet et Lise Gauvin (dir.), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 37 et 39.

—, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1997.

SALAÜN, Franck, *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, 2010.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Thomas Carrier-Lafleur **Université de Montréal**

Thomas Carrier-Lafleur est professionnel de recherche et chargé de cours à l'Université de Montréal, où il occupe en outre le poste de directeur adjoint et coordonnateur de la recherche du Laboratoire CinéMédias. Il est également codirecteur de *Nouvelles vues : revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec*. Dans une perspective intermédiaire qui s'intéresse aux processus de transposition écranique des textes littéraires, ses recherches portent sur la littérature française et québécoise ainsi que sur le cinéma québécois. Il est notamment l'auteur de *Voir disparaître. Une lecture du cinéma de Sébastien Pilote* (L'Instant même, 2021), de *Projections croisées. Dialogues sur la littérature, le cinéma et la création avec Andrée A. Michaud et Simon Dumas* (Figura, 2021) et de *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis* (Nota bene, 2019 ; avec David Bélanger) pour lequel il a récolté le Prix Jean-Éthier-Blais (2020).

Lydia Couette **Université du Québec à Trois-Rivières**

Diplômée de la maîtrise en lettres de l'Université du Québec à Trois-Rivières (2020), Lydia Couette a interrogé, dans le cadre de son mémoire, les espaces oniriques dans l'œuvre dramaturgique et romanesque de Boris Vian sous la direction du professeur et critique Hervé Guay, avec qui elle a aussi travaillé à observer les pratiques du théâtre documentaire contemporain au Québec. Sur ce chapitre, elle a contribué au collectif récemment paru chez Nota Bene : *L'Interprétation du réel. Théâtres documentaires au Québec* (2020) de même qu'au Colloque de l'ACFAS *Les Mobilités du processus de création - Approche interdisciplinaire* (2018). Elle s'implique aussi en culture, notamment en étant membre du Laboratoire de recherche sur les publics de la culture (LRPC) ainsi qu'en coordonnant des prix littéraires régionaux. Depuis 2021, elle enseigne également la littérature au collégial.

Maël Foucault**Université d'Ottawa**

Maël Foucault est diplômé de la maîtrise en science politique à l'École d'études politiques de l'Université d'Ottawa. Sa thèse, rédigée sous la supervision de Philippe M. Frowd, porte sur l'autonomisation disciplinaire des sciences sociales durant la première moitié du xx^e siècle. Il est présentement nommé pour le prix de la meilleure thèse. En outre, il a participé en mars 2020 au colloque « Boris Vian en son deuxième siècle » organisé par Marc Lapprand à l'Université de Victoria.

Christelle Gonzalo

Historienne de formation, Christelle Gonzalo a travaillé en tant que documentaliste-archiviste pour la Cohérie Boris Vian durant plus de dix ans. Devenue libraire-antiquaire spécialisée sur la ville de Paris, elle en poursuit néanmoins ses travaux vianesques, amorcés avec sa participation aux *Œuvres complètes* chez Fayard et prolongés par la rédaction aux côtés de François Roulmann et sous la direction scientifique de Marc Lapprand, de l'appareil critique des *Œuvres romanesques* de Boris Vian en Pléiade. Elle est également l'auteure de plusieurs articles et communications sur son sujet de prédilection et a co-signé *Anatomie du Bison: chrono-bio-bibliographie de Boris Vian*, dont une suite, paraît-il, est en préparation.

Marc Lapprand**Université de Victoria (Colombie-Britannique)**

Marc Lapprand est professeur titulaire en lettres modernes au Département de français de l'Université de Victoria (C.-B.). Il a dirigé l'édition des *Œuvres romanesques complètes* de Boris Vian à la Bibliothèque de la Pléiade (2 vol., Paris, Gallimard, 2010). Il est également un spécialiste reconnu de L'Oulipo (*Pouquoi l'Oulipo?*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020). Ses recherches portent également sur le darwinisme littéraire et l'approche bioculturelle des récits de fiction.

Guillaume Lavoie**Université Laval**

Guillaume Lavoie est doctorant en études cinématographiques à l'Université Laval. Ses présentes recherches portent essentiellement sur l'étude historique et narratologique du cinéma américain et québécois. Sa thèse, appuyée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), portera sur l'histoire des manuels de scénarisation américains. Il est également auteur d'un ouvrage intitulé *La Railroad Building Story ou le mythe du chemin de*

fer westernien, paru aux Éditions L'Harmattan dans la collection « Champs visuels » en 2018.

Nadège Le Lan

Université du Littoral - Côte d'Opale

Nadège Le Lan est maître de conférences à l'Université du Littoral - Côte d'Opale depuis 2003. Elle est notamment autrice de *La Demoiselle d'Escalot (1230-1978) : morte d'amour, inter-dits, temps retrouvés*, paru chez L'Harmattan en 2005 et d'articles et de communications sur la matière arthurienne médiévale et moderne : adaptation, réception, réécritures de *La Mort le Roi Artu*, l'Angleterre victorienne, l'opéra arthurien des XIX^e-XX^e siècles.

Pascal Ory

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membre de l'Académie française, Pascal Ory est professeur émérite d'histoire à la Sorbonne (Paris 1). Il a aussi enseigné à Sciences Po Paris, à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et à New York University (NYU). Il est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages portant sur l'histoire culturelle et l'histoire politique des sociétés modernes, parmi lesquels : *L'Histoire culturelle*, (PUF [Que sais-je?], 2004) ; *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours* avec Jean-François Sirinelli, (Armand Colin, 1986) ; *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938* (Plon, 1994) ; *L'Entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981* (Éditions du Seuil, 1983) ; *Qu'est-ce qu'une nation ? Une histoire mondiale* (Gallimard, 2020) ; *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, qu'il a dirigé (Robert Laffont [Bouquins], 2013) ; *De la Haine du Juif* (Bouquins, 2021) ; *Ce Côté obscur du peuple* (Bouquins, 2022).

Christophe Reig

Université de Perpignan - Via Domitia

Chercheur associé à l'Unité Mixte de Recherche Thalim (Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Centre national de la recherche scientifique / École normale supérieure), Christophe Reig est maître de conférences à l'Université de Perpignan. Il a consacré de nombreux travaux à Raymond Roussel, l'OuLiPo et ses membres (de J. Roubaud à J. Jouet, de Paul Fournel à Marcel Bénabou) ; il s'est également intéressé à des romanciers contemporains (essentiellement Emmanuel Carrère et Régis Jauffret). Ses dernières publications sont *Régis Jauffret : éclats de la fiction*, comme auteur et éditeur (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle [Écrivains d'aujourd'hui], 2017) et – avec Marc Lapprand – *Noël Arnaud, chef d'orchestre de l'Oulipo* (Paris, Champion, 2018).

Alistair Rolls**Université de Newcastle (Australie)**

Alistair Rolls est maître de conférences à l'Université de Newcastle en Australie. Il s'intéresse à l'analyse littéraire, la critique théorique, le roman policier, et plus particulièrement à Boris Vian. Il a signé quatre monographies dont *Flight of the Angels: Intertextuality in Four Novels by Boris Vian* (Éditions Rodopi, 1999). Il a également dirigé deux ouvrages collectifs sur Boris Vian : *If I say 'If': The Poems and Short Stories of Boris Vian* (University of Adelaide Press, 2014), avec John West-Sooby et Jean Fornasiero, ainsi que *Boris Vian: l'adaptateur adapté* (Hermann, 2020), avec Benjamin Andréo, Clara Sitbon et Marie-Laure Vuaille-Barcan.

François Roulmann

Récemment élevé au grade de chevalier des arts et lettres, François Roulmann a pourtant toujours cédé à la tentation dégradante de la collection maniaque de documents anciens, au premier chef des livres de Boris Vian, dont il réalisa la bibliographie des *Œuvres complètes* chez Fayard (1999-2003). Il en fit même son métier (« libraire-antiquaire ») en devenant expert pour le domaine de la musique ancienne, ce qui ne l'empêcha pas d'aggraver son cas en rédigeant avec Christelle Gonzalo, sous la direction active de Marc Lapprand, l'appareil scientifique des *Œuvres romanesques* de Vian dans l'édition de la bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard (2010). Poursuivant l'aventure avec ses compères de prédilection, il est co-auteur de plusieurs livres sur Boris Vian comme un « Découvertes » Gallimard et une *Anatomie du Bison* aux éditions des Cendres (2018), dont il espère publier la seconde partie plus ouvertement psychologique dès 2022.

Clara Sitbon**Université de Sydney (Australie)**

Clara Sitbon est maître de conférences en études françaises et francophones à l'Université de Sydney, en Australie. Ses recherches portent sur les canulars littéraires, ou *hoaxes* en littérature, et plus particulièrement sur les pratiques auctoriales frauduleuses. Son premier livre, *Boris Vian, faiseur de hoaxes : pour une démystification de l'Affaire Vernon Sullivan*, publié chez Brill en 2019, est le premier essai de théorisation des canulars, ainsi que la première étude approfondie sur la figure auctoriale Vernon Sullivan. Elle a également publié de nombreux articles sur la pseudo-traduction et le roman policier, et travaille actuellement sur un projet visant à cartographier le style littéraire des figures pseudonymiques.



Résumés / Abstracts

■ Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie

Et si la poésie de Boris Vian n'était qu'un trucage cinématographique?
Une lecture *médiagénique* de l'adaptation de *L'Écume des jours* par
Michel Gondry
What if Boris Vian's Poetry Was Merely a Film Effect?
A Mediagenic Reading of Michel Gondry's Adaptation of L'Écume des jours

Résumé

Cet article propose une lecture de l'adaptation cinématographique du roman de Boris Vian *L'Écume des jours* par le cinéaste Michel Gondry. Reprenant le concept de « récit poétique » développé par Jean-Yves Tadié, notre analyse cherche à mettre en lumière les spécificités poétiques du roman de Vian intraduisibles en termes cinématographiques, et surtout comment Gondry a su trouver des équivalences formelles pour créer un nouvel équilibre esthétique dans son film, qui demeure inspiré du style vianesque. La solution *médiagénique* de Gondry se fonde essentiellement sur une exacerbation de trucages cinématographiques ostentatoires, qui remédialise la poésie narrative de Vian à même une forme proprement filmique.

Abstract

This paper proposes a reflection on the film adaptation of Boris Vian's novel L'Écume des jours by filmmaker Michel Gondry. Taking up the concept of "poetic narrative" developed by Jean-Yves Tadié, our analysis seeks to demonstrate the poetic specificities of Vian's novel untranslatable in cinematographic terms, and especially how Gondry was able to find formal equivalences to create a new aesthetic equilibrium in his film, which remains inspired by the Vianesque style. Gondry's mediagenic solution is essentially based on an exacerbation of ostentatious film effects, which re-mediatizes Vian's narrative poetry within a specific filmic form.

■ Lydia Couette

Vers une typologie des espaces oniriques dans l'œuvre romanesque et
dramaturgique de Boris Vian
*Towards a Typology of Oneiric Spaces in the Novels and Dramaturgies of
Boris Vian*

Résumé

Si l'œuvre de Boris Vian fut souvent analysée à partir des notions de non-sens et d'étrangeté, comme au moyen de perspectives poétiques ou stylistiques en raison de sa prose inventive, l'onirisme demeure une voie moins explorée dans le paysage des études vianesques. Pourtant, les affinités des œuvres avec les courants surréaliste, absurde et fantastique donnent à voir dans les textes des univers qui s'apparentent à des mondes rêvés, en ce qu'ils s'affichent comme des espaces de l'entre-deux. Cet article se propose, d'abord, de définir la notion d'espace onirique, puis d'observer son opérationnalité, de même que sa variété, au sein des pièces *Les Bâtisseurs d'empire* (1959) et *L'Équarrissage pour tous* (1950) ainsi que des romans *L'Arrache-cœur* (1953) et *L'Herbe rouge* (1950). Nous saisissons également l'occasion d'interroger l'œuvre de Vian en regard de théories contemporaines sur l'onirisme en études littéraires et théâtrales, lesquelles nous jugeons plus que pertinentes pour « relire Vian, aujourd'hui ».

Abstract

*Because of his creative prose, Boris Vian's work has often been analyzed in terms of nonsense and oddity, or from a poetic or stylistic viewpoint, leaving its oneiric qualities a rather unexplored avenue in the realm of Vianesque studies. Yet, Vian's work evokes surrealist, absurdist, and fantastic movements, and reveals in the texts universes that are similar to dreamed worlds, in that they are displayed as spaces of the in-between. This article first proposes to define the notion of oneiric space, then to observe its effectiveness as well as its diversity within the plays *Les Bâtisseurs d'empire* (1959) and *L'Équarrissage pour tous* (1950) as well as the novels *L'Arrache-cœur* (1953) and *L'Herbe rouge* (1950). We will also take this opportunity to examine Vian's work in relation to contemporary onirism theories in literary and theatrical studies, which we consider more than relevant to "rereading Vian, today".*

■ Maël Foucault

La « poéthique » chez Vian. Esquisse d'une philosophie des relations internationales

"Poethics" in Vian. Sketch of a Philosophy of International Relations

Résumé

La présente contribution au dossier cherche à dégager, à partir du *Traité de civisme*, une certaine forme d'internationalisme dans la pensée de Vian. L'argument vise à situer l'émergence de considérations politiques indissociables du contexte international et de la manière dont la sphère intellectuelle française porte le discours polarisateur de la guerre froide. À partir de l'étude de la bibliothèque du *Traité de civisme*, l'approche contextualiste permet de faire ressortir l'évolution de cette pensée internationaliste au courant de la période 1946-1959.

Abstract

*The present contribution considers the *Traité de civisme* and seeks to identify a certain form of internationalism in Vian's thought. The main argument seeks to locate influences on political matters that are inseparable from both the international context and the way*

the debate on the Cold War was framed by the French intellectual sphere. From the study of the library of Traité de civisme, the contextualist approach offers an insight on the evolution of this internationalist thought during the period 1946-1959.

■ Christelle Gonzalo et François Roulmann

Les transports dans *L'Automne à Pékin*: le bus ou le néant?

Transport in L'Automne à Pékin: Bus or Nothingness?

Résumé

Il est question d'un roman de Boris Vian dont la complexité permet encore des approches inédites; ce roman sera *L'Automne à Pékin* et l'angle d'attaque en sera les transports, car il s'agira d'évoquer un bus, une automobile, un vélo, un avion, même en modèle réduit, forts présents dans la trame romanesque, autant que les transports amoureux qui seront abordés dans une deuxième partie – où il sera justement révélé des sources nouvelles et relativement intimes assez spectaculaires, après quelques révélations non moins étonnantes touchant à l'énigmatique numérotation d'un bus et d'un avion. La conclusion, ouverte sur l'œuvre fictionnelle de Boris Vian, tentera d'être à la hauteur de l'enjeu de mots.

Abstract

This paper focuses on a novel by Boris Vian, L'Automne à Pékin, whose complexity still allows for new approaches – in this case, transportation. Means of transport are omnipresent in the novelistic framework which sees a bus, an automobile, a bicycle, and an airplane, even a scale model. So are amorous transports, which will be the focus of the second part of this article, where new and relatively intimate sources will be revealed, which will be quite spectacular, after a few revelations, which are no less astonishing, concerning the enigmatic numbering of a bus and an airplane. The conclusion, open to the fictional work of Boris Vian, will try to live up to the challenge of words.

■ Nadège Le Lan

Boris Vian – Georges Delerue: *Le Chevalier de Neige*, opéra en trois actes

Boris Vian – Georges Delerue: Le Chevalier de Neige, Opera in Three Acts

Résumé

Le Chevalier de Neige est un opéra qui a perdu sa musique. Ce seul véritable succès de Boris Vian de son vivant, « sous son propre nom pour un projet artistique d'envergure » (Marc Lapprand et François Roulmann) n'est aujourd'hui connu que sous la forme textuelle du livret, édité depuis 1974. Nous présentons le résultat des recherches entreprises dans l'ensemble des fonds, privés et nationaux, qui conservent les étapes et les états de l'œuvre, dont les partitions manuscrites du compositeur Georges Delerue, pour établir « l'aventure de la fabrication » (Boris Vian, « Quelques mots sur *Le Chevalier de Neige* »), et permettre de reconsidérer *Le Chevalier de Neige* tel qu'il fut créé.

Abstract

Le Chevalier de Neige is an opera that has lost its music. The only real success by Boris Vian during his lifetime “under his own name as a sizable artistic project” (Marc Lapprand and François Roulmann, our translation), is today only known in the textual form of the libretto, which has continuously been published since 1974. This article is the result of research undertaken in public and private archives on the work and its intermediate stages. Among those, the handwritten scores by the composer Georges Delerue, to establish “the adventure of its conception” (Boris Vian, “Quelques mots sur Le Chevalier de Neige”), and to allow us to reconsider Le Chevalier de Neige such as it was conceived.

■ **Pascal Ory**

Arts mineurs et mauvais genres : de quel complot M. Boris Vian est-il le nom ?

Lesser Arts and Bad Genres : Of which conspiracy is Mr. Boris Vian The Name ?

Résumé

Il s'agit ici de corréler l'œuvre de Boris Vian et, au-delà, sa double vie anthume et posthume à des structures culturelles spécifiques à la France de son temps, à commencer par une nouvelle configuration à la fois médiatique (presse écrite et maisons d'édition) et artistique (cabarets Rive-gauche, « caves » de jazz, « petits théâtres », « jeunes compagnies »), caractéristique de l'Après-guerre. On rappelle à ce stade qu'une des originalités culturelles françaises fut – et reste encore aujourd'hui – de fonctionner comme centrale internationale de légitimation (« artification ») des formes jusque-là jugées illégitimes – alias « mauvais genres » – : cinéma, roman policier, science-fiction, chanson, jazz, rock... Sur ce terrain on met en lumière le rôle originel du réseau pataphysicien et on affine la chronologie du *kairos* de la légitimation posthume de Vian autour de la séquence 1963-1968 – y compris au travers d'un témoignage personnel de l'auteur de cet article.

Abstract

This article focuses on correlating Boris Vian's work and, beyond that, his double life as an anthologist and posthumous artist, to cultural structures specific to the France of his time, starting with a new configuration of both media (written press and publishing houses) and art (Left Bank cabarets, jazz cellars, small theaters, young companies), characteristic of the post-war period. We recall at this point that one of the French cultural originalities was - and still remains today - to function as an international center of legitimization (“artification”) of the forms until then judged illegitimate – alias “bad genres” – : cinema, detective novels, science fiction, song, jazz, rock... On this ground we highlight the original role of the pataphysics' network and refine the chronology of the kairos of Vian's posthumous legitimization around the sequence 1963-1968 – including through a personal testimony of the author of this paper.

■ Christophe Reig

Boris Vian oulipien potentiel

Boris Vian Potential Oulipian

Résumé

Boris Vian est-il oulipien ? Naturellement, du strict point de vue de l'histoire littéraire, cette conjecture pourrait paraître fantaisiste – voire contrefactuelle. En effet, Vian disparaît en 1959 alors que l'Ouvroir ne fera officiellement ses premiers pas qu'un an plus tard. Cependant, Queneau, assisté de ses amis *imminemment* oulipiens, prend en charge un *ethos* d'écrivain abîmé dont nombre d'éléments (visibilité biographique, stratégies auctoriales...) ont bien failli obérer les conditions d'une postérité littéraire. Après avoir fait l'examen de ces efforts, on considérera les effets de son appartenance au Collège de 'Pataphysique et les traces évidentes que Vian a laissés dans l'ADN de l'OuLiPo.

Abstract

Was Boris Vian a member of Oulipo? Obviously, from a strict historical standpoint, this assertion sounds extravagant – if not counterfactual. As a matter of fact, Vian died in 1959 and the Ouvroir officially started its activities one year later. Yet, Queneau and his (soon-to-be Oulipians) friends took charge of the damaged writer's ethos whose many key-elements (biographical visibility, auctorial strategies...) nearly prevented the requisites of literary posterity. After an in-depth analysis of these efforts, we will take a look at his membership to the Collège de 'Pataphysique and the obvious traces that Vian left in Oulipo's DNA.

■ Alistair Rolls

Elles se rendent pas compte intertextuel et paratextuel : un Chinetoque peut-il en cacher un autre ?

Elles se rendent pas compte Intertextual and Paratextual: Can One Chink Hide Another?

Résumé

L'œuvre de Boris Vian a souvent été caractérisée comme dépendant fortement de son paratexte, qu'il s'agisse de la transformation de figures emblématiques du cercle germanopratin d'après-guerre en véritables personnages romanesques, de l'Affaire Vernon Sullivan, ou bien encore de la présence plus grande que nature de l'homme Vian, dans ses rôles multiples, derrière le texte. De même, l'œuvre de Vian est aussi intrinsèquement référentiel, émaillé d'intertextes, certains flagrants, d'autres plus minutieusement dissimulés. Puisant dans le travail de feu Ross Chambers, cet article explore les différentes interconnexions du paratexte et de l'intertexte dans l'œuvre de Vian, et la façon dont ces derniers convergent, au point de devenir indiscernables. En d'autres termes, nous voyons comment le paratexte dissimule l'intertexte, et vice versa. Ce jeu de cache-cache se prolonge dans d'autres aspects du texte. Par exemple, nous

constatons que Peter Cheyney et James Hadley Chase se dissimulent réciproquement sur le plan intertextuel, et cela pose la question à savoir si Boris Vian dissimule Vernon Sullivan, ou si c'est en réalité Vernon Sullivan qui dissimule Boris Vian. Nous nous demandons alors, dans la lignée de Chambers, si la différence entre les deux auteurs ne résiderait pas plutôt dans l'idée de différence derridienne que dans celle d'altérité.

Abstract

Boris Vian's work has often been described as being heavily reliant on its paratext, be it the famous inclusion of members of the Saint-Germain-des-Prés set as characters, the Affaire Vernon Sullivan or, quite simply, the larger-than-life presence of Vian the man (in his various and multiple roles) behind the text. At the same time, it is also a highly referential body of work, riddled with intertexts, some more apparent, some more carefully concealed. Drawing on the work of Ross Chambers, this article investigates the ways in which the paratext and the intertext interfere with each other in Vian's work, to the point of merging, becoming effectively indistinguishable. Put simply, we consider how the paratext can hide the intertext, and vice versa. This game of hide-and-seek will also extend to other aspects of the text. For example, Peter Cheyney will be shown to hide James Hadley Chase, and vice versa. More importantly, this leads us to question whether Vernon Sullivan hides Boris Vian, whether Boris Vian hides Vernon Sullivan, or whether, to think along Chambers's lines, the difference between the two is not rather a question of différence, and thus, arguably, not a difference at all.

■ **Clara Sitbon**

Boris Vian 2.0 : humanités numériques, et traces de pluralité auctoriale
Boris Vian 2.0 : Digital Humanities and Traces of Auctorial Plurality

Résumé

L'année 2020 marque le centenaire de la naissance de Boris Vian et les célébrations de cet événement ont mis en exergue la façon dont le nom Vian masque une œuvre protéiforme fondée sur l'utilisation de multiples signatures. L'aube du deuxième siècle vianien coïncide également avec la démocratisation d'outils numériques et de méthodes permettant d'aborder les textes sous un nouveau jour et d'explorer des aspects de l'œuvre vianien jusqu'alors spéculatifs. Nous nous proposons d'exploiter ces méthodes pour présenter des pistes d'analyses nouvelles qui informeront et éclaireront la pluralité auctoriale fondatrice du corpus vianien.

Abstract

2020 marks the centenary of Boris Vian's birth, and the celebrations around this event have emphasized the ways in which the name Vian hides a multifaceted oeuvre grounded in the use of multiple signatures. The dawn of Vian's second century also coincides with the rapidly increasing availability of digital tools and methods enabling us to approach and analyze texts in a new light, and to explore aspects of Vian's work that had until now been entirely speculative. We propose to harness these methods to offer new avenues to shed light on the founding idea of multi-authorship in Vian's oeuvre.

Prochains numéros

(en préparation)

La foule romanesque au XIX^e siècle

Parution : septembre 2022

Franchir le quatrième mur au XIX^e siècle

Parution : janvier 2023

Lyrisme critique

Parution : avril 2023

Études littéraires

Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2022

Je commande ____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année ____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
Canada	36,00 \$	24,00 \$	95,00 \$
Étranger (CDD)	50,00 \$	32,00 \$	105,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716

Montréal, Québec H3B 1A7

Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887

abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma

Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416

1055 avenue du Séminaire

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2021

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N°	TITRE	QUANTITÉ	PRIX UNITAIRE	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL.)	AVEC TAXES (CANADA SEUL.)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

81

AUTUNNO 2021

ANNO XLI

L'utopie dans la littérature française du XIX^e siècle

sous la direction de Brigitte Diaz et Agnese Silvestri

BRIGITTE DIAZ, AGNESE SILVESTRI, *Introduction*

VINCENZO DE SANTIS, *Pensée utopique et poésie scientifique.*

L'Atlantide, ou la Théogonie newtonienne de Lemerrier (1812)

DAMIEN ZANONE, *Roman, histoire et utopie. Sur Les Battuécas de Félicité de Genlis (1816)*

ANNAMARIA LASERRA, *Charles Nodier et le sort du « triste quadrupède vertical »*

AGNESE SILVESTRI, *L'utopie réparatrice de la faute et les contradictions du récit romanesque :*

Le Curé de village de Balzac

BRIGITTE DIAZ, *Rêver la société, réinventer le couple. Scénographies de l'utopie dans quelques romans de*

George Sand (Le Meunier d'Angibault, Le Pêché de Monsieur Antoine, La Ville noire)

CHANTAL BRIÈRE, FLORENCE NAUGRETTE, *Les jardins comme utopies sociales dans Les Misérables*

JULIE ANSELMINI, *Écriture de la Révolution et utopie chez Alexandre Dumas Père : Création et Rédemption*

BORIS LYON-CAEN, *Espèces d'utopistes. Un parcours zolien*

CLAIRE BAREL-MOISAN, *Se marier en utopie au XIX^e siècle*

CATHERINE MARIETTE, *Utopie et dystopie dans La Misère de Louise Michel*

JOSÉ-LUIS DIAZ, *La littérature de l'avenir selon trois romans dystopiques du XIX^e siècle*

(Émile Souvestre, Le Monde tel qu'il sera, 1846 ; Jules Verne, Paris au XX^e siècle, 1863 ;

Albert Robida, Le Vingtième siècle, 1883)

FRANÇOISE SYLVOS, *Voyage en ballon au-dessus des utopies et anticipations françaises. Poétique et idéologie du premier au second XIX^e siècle*

Comptes rendus / Recensioni

É. ESSONO TSIMI, *Vous autres, civilisations, savez maintenant que vous êtes mortelles. De la contre-utopie (V. Stiénon)*

A. SAIGNES, *La Pensée politique de l'anti-utopie (C. Couleau)*

J.-L. LAVILLE, M. RIOT-SARCEY, *Le Réveil de l'utopie (G. Tatasciore)*

N. WOLF, M. RÉMY (DIR.), *Ce que Mai 68 a fait à la littérature (F. Lorandini)*

Notes de lecture / Schede

2021 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABBONEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)

PRIVATI

Italia: € 65,00 (carta e on-line only)

Il listino prezzi e i servizi per le Istituzioni sono disponibili alla pagina

<https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Individuel

Étranger € 80,00 (en papier) • € 65,00 en ligne uniquement

La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page

<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbrosco, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.65 • FAX 051.26.47.22

francofonia.rivista@unibo.it • <http://www.lilec.it/francofonia>

CASA EDITRICE



LEO S. OLSCHKI

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)

TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze

periodici@olschki.it • www.olschki.it

Vient de paraître
Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Articles

Mamadou Moustapha Ly on Edouard Glissant
Benjamin Hiramatsu Ireland on Ananda Devi
Michèle Bokobza Kahan on Women Emigré Authors
Lars Straehler-Pohl on Franz Kafka and Albert Camus
Annetta Riley sur Pascale Petit
Hope Christiansen on Leïla Slimani and Gustave Flaubert
Sudarsan Rangarajan on Claire de Duras and Ousmane Sembène
Diana Koloini on Molière
Rebecca Josephy sur Marguerite Duras

Reviews

In Memoriam: Jean Wilson, Michel Deguy

Dossier Hommage à Marie-Claire Blais

Volume One Hundred and Twenty

Winter 2022

Dalhousie French Studies
Département d'études françaises
Université Dalhousie
Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada
Rédacteur en chef : Christopher Elson

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance : dfs.editor@dal.ca.

Édition web : <https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par numéro ; 50 \$ CDN/US par année papier
seulement ; 70 \$ CDN/US par année papier + web ; 40 \$ CDN/US par
année web seulement.

Le nouveau **Topiques** est paru !

Ce numéro 5, **Le Boire et le Manger**, réuni et édité par Catherine Gallouët et Yen-Mai Tran-Gervat, se déguste sans modération et avec délectation.

Vous nous en direz des nouvelles !

À sa table (des matières) :

Moser, Monique « Le cœur mangé à plusieurs sauces »

Ibeas, Juan -VAZQUEZ, Lidia, « Le corps ivre dans la littérature et la peinture hispaniques »

Andrade, Constança Viera de, « Food, Drink and the Other: Producing Satire and Otherness in Portuguese Literature »

Gallouët, Catherine, « Topique du cannibalisme et ensauvagement de l'Africain dans les discours européens »

Peyrebonne, Nathalie, « Des mets et des mots : nommer les mets dans la littérature du XVI^e siècle espagnol »

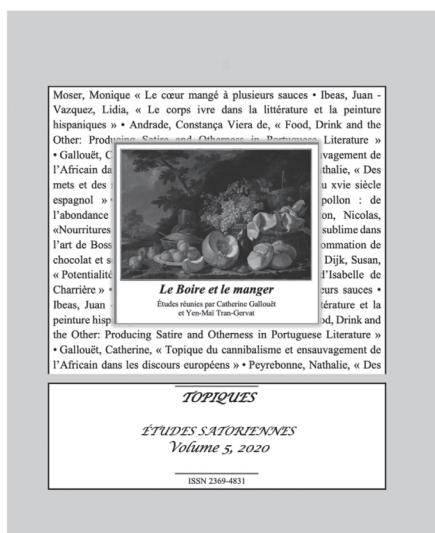
Debaisieux, Martine, « À la table d'Apollon : de l'abondance à la modération dans Francion »

Pelleton, Nicolas, « Nourritures terrestres, nourritures célestes et rhétorique du sublime dans l'art de Bossuet panégyriste »

Ripoll, Élodie, « La consommation de chocolat et ses topoï dans la fiction des Lumières »

Van Dijk, Susan, « Potentialités narratives de la nourriture : les choix d'Isabelle de Charrière »

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>



De l'espace politique (le mouvement *fair trade*) à l'espace social (justice alimentaire), le discours contemporain des *Food Studies* (l'étude du fait alimentaire) offre une nouvelle interrogation du monde qui gagne peu à peu l'espace universitaire où il trouve naturellement sa place dans un échange pluridisciplinaire d'exploration et de communication. Les articles de ce numéro spécial interrogent les textes sous l'angle de la topique du manger et du boire de l'Antiquité à nos jours, pour explorer et quelle place et quelles fonctions occupent la nourriture et la boisson dans la littérature narrative.

Au-delà de certaines pratiques alimentaires telles que les festins pantagruéliques de Rabelais et la petite madeleine de Proust, les contributions du volume examinent comment la littérature narrative met en texte le manger et le boire, et les enjeux des modalités discursives associées à cette représentation.

S'élaborer ainsi une réflexion sur le manger et le boire dans la littérature permettant un début de recensement des *topoi* narratifs ou discursifs qui y sont associés. Dans la continuité des travaux récents de la SATOR, ce numéro est par ailleurs l'occasion d'ouvrir le champ traditionnel d'enquête de cette société (littérature narrative d'Ancien Régime) aux littératures et autres arts de l'époque contemporaine.

Et, bientôt sur Érudit <https://www.erudit.org/fr/revues/topiques/> !

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



ARTS VISUELS
LITTÉRATURE
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
CINÉMA, THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

Graphisme et illustrations : Thomas Lavoie

sodep
revues culturelles
québécoises

SODEP.QC.CA

