

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HONTE ET PULSION DE MORT DANS *ROUGE* ET *L'ARRACHE-CŒUR* DE BORIS
VIAN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
AUDREY-LEBLOND LESSARD

JUIN 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Anne Éline Cliche, pour son soutien tout au long de la rédaction de ce mémoire. Votre intelligence, votre rigueur et votre patience continuent de m'inspirer aujourd'hui. Ces quelques années sous votre direction ont été des plus enrichissantes.

Merci à ma grande famille pour son précieux support: Jean, Lina, Alice, Jessica, Nolan, Sophie et Cheese. Un merci particulier à mon grand-frère, David, pour m'avoir fait découvrir les romans de Boris Vian lorsque j'avais 16 ans.

Émilie, merci pour tout; tes conseils, ton intelligence, mais surtout pour ton amitié.

Hugo, je veux te remercier pour ta présence. Dans les moments de doutes, ce sont bien souvent tes paroles inspirantes qui m'ont permis de me remettre à la tâche, l'esprit libre et confiant.

Guy, c'est à toi que je dois l'énergie des derniers milles.

DÉDICACE

À la mémoire de Nathalie Roy.
Je sais que, de là-haut, tu m'as
transmis de ta force et de ta
détermination.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LA HONTE.....	7
1.1 Animisme de la nature: le regard omniprésent du monde.....	7
1.2 Le regard de Wolf.....	18
1.3 La honte dans un contexte social.....	28
1.4 L'inquiétante étrangeté.....	37
CHAPITRE II LA PULSION DE MORT.....	49
2.1 « L'idéalisme mortifère du désir ».....	49
2.2 La répétition.....	52
2.3 Nature sadique, sujet masochiste.....	64
2.4 La maternité vianesque: une maternité « absolue ».....	75
CONCLUSION.....	88
BIBLIOGRAPHIE.....	92

RÉSUMÉ

L'avidité à vivre et à créer, le plaisir de jouer avec les mots et l'appréhension de la mort dont témoigne l'écriture de Boris Vian ont intéressé de nombreux chercheurs et psychanalystes. Par notre analyse, nous souhaitons à notre tour mettre en lumière un aspect précis de cette écriture singulière, à savoir son caractère pulsionnel. Ce mémoire veut montrer comment le regard comme vecteur de la honte peut être considéré comme ce qui fonde les différents motifs pulsionnels sur lesquels le texte vianesque insiste. Dans cette optique, nous proposons une étude comparative de *L'herbe rouge* (1950) et de *L'arrache-cœur* (1953). Les différents aspects abordés sont étudiés dans les deux textes, de façon succincte ou plus élaborée selon leur prépondérance dans le récit. Nous cherchons principalement à voir comment les enjeux de la honte et de la pulsion de mort se déploient dans chaque texte. Dans un premier temps, c'est en élucidant les questions concernant la fonctionnalité du texte que nous prenons la mesure de l'animisme et de sa mise en relation avec la honte. Notre analyse se concentre ensuite plus précisément sur les manifestations de la honte chez les personnages. Il s'agit de préciser le rôle central du regard de l'autre et sur ce qu'éprouve le sujet regardé. Nous considérons également que, dans le processus de la honte, le regard que le personnage porte sur lui-même agit comme révélateur de son désir. Dans un second temps, il s'agit de dégager le rôle de la pulsion de mort dans les registres sadique et masochiste. Le désir, en impasse dans le sentiment honteux, sera à déchiffrer et à nommer à partir des scènes de violences qui se présentent sur le mode répétitif et semblent appartenir à la normalité du monde imaginaire de Vian.

Mots-clés: Boris Vian, *L'herbe rouge*, *L'arrache-cœur*, Honte, Pulsion de mort, Maternel

INTRODUCTION

[J]'écris ça comme un devoir. Y a une pression terrible. J'ai besoin. Comme de oui. Ça se sent on va me dire. Quelle mélasse¹.

Boris Vian

De sa courte existence, Boris Vian a légué nombre d'écrits de natures différentes au monde des lettres. Romans, nouvelles, poèmes, pièces de théâtre, scénarios, chansons et opéras comptent parmi les publications de l'auteur. En plus d'écrire, l'ingénieur de formation a pratiqué les métiers de traducteur, de musicien, de chanteur, de peintre et d'acteur. Dans le cadre du colloque de Cerisy portant sur Vian, la psychanalyste Anne Clancier s'est d'ailleurs demandé comment celui qui multiplie les plateformes de création pouvait bien faire pour maintenir ce mode de vie frénétique, faisant remarquer au passage que l'auteur semblait « cour[ir] sa vie² ». Cette idée de Clancier résonne avec une réflexion que Vian a conservée dans ses notes personnelles: « Le temps, le temps, il me cavale au cul comme une charge de uhlans; et le cœur qui me gêne³... » Une angine infectieuse et une fièvre typhoïde ayant affecté le jeune Boris⁴ l'ont en effet laissé avec des troubles cardiaques importants et, tel que le relate Noël Arnaud dans la biographie de l'auteur, « il avait conscience d'être atteint d'une affection grave et il soupçonnait que son temps était mesuré⁵ ». Est-ce pourquoi Vian ressentait cette « pression terrible » liée à l'écriture? Une chose est certaine, s'il parle de la création littéraire

¹ Note personnelle de Boris Vian dans Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian* [1966], Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 257.

² Anne Clancier, « Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian? » dans Noël Arnaud et Henri Baudin, *Boris Vian: Colloque de Cerisy* (vol. 2), Paris, Union générale d'éditions, 1997, p. 50.

³ Noël Arnaud, *op. cit.* p. 475.

⁴ *Ibid.* p. 16.

⁵ *Ibid.* p. 472.

comme d'« un devoir » qui, selon le psychanalyste Alain Costes, a été « vécue par Vian lui-même comme une croix, un supplice, une torture qui lui étaient imposées sans relâche pour des motifs internes⁶ », on ne peut nier le plaisir que celui-ci prenait à jouer avec les mots⁷. Costes précise d'ailleurs qu'

[o]n peut en effet fort bien être contraint et forcé, pour des raisons internes, à prendre son plaisir dans une activité bien précise et comme imposée. L'éthylique, par exemple, sait bien ce que c'est d'être prisonnier de son plaisir et d'ailleurs, toutes proportions gardées, on pourrait sans abuser des mots parler d'une « ivresse à créer » au sujet de Boris Vian⁸.

Les jeux de mots étaient une activité de prédilection chez les Vian. On y pratiquait, entre autres, les « bouts-rimés⁹ », un jeu qui consiste à construire un poème à partir de rimes prédéterminées avec des mots n'ayant aucun lien entre eux, faisant ainsi appel à l'ingéniosité de l'auteur. Cette manière d'utiliser les jeux de mots comme moteur de création semble avoir inspiré Vian qui met de l'avant ce genre de procédés langagiers dans ses textes fertiles en néologismes et doubles-sens.

Si les jeux de mots représentent davantage l'aspect juvénile d'une écriture dont Vian puise la source dans ses divertissements d'enfance, certaines thématiques significatives de l'œuvre vianesque s'inscrivent dans un tout autre registre. Comme l'observe Clancier,

La vie et l'œuvre de Boris Vian se déroulent sous le signe de l'avidité: avidité de vivre, avidité de connaissance et avidité de créer. L'avidité, tel un Janus a deux faces: l'une d'elle est destructrice; l'autre, celle de la sublimation de cette pulsion, est constructrice¹⁰.

⁶ Alain Costes, « Vers une compréhension psychanalytique de la création vianesque » dans Noël Arnaud et Henri Baudin, *op. cit.* p. 15.

⁷ Nous retenons d'ailleurs cette réplique dans la pièce *Les bâtisseurs d'empire ou le Schmürz*: « [I]l y a des moments où je me demande si je ne suis pas en train de jouer avec les mots. [...] Et si les mots étaient faits pour cela? » dans Boris Vian, *Les bâtisseurs d'empire ou le Schmürz* [1959], Paris, L'Arche, 1979, p. 81.

⁸ Alain Costes, *op. cit.*, p. 16-17.

⁹ Arnaud, Noël, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰ Clancier, Anne, *op. cit.* p. 85.

Tel Janus qui a une tête tournée vers le passé et une autre vers l'avenir, Vian semble contempler la jeunesse d'un côté et craindre la vieillesse de l'autre:

Il me vient à l'idée que c'est terrible mais je ne sais absolument pas comment je serai ce que je serai après. Un vieux de quelle sorte. Et qu'au fond ça serait maintenant le moment merveilleux pour mourir si je croyais à la littérature. Alors qu'est-ce que je fais je meurs ou non¹¹?

Cette appréhension de la vieillesse et de la mort est transposée dans l'écriture de Vian par la thématique de l'usure qui est omniprésente dans son œuvre. Elle se traduit parfois par la maladie, la détérioration des maisons ou encore le déclin physique et mental des personnages. Nous notons toutefois que le terme « usure » revient fréquemment dans ses écrits et est généralement représenté comme quelque chose à craindre et à éviter. Ce passage de *L'herbe rouge*, où le personnage de Wolf s'en prend à un vieil homme, en est révélateur:

Et maintenant, je me débarrasserai de tout ce qui me gêne. De tous les souvenirs. De tous les obstacles. Au lieu de m'y plier, de me surmonter, de m'abrutir... de m'user... j'ai horreur de m'user à tout ça... parce que je m'use, vous m'entendez! hurla Wolf. Je suis déjà plus vieux que vous¹².

L'écriture de Vian possède un caractère pulsionnel qui a particulièrement intéressé les spécialistes de l'auteur et les psychanalystes tels que Clancier et Costes. Dans le cadre de son allocution lors du colloque de Cerisy, Michel Majeau se penche sur les fonctions de la sensorialité dans *L'herbe rouge* et *L'arrache-cœur*. Il remarque l'abondance de sensations dans les deux romans, notant que lumières, sons, odeurs, saveurs, entre autres, s'inscrivent à chaque page ou presque. Majeau propose que « [l]es sensations confèrent une réalité à [l'univers romanesque de Vian], lui donnent un caractère concret¹³ ». En effet, il observe que le sensoriel

¹¹ Note personnelle de Boris Vian dans Noël Arnaud, *op. cit.* p. 474.

¹² Boris Vian, *L'herbe rouge* [1950], Paris, Le Livre de Poche, 1962, p. 188.
Désormais, les pages des citations tirées de ce roman seront précisées entre parenthèses, dans le texte, précédées de l'acronyme *HR*.

¹³ Michel Majeau, « Fonctions de la sensorialité dans *L'herbe rouge* et *L'arrache-cœur* » dans Noël Arnaud et Henri Baudin, *Boris Vian: Colloque de Cerisy* (vol. 1), Paris, Union générale d'éditions, 1997, p. 427.

évoque le passé des personnages et témoigne du présent, tout en étant un moyen d'appréhender le futur. Il en conclut que « la sensation est un moyen d'appréhension efficace et fréquent de la réalité, depuis les images du passé jusqu'aux dessins du futur, donnant au présent une consistance, une épaisseur *quasi-vivante*¹⁴ ». Nous constatons, pour notre part, que l'animisme que Majeau associe à la temporalité agit également sur l'espace, la nature et les choses du monde qui *regardent*. Ce mémoire veut justement montrer comment le regard comme vecteur de la honte peut être considéré comme ce qui fonde les différents motifs pulsionnels sur lesquels le texte vianesque insiste.

Notre corpus sera donc composé des romans *L'herbe rouge*, paru en 1950 et *L'arrache-cœur* paru en 1953. *L'herbe rouge* relate l'histoire de Wolf qui, désirant avoir « une vue claire des choses » (*HR* p. 39), entreprend des voyages dans sa machine lui permettant de replonger dans ses souvenirs pour ensuite les effacer à tout jamais. Bien qu'il considère sa machine comme « une solution désespérée » (*HR* p. 39), Wolf soutient qu'« une solution qui vous démolit vaut mieux que n'importe quelle incertitude » (*HR* p. 23). La question du désir étant centrale au récit, le protagoniste cherche à savoir une fois pour toute si l'on serait réellement plus heureux en obtenant sur-le-champ ce que l'on veut. Quant à *L'arrache-cœur*, l'histoire met en scène le personnage de Jacquemort, un psychiatre qui s'installe dans un village aux mœurs bien étranges, les habitants ne ressentant aucune honte, celle-ci étant déversée dans une rivière rouge où elle est avalée par La Gloïre, un personnage qui sillonne la rivière à bord de son radeau. Jacquemort, qui se qualifie lui-même de vide, cherche à psychanalyser les habitants, afin de leur prendre leurs envies et leurs désirs.

Si les deux textes sont proches dans le temps (1950-1953), ils le sont également par leur écriture et se proposent aisément à une lecture comparative. Comme le suggère Marc Lapprand, « il y a dans *L'herbe rouge* un certain nombre d'éléments générateurs de *L'arrache-cœur*, et ces deux romans entretiennent des liens de complémentarité: *L'arrache-cœur* s'équilibre avec *L'herbe rouge*, plus encore, il en est le reflet symétrique¹⁵ », et ces liens

¹⁴ *Ibid*, p. 430. Nous soulignons.

¹⁵ Marc Didier Lapprand, « Boris Vian: Genèse d'une œuvre, 1942-1951 », mémoire de doctorat, Université de Toronto, 1989, f. 321.

s'observent sur divers plans. Par exemple, ces textes mettent en jeu un rapport singulier aux paysages et aux objets qui s'observe notamment au niveau du langage, les nombreux néologismes utilisés pour décrire l'espace et les choses entourant les personnages participant au caractère surréel de l'univers déployé. Les deux romans proposent un univers fantasmatique et pulsionnel marqué par le sadisme et le masochisme. Les scènes de violence s'y font omniprésentes et suscitent la honte chez certains sujets, notamment par l'entremise du regard qui structure ces scènes et du questionnement qu'elles entraînent concernant le désir et plus précisément le rapport à l'autre. Ainsi, nous étudierons la fonction de la honte et son dispositif en lien avec le regard de l'autre qui se trouve projeté dans l'espace, engendrant la figure du double, laquelle se trouve occuper une place importante dans les deux textes. Nous nous pencherons également sur la logique du désir en nous intéressant principalement au motif de l'atteinte faite à l'autre et à soi-même. Ainsi, nous tenterons de mettre en lumière le travail du texte qui place les personnages dans ce circuit de la honte.

Dans cette optique, nous proposons une étude comparative de *L'herbe rouge* et de *L'arrache-cœur*. Les différents aspects abordés seront étudiés dans les deux textes, de façon succincte ou plus élaborée selon leur prépondérance dans le récit. Lorsque la situation s'y prêtera, nous établirons des liens entre les deux romans, mais nous chercherons principalement à voir comment les enjeux de la honte et de la pulsion de mort se déploient dans chaque texte.

Une approche psychanalytique sera privilégiée dans notre étude des deux romans de Vian. L'écriture vianesque étant teintée d'un important caractère onirique, nous pensons qu'une telle approche, par l'importance qu'elle accorde au récit¹⁶, est particulièrement pertinente. En faisant référence à l'univers de *L'arrache-cœur*, Marco Guévremont écrit:

En fait, cet univers violent et fantastique à la fois laisse au lecteur une impression similaire à celle que laisse le rêve chez le rêveur. Il se fait raconter une histoire qu'aucune instance ne semble pouvoir contrôler. Il se voit confronté à un univers

¹⁶ Comme le rappelle la psychanalyste française, Valentine Hervé, dans son article portant sur le rêve et son interprétation, « [s]elon Freud, le rêve est un rébus qu'il faut traiter comme un "texte sacré", c'est-à-dire un texte à déchiffrer selon des lois. Chaque image ou élément de ce rébus peut être remplacé par une syllabe ou un mot, être lue comme une lettre pour donner sens au texte et déchiffrer la "langue privée" (Charles Melman) propre à chaque rêveur ». Dans Valentine Hervé, *Le rêve*, Récupéré de <https://paris-6-psychologue.com/le-reve/>

parfois illogique, incohérent et surréaliste mais néanmoins fortement ancré dans des repères réalistes¹⁷.

Cette observation est aussi valable pour *L'herbe rouge* qui partage ces caractéristiques d'univers violent et fantastique. Nous ferons également appel aux théories psychanalytiques en ce qui a trait aux questions de la honte et de la pulsion de mort que ce mémoire compte éclairer.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la narration des deux romans en analysant leur incipit. C'est en élucidant les questions concernant la fonctionnalité du texte que nous pourrions prendre la mesure de l'animisme et de sa mise en relation avec la honte. Notre analyse se concentrera ensuite plus précisément sur la question de la honte. Il s'agira de préciser le rôle central du regard en lien avec la honte qui s'éprouve chez le sujet par la sensation d'être vu (Lacan 1969-1970 et 1973 et Bernard, 2007). Nous considérerons également que la force du regard dans le processus de la honte ne se limite pas à celui des autres, mais que le regard que l'on porte sur soi agit de la même manière tout en s'avérant révélateur de désir (Freud, 1923).

Dans un second temps, il s'agira d'exposer le rôle de la pulsion de mort et ce qu'elle engendre dans les registres sadique et masochiste (Freud, 1924, Ribas, 2009). Le désir, en impasse dans le sentiment honteux, sera à déchiffrer et à nommer à partir des scènes de violences qui se présentent sur le mode répétitif et semblent appartenir à la normalité du monde imaginaire de Vian.

¹⁷ Marco Guévremont, « L'écriture démasquée: concordances et travestissements, Boris Vian et Vernon Sullivan », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec À Montréal, 2011, f. 50.

CHAPITRE I

LA HONTE

1.1 Animisme de la nature: le regard omniprésent du monde

L'incipit

Dans son ouvrage intitulé *Poétique du roman*, Vincent Jouve expose le rôle primordial de l'incipit concernant les attentes du lecteur envers le texte. Si certains indices hors du texte forment chez le lecteur un horizon d'attentes, « ce sont les premières lignes du roman qui, précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter¹⁸ ». L'incipit vient en quelque sorte « nouer le contrat de lecture¹⁹ » qui consiste en « une série de signaux indi[quant] selon quelles conventions le livre demande à être lu²⁰ ».

Les premières lignes de *L'herbe rouge* et de *L'Arrache-cœur* mettent rapidement en place leur univers singulier en insistant sur la description de l'environnement. Dans les deux cas, nous remarquons un investissement particulier du réel par la description, orientant le lecteur dans un monde animé de sensations. *L'herbe rouge* s'ouvre sur l'action des personnages Wolf et Lazuli qui contemplent la réalisation de leur machine à détruire les souvenirs:

¹⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman (3^{ème} édition)*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 17-18.

¹⁹ *Ibid.* p. 20.

²⁰ *Ibid.* p. 9.

[Wolf] descendit l'escalier, se retrouva dehors et ses pieds prirent contact avec l'allée de briques, bordée d'orties bifides, qui menait au Carré, à travers l'herbe rouge du pays. La machine, à cent pas, charcutait le ciel de sa structure d'acier gris, le cernait de triangles inhumains. (HR p. 9)

Ce passage place immédiatement le lecteur dans un espace précis et déjà très « habité » où le décor (le sol et le ciel) est doté de caractéristiques insolites. Cette description, en plus d'indiquer au lecteur que l'univers du roman est régi par d'autres règles que le sien, suscite la curiosité par son étrangeté et sa sensibilité.

Outre sa fonction d'orientation, l'incipit cherche également à séduire. C'est cette stratégie de séduction qu'Andrea Del Lungo aborde dans son ouvrage portant sur l'incipit romanesque:

[C]'est justement ce plaisir [de lire] – terriblement subjectif, secret, insaisissable – qui est en jeu dans tout *incipit*, dans ce lieu stratégique et décisif visant à susciter en nous la jouissance de commencer, ainsi que le désir de poursuivre la lecture. Le but ultime du commencement ne peut être en effet que celui de capturer le lecteur, de le conduire par l'écriture dans un autre temps et dans un autre espace, tout en l'éloignant du monde réel²¹.

Chez Vian, l'animisme de la nature, s'esquissant dès l'incipit des romans qui nous intéressent, participe à éloigner le lecteur de son univers familier, pour l'introduire à la représentation vianesque du réel en tant qu'il est investi par le corps propre.

Dans les premières pages de *L'herbe rouge*, le narrateur insiste sur des particularités de l'espace qui établissent le fonctionnement de son univers, notamment en accordant à la nature un corps sensoriel: « Le ciel, assez bas, luisait sans bruit. Pour le moment, on pouvait le toucher du doigt en montant sur une chaise ; mais il suffisait d'une risée, d'une saute de vent, pour qu'il se rétracte et s'élève à l'infini. » (HR p. 11) En plus d'accorder une matérialité et une mobilité hors du commun au ciel, la description va jusqu'à en faire un corps vivant qui, chatouillé, se « rétracte » lorsque le vent le frôle. Le ciel constitue un motif déterminant dans le récit (nous y reviendrons) et le narrateur s'affaire à en informer le lecteur dès l'incipit:

²¹ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 135. Italiques de l'auteur.

Tout commença de cette façon-là simplement. Le jour était pareil aux autres et seul un observateur très entraîné aurait pu remarquer la zébrure filiforme, comme une craquelure dorée, qui marquait l'azur, juste au-dessus de la machine. Mais les yeux de Wolf, pensifs, rêvaient parmi l'herbe rouge. (*HR* p. 11-12)

Le narrateur, ici omniscient, choisit de confier au lecteur un détail qui échappe au protagoniste, à savoir cette « craquelure » dans le ciel qui annonce un déséquilibre initiateur de l'histoire à venir, ce « tout » auquel il fait référence. L'incipit de *L'herbe rouge* donne ainsi le ton au roman qui accordera un rôle important à l'environnement des personnages tout au long du récit. La participation quasi subjective que le texte octroie au réel transporte le lecteur dans un univers où tout ce qui entoure les personnages, du sol jusqu'au ciel, semble vivant et donc *regarde*.

Les mêmes stratégies de cadrage et de séduction s'observent dans *L'arrache-cœur* qui réserve une part importante de son incipit à la description de l'espace. Le roman s'ouvre sur l'arrivée du psychiatre Jacquemort dans le village de campagne où il va s'installer pour les années à venir:

Le sentier longeait la falaise. Il était bordé de calamines en fleur et de brouillouses un peu passées dont les pétales noircis jonchaient le sol. Des insectes pointus avaient creusé le sol de mille petits trous ; sous les pieds, c'était comme de l'éponge morte de froid. Jacquemort avançait sans se presser et regardait les calamines dont le cœur rouge sombre battait au soleil. À chaque pulsation, un nuage de pollen s'élevait, puis retombait sur les feuilles agitées d'un lent tremblement. Distraytes, des abeilles vaquaient²².

Tout comme celles de *L'herbe rouge*, les premières lignes de *L'arrache-cœur* dépeignent l'environnement de manière à mettre en place le fonctionnement de son univers. Dans ce passage, les mots « calamines » et « brouillouses », éveillent la curiosité du lecteur qui se bute dès la première ligne du roman à des mots qui participent à l'éloignement du familier. La calamine est un oxyde de métal et « brouillouse » est un mot-valise composé du verbe

²² Boris Vian, *L'arrache-cœur* [1953], Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 27.

Désormais, les pages des citations tirées de ce roman seront précisées entre parenthèses, dans le texte, précédées de l'acronyme *AC*.

« brouiller + arbouse/pelouse/bouse²³ » et non une variété botanique, comme le souligne Gilbert Pestureau. Cette description du monde extérieur vient marquer la coupure entre ce que Del Lungo associe au familier et le réel que représente ce roman marqué par un anthropomorphisme similaire à celui de *L'herbe rouge* qui s'observe notamment dans la manière dont les fleurs de calamines prennent vie tandis que leurs cœurs s'animent.

Si l'incipit de *L'herbe rouge* met l'accent sur le motif du ciel pour souligner son rôle considérable dans le texte, celui de *L'arrache-cœur* insiste également sur un motif particulier, celui du ruisseau rouge, qui s'avérera primordial dans l'espace du roman. En effet, dans la première partie du roman, Jacquemort découvre un ruisseau qui l'intrigue par sa couleur rouge. Il y fait la rencontre de La Gloïre, le personnage en charge de recueillir la honte que tous les villageois déversent dans le cours d'eau sous forme de « choses mortes » ou « pourries » (*AC* p. 59). La Gloïre a pour travail de repêcher ces choses avec ses dents pour ressentir la honte à la place des villageois. Jacquemort va entretenir une relation avec ce personnage qu'il va psychanalyser. Le motif du ruisseau apparaît dans l'incipit, au moment où le protagoniste entend des cris qui le guident vers la maison où Clémentine est en train d'accoucher de ses trois garçons, les « trumeaux »:

[Jacquemort] accéléra l'allure, et se trouva brusquement dans l'ombre car les rayons du soleil ne parvenaient plus à le suivre. [...] Et les fleurs de calamines passaient en *ruban de feu* devant ses yeux. [...] Arrivé presque en haut de la côte, il se mit à courir car il entendait les cris. Du grand portail ouvert au perron de la maison une main prévoyante avait tendu *un ruban de soie rouge*²⁴. Le ruban montait l'escalier, aboutissait à la chambre. Jacquemort le suivit. Sur le lit, la mère reposait, en proie aux cent treize douleurs de l'enfantement. (*AC* p. 28.)

Le « ruban de feu » et le « ruban de soie rouge » préfigurent le motif du ruisseau rouge qui lie la maison au village, un espace déterminant dans le récit, puisque Jacquemort empruntera souvent le chemin qui longe le ruisseau. Le ruban guide le protagoniste et, de ce fait, le lecteur, dans les lieux qui engendrent le récit, notamment à la maison où Jacquemort va s'installer après

²³ Nous nous référons au « Lexique des néologismes » dans *Ibid.* p. 220, lequel est tiré de Gilbert Pestureau, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1978, pp. 148-154.

²⁴ Nous soulignons.

avoir aidé Clémentine à accoucher de ses « trumeaux ». De la même manière que le ciel annonce le déséquilibre dans *L'herbe rouge*, le ruban rouge déclenche celui de *L'arrache-cœur*, puisqu'il mène Jacquemort aux cris. Le fait que le narrateur annonce qu'« il entendait *les* cris » et non « des cris » révèle d'ailleurs leur portée dans le récit, c'est-à-dire qu'ils sont associés à la naissance des « trumeaux » qui occupent un rôle central dans le récit.

La description laisse également transparaître le caractère hostile, voire violent, de l'environnement, correspondant au tempérament des habitants du village dans lequel Jacquemort s'installe. Par exemple, l'incipit met de l'avant l'aspect sombre de la nature: « les pétales noircis » (AC p. 27), « le cœur rouge sombre » (AC p. 27), « des récifs noirs » (AC p. 28), « des masses brutales de granit noir » (AC p. 28), « deux blocs sombres » (AC p. 28). Il y a aussi une violence qui émane de la description des pouvoirs de la nature: « Le soleil corrodait la surface de la mer et la salissait de graffiti obscènes » (AC p. 28). Ainsi, l'atmosphère dépeinte par les premières pages du texte transporte le lecteur dans un univers où la violence est déchargée vers l'extérieur. Nous pouvons donc assez aisément soutenir que l'incipit de *L'herbe rouge* comme celui de *L'arrache-cœur* introduit le lecteur à un réel pulsionnel qui se développe dans l'entière des deux romans. Cette représentation particulière du réel, nous la lisons à partir de ce que Freud met en lumière dans son texte *Pulsions et destins des pulsions* quant à la relation du moi au monde extérieur:

Originellement, tout au début de la vie psychique, le moi se trouve investi par les pulsions et en partie capable de satisfaire ses pulsions sur lui-même. Nous appelons cet état le narcissisme, et nous qualifions d'auto-érotique cette possibilité de satisfaction. Le monde extérieur, à ce moment, n'est pas investi par l'intérêt (dans le sens général du terme), il est indifférent pour ce qui est de la satisfaction. À cette époque, le moi-sujet coïncide avec ce qui est plaisant, le monde extérieur avec ce qui est indifférent (éventuellement avec ce qui, comme source d'excitation, est déplaisant). [...] Le moi n'a pas besoin du monde extérieur pour autant qu'il est auto-érotique, mais il reçoit de celui-ci des objets par suite des expériences que connaissent les pulsions de conservation du moi et il ne peut pas éviter de ressentir des excitations pulsionnelles internes, pour un temps, comme déplaisantes. Alors, sous la domination du principe de plaisir, s'accomplit un nouveau développement dans le moi. Il prend en lui, dans la mesure où ils sont source de plaisir, les objets qui se présentent [...] et, d'un autre côté, *expulse hors de lui ce qui, à l'intérieur de lui-même, provoque du déplaisir*. [...] *Le moi a*

*extrait de lui-même une partie intégrante, qu'il jette dans le monde extérieur et ressent comme hostile*²⁵.

On comprend dès lors que ce que Vian inscrit dans la visibilité est cette part de nous-même qui, rejetée au dehors, hante le réel sans que nous le percevions. Si l'on a pu dire que l'univers de Vian était « étrange » voire « irréel²⁶ », la psychanalyse nous apprend cependant que ce réel corporel et quasi subjectif des romans de Vian participe d'un inquiétant très familier²⁷.

Un réel investi

Le réel au sens de la psychanalyse est pulsionnel en ce qu'une part de la demande parentale a été par le nourrisson rejetée au dehors. Comme l'expose Gérard Pommier, « la demande des parents est excessive, idéalisée, et elle est, au-dessus d'un certain seuil, insupportable et par conséquent refoulée²⁸ ». Les deux romans qui nous intéressent proposent un univers où la nature et les choses du monde s'animent et où le regard est représenté dans sa

²⁵ Sigmund Freud, «Pulsions et destins des pulsions» [1915]. Dans Sigmund Freud, *Métapsychologie* [1915], Paris, Gallimard, coll. folio/essais, 1990, p. 36-37. Nous soulignons.

²⁶ C'est notamment ce que soutient Marco Guévremont dans son mémoire de maîtrise: « L'histoire de L'Arrache-Cœur évolue quant à elle dans *un univers irréaliste* [...] Le récit et la quête des personnages se laissent avaler par le *non sense*; la violence passant au *registre du fantastique ou du surréel* n'en est pas pour autant atténuée, le harcèlement, la torture, le sadisme trouvant dans ce registre des effets inattendus. » (Nous soulignons.) Dans Marco Guévremont, « L'écriture démasquée: concordances et travestissements, Boris Vian et Vernon Sullivan », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec À Montréal, 2011, f. 3.

²⁷ Dans son texte *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, Freud nous apprend que le retour du refoulé agit sur les perceptions. Si « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières », Freud explique « comment cela est possible et à quelles conditions les choses familières peuvent devenir étrangement inquiétantes, effrayantes ». À cet effet, Freud précise que « le mot "heimlich" n'a pas un seul et même sens, mais qu'il appartient à deux groupes de représentations qui, sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familier, confortable, et celui de Ce qui est caché, dissimulé. [...] « Unheimlich » serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste ». C'est donc le refoulement qui agit sur ce qui devait rester dissimulé. Dans Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* [1919], Paris, Gallimard, 1933. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrange_e.pdf

²⁸ Gérard Pommier, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse* [2004], Paris, Champs Flammarion, 2007, p. 84.

trajectoire du refoulement allant de l'intérieur à l'extérieur et faisant retour du dehors sur le sujet. Maurice Khoury expose comment ce mouvement scopique opère tant sur les plans de l'incorporation que de l'expulsion:

Si l'on conçoit donc l'œil comme organe qui tire sa spécificité d'être un écran pulsatile qui s'ouvre et se referme sur l'intérieur et l'extérieur, le regard devient ce mouvement dynamique d'après lequel l'objet extérieur est capté et attiré vers l'intérieur ou en revanche *le monde des objets internes extériorisé et mis dans l'autre comme quand on " lance un regard " pour signifier quelque chose [...]*. Cette fonction du regard d'être un mouvement qui se détache du corps et qui s'évanouit par la suite devenant insaisissable comme objet est ce qui porte Lacan à l'épingler comme objet a, dans la série des objets qui s'inscrivent dans leur rapport au manque et qui n'ont de cesse d'attiser le désir, objets évanescents cause du désir²⁹.

Le monde extérieur, dans les romans, est habité par ce regard qui s'impose comme objet perdu. Dans *L'herbe rouge*, nous remarquons un anthropomorphisme associé au motif du ciel qui s'observe dans les comparaisons qui le rapprochent des organes ou parties d'un corps vivant. Durant une fête chez lui, Wolf se retire dans son bureau et discute avec son reflet dans le miroir. Il convainc son reflet qu'il ira dans sa machine en lui décrivant la lassitude que lui procure sa réalité: « Ici, dit Wolf, qu'est-ce que je vois? Des brumes, des yeux, des gens... des poussières sans densité... et puis ce sacré ciel comme un diaphragme. » (*HR* p. 22) Wolf se rend ensuite à l'extérieur avec Folavril pour y passer la nuit: « [Wolf et Folavril] touchaient la nuit de tout leur corps. Le ciel était baigné d'ombre, mouvant, instable comme le péritoine d'un chat noir en pleine digestion. » (*HR* p. 24) Ces passages matérialisent le ciel que les personnages peuvent toucher et associer à une forme concrète. La présence du ciel est associée à un corps dont les organes ont la capacité de se gonfler et de se rétracter, lui permettant d'intégrer l'espace à sa guise, jusqu'à en être parfois écrasant, comme le montre ce passage où Lazuli attend, inquiet, le retour de Wolf embarqué dans la machine: « Lazuli grelottait. Le soir était venu d'un coup, compact et venteux, et le ciel en profitait pour se rapprocher du sol qu'il couvait de sa menace flasque. » (*HR* p. 83) Le ciel est donc un corps dont on ne cessera plus de ressentir la présence imposante. Par exemple, lors d'une autre scène, Wolf et son chien, Le sénateur Dupont, sont partis à la recherche d'un « ouapiti », la chose que Le sénateur désire le plus au monde: « Ils

²⁹ Maurice Khoury, « D'un regard regardé », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 69, No. 2, 2005, p. 467. Nous soulignons.

partirent, humant le sol avec précaution. La brise agitait le ciel dont le ventre argenté et mouvant s'abaissait parfois à caresser les grandes ombelles bleues des cardavaines de mai. » (HR p. 41) L'espace agit comme un être vivant et donne à voir la fonction que Freud reconnaît au réel pulsionnel, renforçant l'impression, permanente chez Vian, d'un environnement qui regarde.

Ce regard en provenance du monde extérieur est en effet omniprésent. Par exemple, après avoir passé la journée en ville, Wolf et Lazuli empruntent les chemins souterrains des cavernes pour rentrer chez eux. Dans ce souterrain où « l'air dev[ient] chaud avec des pulsations comme dans une artère » (HR p. 105), le narrateur précise que « des couloirs avaient l'air tapissés d'yeux de chats. Dans d'autres, la lumière tremblait doucement et le centre des cristaux palpitait comme un petit cœur minéral » (HR p.105). Les personnages se retrouvent dans un espace vivant où « [i]ls s'arrêt[ent] parfois pour suivre du regard les jeux de lumière dans une des ramifications » (HR p.105). Ce jeu de regards où celui qui regarde est regardé témoigne de ce dont parle Merleau-Ponty dans son ouvrage posthume *Le visible et l'invisible*:

[...] le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit: il y a un narcissisme fondamental de toute vision; et [...] pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, [...], comme l'ont dit beaucoup de peintres, *je me sens regardé par les choses*, mon activité est identiquement passivité – ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme: *non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui*³⁰[...].

Le texte met en représentation cette réversibilité du regard que Lacan associe au « caractère circulaire de la pulsion³¹ », c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans le principe de renversement entre l'actif et le passif : voir/être vu.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1988. Récupéré de https://monoskop.org/images/c/c6/Merleau_Ponty_Maurice_Le_Visible_et_L_Invisible_1979_2001.pdf. Nous soulignons.

³¹ Jacques Lacan, *Fondements*, 1964. Récupéré de <http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.pdf>

L'environnement de *L'arrache-cœur* est lui aussi décrit de manière à mettre en relation les personnages et leur monde extérieur. Par exemple, si la première partie du roman se clôt sur la décision de Clémentine, la mère des trumeaux, que « jamais plus un homme ne la toucherait » (AC p. 76), la grossesse et l'accouchement lui ayant été trop douloureux, la seconde partie s'ouvre sur un passage où le contact avec la nature lui procure du plaisir. Elle se rend escalader un rocher « invisible de la maison » (AC p. 77) qu'on appelle « l'Hömmе de Terre pour faire pièce à l'Hömmе de mer, son frère, qui jaillissait de l'eau un peu sur la gauche, en face » (AC p.77). Tandis que Clémentine s'agrippe à « l'Hömmе », le contact avec le rocher semble lui procurer un plaisir sexuel:

Les jours précédents, ç'avait été un jeu d'enfant que de gagner le sommet par les flancs est, ouest et sud. Aujourd'hui, elle devait se donner à fond. Pas une prise, rien sous la main que le flanc de l'Hömmе, le granit lisse et compact. [...] À travers l'étoffe sèche du pantalon qu'elle portait, le roc lui caressait les genoux. [...] L'Hömmе de Terre, au-dessus d'elle, s'achevait comme la gouttière d'un livre debout, aux trois quarts fermé, légèrement incliné, de surcroît, à la rencontre du vide. Un angle aigu et fuyant dans lequel il fallait avancer. Clémentine rejeta sa tête en arrière, regarda l'angle et ronronna doucement de plaisir. Elle était mouillée entre les jambes. (AC p.77-78)

Si le mot « flanc » est couramment utilisé pour désigner la partie latérale d'une montagne, la formulation « rien sous la main que le flanc de l'Hömmе » évoque davantage un corps, en l'occurrence d'homme. Le roc a également la capacité de caresser Clémentine et les deux corps sont décrits dans une position de proximité qui suggère le rapport sexuel: « L'Hömmе de Terre, au-dessus d'elle » ; « Clémentine rejeta sa tête en arrière [...] et ronronna doucement de plaisir ». Le corps de Clémentine s'éprouve en tant que « corps phénoménal³² » et s'inscrit dans la même mouvance d'incorporation et d'expulsion que les pulsions orales et anales. Pascal Dupond en expose la signification dans son ouvrage *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*:

[L]e " corps phénoménal " ou " corps propre ", qui à la fois est " moi " et " mien ", en lequel je me saisis comme extériorité d'une intériorité ou intériorité d'une extériorité, qui s'apparaît à lui-même en faisant apparaître le monde [...]. [I]l est la puissance de se joindre aux choses et de se synchroniser avec elles; il secrète

³² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1945. Récupéré de http://classiques.ugac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/phenomenologie_de_la_perception.pdf

du sens et le projette sur son entourage [...]. [I]l participe aussi de cette nature dans laquelle " je suis jeté " et qui est présente à la fois hors de lui et en lui (Id.)³³.

C'est finalement au contact d'elle-même, que lui permet la nature sur laquelle elle se (pro)jette, que Clémentine peut se réapproprier son corps post-partum. Si après l'accouchement, « elle eut pour son corps un regret, un remords, une honte » (AC p.37) et qu'elle refuse tout contact avec son mari Angel, elle peut apprécier les caresses qu'elle ressent au contact du rocher à forme humaine. Elle n'a plus besoin d'homme pour « fai[re] apparaître le monde », comme elle a eu autrefois besoin d'Angel pour concevoir ses enfants qui sont, pour elle, le monde. En effet, c'est ce qu'elle affirme pour répondre à Jacquemort qui l'accuse d'avoir une drôle de conception du monde après qu'elle lui a confié qu'elle souhaite les garder en cage: « Le monde c'est eux. » (AC p. 196) D'ailleurs, son nom, Clémentine, est révélateur de cette appropriation totale de son corps comme « corps phénoménal ». Comme le soulève Daniel Daunais en citant Jacques Bens dans son mémoire de maîtrise portant sur *L'Arrache-cœur*,

[o]n appelle clémentine une variété de mandarine à peau fine, dont les fruits ne possèdent généralement pas de pépins parce qu'on les obtient, le plus souvent, par parthénogénèse, en provoquant le développement du pistil sans fécondation, c'est-à-dire sans intervention du principe mâle³⁴.

Comme le fruit, Clémentine n'a plus besoin de l'homme pour engendrer le monde. Elle règne comme *Terra Mater*³⁵ sur ses enfants.

Au fil du récit, le jardin évolue avec les personnages Joël, Noël et Citroën, les trois enfants de Clémentine. Le jardin évoque la liberté que ressentent les enfants lorsqu'ils y jouent. Par exemple, dans un passage où les trumeaux sont à la recherche de limaces bleues donnant le pouvoir de voler, le narrateur spécifie que « [l]es trois enfants jouaient au jardin, pas trop en vue de la maison » (AC p. 148), se déroband ainsi à la surveillance de leur mère. Au fil du

³³ Pascal Dupond, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris, Ellipses, 2001. Récupéré de https://monoskop.org/images/4/4c/Dupond_Pascal_Le_vocabulaire_de_Merleau_Ponty_2001.pdf

³⁴ Jacques Bens, *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976, p. 65. Nous tirons cette citation de Daniel Daunais, « Les sens cachés de *L'Arrache-cœur* de Boris Vian », mémoire de maîtrise, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, 1991, f. 88.

³⁵ *Ibid.* f. 192.

temps, Clémentine devient de plus en plus inquiète des malheurs qui pourraient arriver à ses enfants. De longs passages énumèrent les craintes qui poussent Clémentine, entre autres, à exiger que des modifications soient faites au jardin pour assurer la sécurité des enfants. Tandis que l'espace autour du jardin devient de plus en plus clos, Clémentine ayant fait entourer le jardin de vide pour y enfermer les enfants, un rapprochement entre espace et regard est relaté. Dans ce passage, les enfants prennent connaissance du vide qui entoure le jardin:

- On ne voit plus rien là où il y avait la grille, dit Joël. Avant, on voyait le chemin et un coin des champs, tu te rappelles. Maintenant, c'est tout vide.
- C'est comme quand on a les yeux fermés dit Citröen. Et pourtant, on a les yeux ouverts. Il n'y a plus que le jardin qu'on voit.
- C'est comme si le jardin c'était notre œil, dit Noël, et si ça, c'était les paupières. C'est pas noir et c'est pas blanc et il n'y a pas de couleurs, juste rien. C'est un mur de rien. (AC p. 182)

L'espace se transforme et, tandis que les enfants ne voient plus rien que le jardin, c'est le jardin en entier qui est comparé à un œil, le vide l'entourant étant la paupière refermée sur le jardin. Ce passage fait bien ressentir ce qu'il en est de l'essence du regard en tant qu'objet perdu, comme le conçoit Lacan dans son *Séminaire XI*:

- Ce qu'il cherche à voir, sachez-le bien, c'est l'objet en tant qu'absence.
- Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n'est qu'une ombre, une ombre derrière le rideau. Il y fantasmera n'importe quelle magie de présence, la plus gracieuse des jeunes filles, même si de l'autre côté il n'y a qu'un athlète poilu.
- Ce qu'il cherche, ce n'est pas – comme on le dit, *le phallus*, mais justement son absence, d'où la prééminence, précisément, de certaines formes, comme objet de sa recherche.
- *Ce qu'on regarde, c'est ce qui ne peut pas se voir*³⁶.

Les enfants, devant le « mur de rien », sont confrontés à cette absence et à la mère en tant que castratrice, comme le remarque un des trumeaux: « Elle a fait construire un mur de rien pour qu'on ne puisse pas avoir envie de sortir du jardin. Comme ça, tout ce qui n'est pas le jardin c'est rien et on ne peut pas y aller. » (AC p.182)

Dès leur incipit, les deux romans guident le lecteur dans un univers pulsionnel où la description de l'environnement intrigue d'abord par son étrangeté. Le réel se dévoile alors

³⁶ Lacan, Jacques, *op. cit.* Italiques de l'auteur.

comme investi d'une charge pulsionnelle qui s'exprime par une dynamique de la réversion; celui qui regarde est regardé. Cette réversibilité est mise en représentation, notamment par la corporéité de l'espace qui, à l'image d'un miroir, renvoie aux personnages ce qu'ils y investissent.

1.2 Le regard de Wolf

Comme nous l'avons exposé précédemment, *L'herbe rouge* propose un univers où le regard se fait sentir dans tout ce qui entoure les personnages. Nous avons également démontré que ce regard de l'extérieur s'éprouve à partir d'une source interne sur laquelle nous nous pencherons dans ces prochaines pages. Plus précisément, nous nous attarderons à la manière dont le regard de Wolf, un regard tourné sur lui-même, est déployé dans le roman. Nous soutenons que le roman, par le choix de narration et le retour de certains motifs met en représentation un regard sur soi comme vecteur de la honte.

L'autre scène

Dans *L'herbe rouge*, c'est un narrateur omniscient qui prend en charge le récit. Ce type de narration permet de mettre en scène la perspective interne des personnages. Comme Jouve l'explique, à partir d'un extrait d'*Anna Karénine* de Tolstoï, « [l]e narrateur [omniscient] a accès aux sentiments de tous les membres de la maison Oblonski (les époux, la famille, les domestiques) et en informe le lecteur. Son omniscience lui permet de pénétrer dans l'intériorité de chaque personnage: il n'y a aucune restriction de champ³⁷. » Ce choix de narration est d'autant plus pertinent que l'intrigue principale du roman de Vian repose essentiellement sur l'introspection de Wolf. En effet, Wolf, las de son existence monotone, décide d'utiliser la machine à détruire les souvenirs (après les avoir retrouvés), qu'il a conçue avec Lazuli, pour « faire le point » (*HR* p. 73). Juste avant que Wolf mette les pieds pour la première fois dans la

³⁷ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 40.

machine, le narrateur nous dit: « Il aurait voulu une passion. D'abord *voir*³⁸, ça lui éclaircirait les idées. » (HR p. 63) Cette réflexion démontre d'ailleurs toute l'implication du regard dans cette opération. La quête de Wolf implique qu'il devra effectuer plusieurs voyages dans la machine qui le conduira vers différents personnages qui le confronteront à cette histoire qui est la sienne.

Le lieu où se rend la machine reste un mystère, mais tel que le relate Marc Didier Lapprand, les ébauches du roman semblent en révéler davantage: « *L'herbe rouge* est passée par trois autres titres: " Les images mortes "; " La tête vide "; " Le ciel crevé ". Dans " Le ciel crevé ", la " Machine " de Wolf n'était qu'une " Échelle ", grâce à laquelle il pourra passer " de l'autre côté du ciel " d'où il ne reviendra que mort³⁹. » Si le roman qui en découle aujourd'hui s'avère plus secret quant à la nature du lieu où se retrouve Wolf après avoir pénétré dans la machine, on comprend, par certains indices du texte, que l'idée de lui faire traverser le ciel serait restée dans la version finale. Par exemple, lors du premier voyage de Wolf dans la machine, le narrateur décrit le trajet du protagoniste le long d'un fuseau entre ciel et terre: « Timidement, il lança un regard vers ses pieds. La fuite vertigineuse du sol apparent lui coupa le souffle. Il était au centre d'un fuseau dont une pointe se perdait dans le ciel et dont l'autre jaillissait de la fosse. » (HR p. 66) Dans un autre passage, où Lazuli accuse Wolf d'avoir construit une machine où il peut s'enfermer parce que, « comme tous les autres Gaulois » (HR p. 106), il craint « que le ciel ne [lui] tombe sur la tête, Wolf répond: « — Bon Dieu [...] c'est le contraire. Je veux voir ce qu'il y a derrière. » (HR p. 106) Ainsi, nous pouvons en déduire que lorsque Wolf sort de la machine après son premier trajet et que le narrateur précise qu'« il pr[end] pied de l'autre côté » (HR p.69), c'est bel et bien de l'autre côté du ciel qu'il s'agit, comme le voulait d'ailleurs l'ébauche du roman *Le ciel crevé*.

Rappelons que le ciel, dans le texte, représente un lieu pulsionnellement investi par les personnages. Doté d'une matérialité et d'une sensibilité, le ciel se déploie dans le texte comme un corps vivant qui renvoie aux personnages leurs propres sensations. Ainsi, il n'appartient pas

³⁸ Nous soulignons.

³⁹ Marc Didier Lapprand, *op. cit.*, f. 310.

qu'au décor ; il est intrinsèquement lié aux personnages. D'ailleurs, quand Wolf fait allusion à l'endroit où il se rend en traversant le ciel, c'est toujours en le décrivant comme un lieu qui lui est intérieur. Par exemple, avant que le protagoniste entame sa première traversée, Lazuli le questionne sur ses voyages antérieurs :

— Qu'est-ce qui s'est passé les autres fois? dit Lazuli.
 — Rien, répondit Wolf. Quand c'était fini, il n'en restait rien. Que la déception. Enfin... on ne peut pas rester tout le temps au ras du sol. [...] Cette fois, dit-il, je vais en sortir. *De là-dedans*⁴⁰, ça ne peut pas être pareil. (HR p. 63)

Wolf semble dire qu'en sortant de la machine, ce qu'il admet ne pas avoir fait auparavant, il aura accès à cet intérieur, ce *là-dedans* auquel il fait encore référence lorsqu'il partage très brièvement son expérience avec Lil, sa femme: « — Voir les choses de là-dedans [...], ça restreint considérablement le domaine de l'intérêt. » (HR p. 88) Cette même expression est utilisée lorsqu'il accepte de révéler à Lazuli ce qu'il voit dans ses voyages: « — De là-dedans, dit-il, on voit les choses comme elles ont été. C'est tout. » (HR p. 107) Wolf insiste également sur la fonction de ce lieu qui lui permet de « voir les choses ». En effet, la formulation « de là-dedans » rend compte également du point de vue que le lieu offre. Wolf ne fait pas que « voir les choses », mais il les voit à partir de ce lieu intérieur qui se trouve de l'autre côté du ciel.

Le lieu où la machine conduit Wolf s'apparente à ce qu'on appelle « l'espace analytique ». Il y rencontre différents personnages qui, chacun à son tour, l'invite à parler d'un aspect de sa vie tel que sa relation avec ses parents, ses études, son rapport à la religion, sa sexualité, etc. C'est le premier personnage qu'il rencontre, Monsieur Perle, qui lui expose la manière de procéder: « — Alors, dit Monsieur Perle, j'ai un plan, parfaitement, et je vais vous poser des questions très précises, dures et acérées ; mais la sauce dont vous enveloppez les faits est pour moi aussi nécessaire que les faits eux-mêmes. » (HR p. 74-75) M. Perle insiste sur la primauté de la parole qui, depuis Freud, constitue « la règle dans l'espace analytique⁴¹ », c'est-à-dire que l'analysant est « *obligé* de nous révéler non seulement ce qu'il raconte intentionnellement et de bon gré [...], mais encore tout ce qui [lui] vient à l'esprit, même si cela

⁴⁰ Nous soulignons.

⁴¹ Jean Nadal, « Psychanalyse, éthique et violence », *L'Homme et la société*, No. 84, 1987, p. 86.

lui est désagréable à dire, même si cela lui semble inutile voire absurde⁴² ». Cette règle imposée à l'analysant laisse davantage de place aux manifestations de l'inconscient ou de l'impensé dans la parole, telles que les hésitations, les lapsus, les répétitions et les silences. Le psychanalyste se met à l'écoute de ces trous, de ces ruptures en se plaçant dans un état d'attention flottante qui permet de « saisir l'assemblage de l'inconscient du patient avec son propre inconscient⁴³ ». En faisant allusion à la séance analytique, Vian ne cherche pas à reproduire les effets de la psychanalyse sur le sujet, mais plutôt à mettre en récit la retrouvaille avec une mémoire « au dehors », disséminée dans le ciel. Dans le roman, la fonction de cet espace analytique est de permettre à Wolf d'accéder à sa mémoire et à son histoire, en la revoyant en images très précises; ce qui permet de retrouver d'infimes détails depuis longtemps oubliés. Par exemple, à la fin de son entretien avec M. Perle, Wolf est submergé de souvenirs: « Les questions de Monsieur Perle avaient fait surgir en lui mille visages, mille jours, qui dansaient dans sa tête comme les feux d'un kaléidoscope dément. » (*HR* p. 83) Sa mémoire se déploie en lui sous forme de spectacle incontrôlable duquel il ne peut être que spectateur, une fonction sur laquelle nous reviendrons. Le passage révèle le caractère visuel qui prime dans les remémorations de Wolf. Ce sont des images nombreuses qui « surgi[ssent] » et s'animent de manière à rappeler l'expérience optique du kaléidoscope.

Après sa rencontre avec M. Perle, Wolf discute de son rapport à la religion avec l'abbé Grille. Il affirme ne pas croire en Dieu et exprime sa haine envers la religion que l'abbé promeut: « J'ai été déçu par les formes de votre religion [...]. C'est trop gratuit. Simagrées, chansonnettes, jolis costumes... le catholicisme et le music-hall, c'est du pareil au même. » (*HR* p. 121) La religion ayant fait très peu partie de sa vie, Wolf considère que sa conversation avec l'abbé est inutile. Mais cette discussion n'est pas sans effet sur Wolf, comme M. Brul, le personnage que Wolf rencontre ensuite, essaie de le lui faire comprendre:

- C'est fait..., dit Monsieur Brul.
- C'est fait, dit Wolf. Sans résultat.
- Comment ? dit Monsieur Brul.

⁴² Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse* [1938], Paris, P.U.F., 1960, p. 41. Dans Jean Nadal, *op. cit.* p. 87. Italiques de Jean Nadal.

⁴³ Jean Nadal, *op. cit.* p. 84.

- Ça n'accrochait pas, avec lui, dit Wolf. On n'a dit que des blagues.
- Mais ensuite ? demanda Monsieur Brul. Vous vous êtes tout raconté à vous-même. C'est l'essentiel.
- Ah ? dit Wolf. Oui. Bon. Tout de même, c'est un numéro qu'on aurait pu retirer du plan. C'est vide, sans substance.
- [...] Bien sûr, bien sûr, marmotta Monsieur Brul, mais c'est plus complet comme ça.
- Le bon Dieu, expliqua Wolf, c'était Ganard, un de mes copains de classe. J'ai vu sa photo. Ça ramène la chose à ses exactes proportions. Au fond, cette conversation n'était pas inutile. (*HR* p. 126-127)

Comme le mentionne Wolf, son entretien avec l'abbé Grille semble d'abord totalement dénué de sens. L'abbé en vient même à montrer une photographie du Bon Dieu qui s'avère être Ganard, « un cancre » (*HR* p. 122), selon lui. Toutefois, dans le passage qui suit leur rencontre, le protagoniste se remémore de nombreux moments liés à son rapport à la religion et se raconte, à lui-même, sa propre histoire: « Il pensait maintenant à tout cela. Tout ce que la personne même de l'Abbé Grille lui avait interdit d'évoquer... les stations à genoux dans la chapelle obscure, qui le faisaient tant souffrir et qu'il se rappelait pourtant sans déplaisir. » (*HR* p. 124)

Il se rappelle

la chapelle parée, pleine de monde, l'odeur de l'encens et les mille lueurs des cierges [...]. Il restait les images dorées échangées avec les copains, le complet que l'on userait, le col empesé dont on ne ferait jamais rien, et une montre en or bonne à vendre plus tard, un jour de dèche, sans un regret. (*HR* p. 126)

Ici encore, c'est le caractère vivide des images qui s'imposent à Wolf qui ressort. Nous le remarquons notamment par la répétition du qualificatif « mille »; les « mille lueurs de cierges » se transposant aux « mille visages » et « mille jours » que la discussion avec M. Perle avait fait surgir. Le décor, les vêtements et les objets sont remémorés clairement, tandis que l'émotion associée au souvenir des stations à genoux est altérée. En fait, la machine encourage Wolf à poser un regard sur son histoire et le confronte à des souvenirs où l'aspect visuel domine. Dès son premier voyage dans la machine, Wolf peut en constater les effets sur sa mémoire, les souvenirs se matérialisant en images concrètes:

Les lambeaux du temps jadis se pressaient autour de lui [...]. Certains avaient la précision, la fixité des fausses images de l'enfance formées après coup par des photographies ou les conversations de ceux qui se souviennent, impossibles à ressentir à nouveau, car leur substance s'est évanouie depuis longtemps. Et

d'autres revivaient, tout neufs, comme il les rappelait à lui, ceux des jardins, de l'herbe et de l'air, dont les mille nuances de vert et de jaune se fondent dans l'émeraude de la pelouse, foncé au noir dans l'ombre fraîche des arbres. Wolf tremblait dans l'air blême et se souvenait. Sa vie s'éclairait devant lui aux pulsations ondoïssantes de sa mémoire. (*HR* p. 66-67)

Ce passage rend compte de la posture de spectateur de Wolf face à sa vie. La dimension visuelle importante des remémorations de Wolf, qui se lit au travers du caractère « fixe » des « fausses images de l'enfance », est le propre du souvenir-écran freudien: « C'est comme si une trace mnésique de l'enfance avait été retraduite à une époque ultérieure (époque d'évocation) sous forme plastique et visuelle⁴⁴. » Les souvenirs qui se donnent à voir à Wolf ne lui laissent pas tous cette impression de fausseté, mais possèdent tous cette « forme [...] visuelle » importante que nous remarquons dans le détail des couleurs, qui reprend encore le qualificatif « mille »; ces « milles nuances » qui, de même que les « mille lueurs », participent à mettre de l'avant cet aspect visuel des souvenirs. La machine permet au protagoniste de poser un regard aussi clair sur son histoire en la lui remémorant, mais la représentation, aussi authentique soit-elle par rapport à l'image, ne laisse pas à Wolf l'impression à laquelle il s'attend. En effet, en revenant de sa seconde traversée, Wolf discute avec sa femme Lil et lui confie son absence de désir:

— J'ai presque tout essayé, dit Wolf, et il n'y a rien que j'aie envie de refaire.
 — Pas même m'embrasser ? dit Lil.
 — Si, dit Wolf en le faisant.
 — Et ta vieille machine horrible ? dit Lil (*HR* p. 141)

Il précise alors le fonctionnement de la machine: « C'est fait pour oublier, mais d'abord on repense à tout [...]. Sans rien omettre. Avec encore plus de détails. Et sans éprouver ce qu'on éprouvait. » (*HR* p. 141) Ainsi, la distance qui s'établit entre Wolf et ses souvenirs, notamment à cause de sa posture de spectateur, ne lui fait pas revivre activement ce qu'il a déjà vécu; la machine lui permet surtout de voir ses souvenirs. Wolf est littéralement face à une représentation, puisque c'est sa propre histoire qui défile sous ses yeux. Face à ce qu'il a déjà vécu et éprouvé, il n'est pas en mesure de le ressentir de nouveau, il ne peut qu'être spectateur de ses souvenirs qui seront ensuite détruits pour toujours.

⁴⁴ Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans [1899] », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, P.U.F., 1973, p. 131.

Wolf, de l'autre côté du miroir

Le motif du miroir déployé dans *L'herbe rouge* nous intéresse particulièrement dans la mesure où s'y joue la réversibilité du regard. Le miroir fait son apparition très tôt dans le roman, dans un passage où Wolf s'éclipse dans son bureau durant une fête et se place devant sa glace « pour se parler d'homme à homme. » (HR p. 21) Lors de cette scène, Wolf confronte son reflet, un double de lui-même qui n'appuie pas sa décision d'entrer dans la machine:

— C'est ça, plains-toi. Rien ne marche, en somme. Tu vas voir, mon bonhomme. Je vais entrer dans cette machine.
Son image parut assez ennuyée. [...]
— Reste tranquille, dit nettement le reflet. Pour ainsi dire, tu nous casses les pieds. [...]
— Et la machine ne m'a rien coûté, dit Wolf. Tu te rends compte ? C'est ma chance. La chance de ma vie, voui. Je la laisserais passer ? Pas question. Une solution qui vous démolit vaut mieux que n'importe quelle incertitude. T'es pas d'accord ?
— Pas d'accord, répéta le reflet.
— Ça va, dit Wolf brutalement. C'est moi qui ai parlé. Tu ne comptes pas. Tu ne me sers plus à rien. Je choisis. La lucidité. Ah ! Ah ! Je cause majuscule. (HR p. 22-23)

Dans le passage, le sujet double met de l'avant la division de Wolf. Une part de lui, représentée par le reflet, n'a pas le désir d'essayer la machine. Wolf décide de l'ignorer pour pouvoir faire face à son histoire et investiguer de l'autre côté du miroir. Toutefois, comme nous le verrons, il n'est pas en mesure de se défaire entièrement de cette part de lui-même. Cette scène du miroir préfigure l'expérience de la machine. D'ailleurs, la description du texte rend compte des liens qui unissent le miroir à l'expérience de la machine qui, tous deux, suscitent le regard sur soi. Dans la scène du miroir, la description insiste sur certains éléments:

Là, dans un coin, il y avait, sur quatre pattes, un grand miroir *d'argent* poli. Wolf s'approcha et s'étendit de tout son long, *la figure contre le métal*, pour se parler d'homme à homme. Un Wolf *d'argent* attendait devant lui. *Il pressa ses mains sur la surface froide*⁴⁵ pour s'assurer de sa présence. (HR p. 21)

⁴⁵ Nous soulignons.

À la fin de la scène, la description revient sur ces mêmes éléments, tandis que Wolf éteint la lumière de son bureau avant de sortir: « *Sa main*, sur le commutateur, était blanche et dure comme le *métal*⁴⁶ du miroir. » (HR p. 23) Ce détail montre par ailleurs à quel point son image reflétée dans le miroir lui colle à la peau, malgré son désir de la rejeter pour aller de l'avant avec la machine. Nous remarquons que les mêmes mots font retour quand il est question de la machine. C'est le cas notamment lorsque Wolf entre dans la machine pour sa première traversée: « La porte *d'acier* gris claqua sur lui. Wolf devait s'accrocher de tout son poids à la paroi et il sentait *sur sa figure le froid de l'acier*⁴⁷ terne. » (HR p.64) Les mots « acier » et « froid » renvoient à cette scène du miroir, de même que le geste que répète Wolf, soit celui de poser son visage sur le métal. La description insiste une fois de plus sur ces éléments lorsque Wolf entre pour la dernière fois dans la machine, avant d'en être fatalement expulsé: « À ce moment, il atteignit le sommet de la paroi rocheuse et, comme dans un rêve, il sentit *sous ses doigts, le froid de la cage d'acier*, et *sur sa figure, la gifle du vent*⁴⁸ de face. » (HR p. 191) L'expérience de la machine ne pourra que faire ressortir ce que Wolf a déjà pu constater devant le miroir ; c'est-à-dire son absence de désir, mais aussi, nous le verrons, la honte qu'il ressent face à sa propre image spéculaire.

Lors de sa conversation avec M. Perle qui le questionne sur son enfance, Wolf évoque comment la surprotection de ses parents, qui « ont pris sur eux de [lui] épargner tout ce qui pouvait [l]e heurter » (HR p. 79), a affecté l'image qu'il avait de lui-même:

— Un jour que j'avais rencontré des jeunes gens qui, dans la rue, se promenaient, leur imperméable sur le bras tandis que je suis dans un gros paletot d'hiver, j'ai eu honte. En me regardant dans la glace, j'ai vu un balourd engoncé, ficelé et chapeauté comme une larve de hanneton. Deux jours plus tard, comme il pleuvait, j'ai retiré ma veste et je suis sorti. Je prenais mon temps pour que ma mère ait le loisir d'essayer de me retenir. Mais j'avais dit « Je vais sortir » et j'ai dû le faire. Et malgré cette peur de m'enrhumer qui me gâchait la joie d'avoir vaincu ma honte, je suis sorti parce que j'avais honte d'avoir peur de m'enrhumer. (HR p.79)

⁴⁶ Nous soulignons.

⁴⁷ Nous soulignons.

⁴⁸ Nous soulignons.

Ce passage rend compte de l'effet du regard des autres sur l'image que Wolf a de lui-même. Le ridicule de son image se dévoile à lui dans le regard des « jeunes gens ». Il cherche à se défaire de cette image qui le révolte et qui est, finalement, conforme à la part angoissée de lui-même, transmise par ses parents. En effet, Wolf explique à M. Perle comment les peurs de ses parents l'ont affecté: « je finissais par avoir peur moi-même, par me dire que j'étais très fragile, et j'étais presque content de me promener, en hiver, en transpirant dans douze cache-nez de laine ». (*HR* p. 79) Bien qu'il soit sorti sans manteau, Wolf n'arrive pas à se détacher de cette angoisse parentale qu'il ne peut « trahir » même si la peur de s'enrhumer, qui lui vient directement de sa mère, fait naître en lui la honte.

Quand M. Perle le questionne sur ce qui est arrivé après cette sortie *à découvert*, Wolf mentionne un autre souvenir de honte liée à l'image:

— Il y a plusieurs choses distinctes, dit-il. Mon désir de vaincre ma mollesse et mon sentiment que j'étais redevable de cette mollesse à mes parents, et la tendance de mon corps à se laisser aller à cette mollesse. [...] Si je ne m'étais pas trouvé ridicule dans cette glace... C'est le grotesque de mon aspect physique qui m'a *ouvert les yeux*. Et le grotesque apparent de certaines réjouissances familiales a achevé de m'écœurer. Vous savez, les pique-niques où l'on apporte son herbe pour pouvoir rester assis sur la route afin d'éviter la vermine. Dans un désert, j'aurais aimé ça... la salade russe, les casse-escargots, les tringles à macaronis... mais que quelqu'un passe, et toutes *ces formes humiliantes de la civilisation familiale*, les fourchettes, les timbales en aluminium, tout ça me montait à la tête – je voyais rouge – alors je lâchais mon assiette et je m'écartais pour avoir l'air d'être ailleurs – ou je m'installais au volant de l'auto vide, qui me rendait une virilité mécanique. Et pendant ce temps, *mon moi mou* me soufflait à l'oreille... « Pourvu qu'il reste de la salade russe et du jambon »... alors *j'avais honte de moi, honte de mes parents*⁴⁹, et je les haïssais. (*HR* p. 80-81)

Le regard que pose Wolf sur lui-même le révèle, encore ici, comme divisé. Cette division est mise de l'avant par l'opposition qu'il émet entre son « moi » et son « moi mou », représentant sa part angoissée. C'est la honte ressentie par son « moi », en voyant son « moi mou » reflété dans le miroir, qui le pousse à vouloir se défaire de cette image « grotesque ». Le passage insiste donc sur le rôle du regard des autres dans la honte qui le submerge. Si ce n'était de l'idée « que quelqu'un passe », Wolf ne ressentirait aucune honte à prendre part au pique-nique

⁴⁹ Nous soulignons.

duquel son « moi mou » pourrait jouir. Cette expérience de la honte, telle que décrite dans le roman, rejoint la définition qu'en donne David Bernard:

La honte est ce moment ontologique d'une destitution du sujet, produit d'une traversée sauvage, et éclaire, de son image phallicisée. Le sujet voulait s'abriter derrière son imposture moïque, et se donner phalliquement à voir, sous le regard de l'Autre. Mais voilà qu'à ce douloureux instant de voir, échouant dans sa tentative d'être le phallus imaginaire, il se verra réduit à ce qu'il manque à être, \$, sa faute d'exister, mais aussi, à ce qu'il est réellement, $\phi(a)$, l'objet honteux, selon la formule définitive que proposait Christian Demoulin⁵⁰.

C'est le risque que quelqu'un le voit qui pousse Wolf à adopter une (im)posture qui l'éloignera de son « moi mou », ce qu'il fait en s'installant au volant de la voiture. Toutefois, Wolf est toujours dans l'impossibilité de se détacher de cette image; son « moi mou » refait surface et la honte se perpétue. Ce regard de l'autre que redoute Wolf est toutefois seulement imaginé, et non pas concrètement aperçu. Ses actions sont posées en fonction de ce regard de l'extérieur, mais ce regard est intériorisé et provient de Wolf lui-même. Pour reprendre la formule de Lacan, le regard dans le sentiment honteux, est « non point tant dans un regard vu, qu'un regard par moi imaginé au champ de l'Autre⁵¹. »

L'herbe rouge oriente le regard de Wolf sur lui-même, notamment par l'omniscience du narrateur, mais surtout en le plongeant dans un univers où il pourra assister à une représentation fortement imagée de son histoire. L'expérience de la machine lui permet de poser un regard de spectateur sur lui-même, mais le motif du miroir est répété dans les scènes où il pénètre dans la machine. Au travers du miroir, Wolf se voit comme divisé et cherche à se défaire de cette « doublure secrète et honteuse⁵² », mais il n'est pas en mesure de rejeter complètement son « moi mou » que son « moi » regarde avec honte, d'un regard dirigé en fonction des autres. La question du regard, même quand elle concerne le regard sur soi, met constamment en jeu celui des autres.

⁵⁰ David Bernard, « Les objets de la honte », *Revue française de psychanalyse*, no. 75, 2007, p. 223.

⁵¹ Jacques Lacan, *op. cit.*, Italiques de l'auteur.

⁵² David Bernard, *op. cit.* p. 224.

1.3 La honte dans un contexte social

Dans *L'arrache-cœur*, la question de la honte est aussi centrale qu'elle l'est dans *L'herbe rouge*, mais Vian l'aborde d'une toute autre manière. Si *L'herbe rouge* met en représentation la catastrophe de la honte quant à la subjectivité, *L'arrache-cœur* fait plutôt la lumière sur la calamité que serait un monde sans honte. Vian explore les possibilités d'un univers où la honte n'existe pas en plongeant Jacquemort, un psychiatre vide en quête d'identité, au cœur d'un village où règnent violence et indifférence. Son regard de l'extérieur donne la perspective au récit et, au travers de sa quête identificatoire, se déploient différents « aménagements⁵³ » de la honte, car celle-ci n'est pas étrangère au processus d'identification.

La honte est contagieuse

Après avoir aidé Clémentine à accoucher des trumeaux, Jacquemort décide de s'installer chez elle, cherchant « un coin tranquille pour une expérience » (AC p. 39). En discutant avec Angel, le mari de Clémentine, Jacquemort lui révèle la nature de cette expérience:

Je suis vide. Je n'ai que gestes, réflexes, habitudes. Je veux me remplir. C'est pourquoi je psychanalyse les gens. [...] Je veux faire une psychanalyse *intégrale*. [...] Celui que je psychanalyserai comme ça, il faudra qu'il me dise tout. Tout. [...] Je veux des envies et des désirs et je prendrai ceux des autres. [...] Je veux réaliser une espèce d'identification. Savoir qu'il existe des passions et ne pas les ressentir, c'est affreux. (AC p. 39-40. Italiques de l'auteur)

Jacquemort se dépeint lui-même comme n'étant pas tout à fait vivant, donnant par ailleurs sa signification à son nom; il se décrit comme un corps qui fonctionne par instinct, mais qui est

⁵³ Nous empruntons cette expression à Serge Tisseron qui soutient que, malgré la capacité d'invasion de la honte, « [n]ous avons heureusement des moyens de nous défendre contre la honte éprouvée, et d'aménager la situation. » Parmi ces moyens, certains sont structurants, d'autres poussent à des comportements destructifs. Voir Serge Tisseron, « De la honte qui tue à la honte qui sauve », *Le Coq-Héron*, vol. 184, 2006, p. 24.

incapable d'éprouver. Il compare son corps à un objet inanimé, illustrant un parallèle entre celui-ci et un « tonneau » (AC p. 39). À son avis, c'est la réalisation de son projet identificatoire qui lui permettra de ressentir. Par l'entremise du personnage de Jacquemort, Vian met en récit le processus inconscient d'identification, qui, nous le verrons, joue un rôle important dans le développement du sentiment honteux. Comme le mentionnent Dianne Casoni et Louis Brunet,

l'identification, comme processus inconscient, permet de comprendre les fondements de l'identité personnelle tout en permettant de comprendre comment l'homme incorpore et intègre, à toutes les époques de sa vie, les influences des personnes qu'il côtoie, depuis les expériences relationnelles les plus précoces jusqu'aux plus récentes⁵⁴.

Vian ramène à la conscience ce « désir inconscient d'être comme l'autre⁵⁵ » en l'illustrant au travers du concept de psychanalyse *intégrale* par lequel Jacquemort compte intégrer les désirs des autres.

Porté par son projet identificatoire, Jacquemort va à la rencontre de l'autre. Il s'intéresse particulièrement aux habitants du village et à leurs mœurs étranges. En allant au village pour commander au menuisier des lits pour les trumeaux, le psychiatre tombe sur la foire aux vieux, un encan où des personnes âgées sont humiliées sur la place publique, puis vendues au plus offrant. Si pour les habitants cet événement semble tout à fait banal, il est perturbant pour Jacquemort qui y assiste pour la première fois. Un vieil homme est forcé à descendre son pantalon devant la foule, puis il est acheté par un homme qui lui assène un coup de pied avant de le donner à des enfants pour qu'ils s'amuse avec lui:

Le vieux se mit en route à petits pas. Deux enfants se détachèrent du groupe. L'un d'eux se mit à lui cingler le dos avec une badine et l'autre s'accrocha à son cou pour le faire tomber. Le vieux s'étala, le nez dans la poussière. *Les hommes ne regardaient pas*⁵⁶. Seul Jacquemort, fasciné, observait les enfants. (AC p. 47)

⁵⁴ Dianne Casoni et Louis Brunet, *La psychocriminologie: apports psychanalytiques et application cliniques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003. Récupéré de <https://books.openedition.org/pum/13668?lang=fr>

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Nous soulignons.

Vient alors le tour d'une vieille dame à qui on ordonne de montrer ses fesses au public. Après l'avoir vendue, l'encanteur la pousse violemment. Près de Jacquemort, un homme éclate de rire devant la scène:

— Pourquoi riez-vous ? demanda-t-il [Jacquemort]. Ça ne vous fait pas honte ?
L'autre s'interrompit subitement.
— Ça me fait quoi, vous dites ?
— Vous n'avez pas honte ? répéta doucement Jacquemort. Ils sont vieux.
Il reçut le coup de poing avant de s'en apercevoir. Sa lèvre se fendit sur une canine.
Du sang lui salait la bouche. Il chancela et tomba du trottoir sur la chaussée. *On ne le regardait pas*⁵⁷. Les enchères continuaient. (AC p. 48)

Le jeu des regards dans ces passages est particulièrement intéressant; à deux reprises le narrateur insiste sur l'absence du regard des habitants sur des actes qui laissent Jacquemort « troublé, mal à l'aise » (AC p. 48). Jacquemort, quant à lui, observe et tente d'ouvrir les yeux des habitants sur ce qui se passe, mais ceux-ci rejettent systématiquement la honte convoquée par le psychiatre. La réaction de Jacquemort rend compte de l'aspect contagieux de la honte. Dans le passage, il n'est que témoin de la foire aux vieux. Il ne participe aucunement aux actes violents perpétrés contre les vieux et ne se considère nullement comme une victime. Or, son malaise, exprimé par le narrateur (AC p. 47), et son indignation⁵⁸ l'amènent à reconnaître et à dénoncer le caractère honteux de l'événement. Ainsi, l'identification au bourreau tout comme à la victime suscite la honte. Comme le soutient Serge Tisseron:

On peut avoir honte pour des actes qu'on a commis soi-même, mais aussi pour des actes dont on a été le témoin, et même le témoin impuissant. [...] Si la honte est contagieuse et passe d'une personne à une autre, c'est donc à la fois parce que nous nous identifions à toute personne éprouvant la honte, et qu'en même temps nous nous identifions à celui qui pourrait profiter de cette honte d'une façon... qui nous fait honte.⁵⁹

⁵⁷ Nous soulignons.

⁵⁸ Serge Tisseron identifie d'ailleurs l'indignation comme étant « une forme d'adaptation réussie à la honte lorsque la honte initiale a été nommée, localisée et circonscrite. » Nous nous penchons ultérieurement sur la honte nommée. Dans Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

L'aspect honteux de la foire tient notamment à l'humiliation publique. En plus de devoir se dénuder aux yeux de tous et de recevoir de violents coups, le vieil homme et la vieille dame sont relégués au rang d'animaux. En effet, il est pertinent de noter que l'encanteur est désigné par le narrateur comme étant un « maquignon » (AC p. 46), (marchand de chevaux ou personne qui fait le commerce du bétail vivant). Les enfants traitent d'ailleurs le vieillard comme un cheval, lui fouettant le dos et lui montant dessus. Peu après, le maquignon assène « une grande claque sur le dos de la vieille » (AC p. 47) et la traite de « vieille bourrique » (AC p. 47). Les vieillards sont traités de manière à les déshumaniser et à établir un rapport de force entre les bourreaux (le maquignon et les villageois) et leurs victimes (les personnes âgées). La honte, comme le relève Jacquemort, devrait être éprouvée par ceux qui exercent une violence sur les plus faibles et qui pratiquent la marchandisation de leur corps mis à nu. Mais d'autre part, la honte devrait aussi affecter ceux qui se voient humiliés.

La première étape de la honte est une *expérience catastrophique*, dominée par l'angoisse d'être exclu du genre humain. Cette angoisse, pire pour certains que celle de mourir, est imposée aux victimes dans toutes les formes de torture. Pour parvenir à son but, le bourreau prononce des phrases comme: « Regarde-toi, tu n'es plus un être humain, tu n'es plus qu'un ver, une vermine », etc⁶⁰.

La foire aux vieux, en tout ce qu'elle a de déshumanisant, n'est pas sans rappeler la réalité des camps⁶¹ dont les survivants ont parfois raconté qu'ils en étaient eux-mêmes arrivés à remettre en question leur appartenance au genre humain, ravagés par la honte que cette idée engendre. C'est ce qu'affirme Yolanda Gampel en reprenant le témoignage de M., un survivant de la Shoah: « Peut-être n'étions-nous pas des êtres humains, peut-être méritions-nous ce qui nous arrivait... Nous pensions que nous n'étions pas des êtres humains et c'est pour cela qu'on nous

⁶⁰ Serge Tisseron, *op cit*, p. 24. Italiques de l'auteur.

⁶¹ Tel que le souligne Marc Didier Lapprand, Vian, en raison de sa santé fragile, n'a pas pris part à la Seconde Guerre, mais « [p]ar ses activités littéraires, son comportement social, il affichera ostensiblement son mépris pour la guerre, effroyable fardeau que lui, de même que les "zazous" envers lesquels il se sentait naturellement des affinités, refusera violement de porter. Cette haine vouée à la guerre lui insufflera un solide et précoce anti-militarisme, qui trouvera son écho principalement dans deux pièces: *L'équarrissage pour tous* (1947) et *Le goûter des généraux* (1951). Dans Marc Didier Lapprand, « Boris Vian: Genèse d'une œuvre, 1942-1951 », mémoire de doctorat, Université de Toronto, 1989, f. 42-43.

faisait subir ce sort... Apparemment, nous ne valons rien⁶² ». Pour Gampel, c'est « la violence sociale extrême infligée par des hommes à d'autres hommes [...] [qui] induit un sentiment de honte à être ce qu'on est⁶³. »

Mais dans le village où se trouve Jacquemort, aucune honte ne ravage qui que ce soit. Tout juste après avoir quitté la foire aux vieux, Jacquemort se rend directement chez le menuisier pour lui commander les lits des enfants. Alors qu'il discute avec le menuisier, le jeune apprenti s'effondre d'épuisement. Le menuisier s'empare d'une boîte de conserve remplie d'eau « dont il jet[te] brutalement le contenu dans le cou du gosse » (*AC* p. 51) avant de lui lancer la boîte. Révolté, Jacquemort intervient: « — Vous êtes trop brutal, dit Jacquemort au menuisier. Un gosse de cet âge! Vous devriez avoir honte! Le coup qu'il reçut au menton faillit le faire choir » (*AC* p. 51). Tout comme dans la scène de la foire aux vieux, Jacquemort veut mettre en lumière l'aspect honteux de l'acte du menuisier, mais la même réaction de violence se répète lorsque le mot « honte » est prononcé. Le menuisier refuse d'assumer la honte que Jacquemort réclame face à la violence faite aux plus faibles. Le fait est que la honte est systématiquement (et littéralement) rejetée par les habitants, ceux-ci se déchargeant de cet affect en le déversant dans la rivière rouge. C'est ce qu'apprend Jacquemort lorsqu'il fait la rencontre d'un personnage appelé La Gloïre en retournant au village pour organiser le baptême des enfants. La Gloïre lui explique qu'il navigue sur la rivière rouge à bord de sa barque et récupère entre ses dents ce que les habitants y déversent, c'est-à-dire, toute leur honte qu'il digère à leur place: « Il faut que je les repêche avec mes dents, dit l'homme. Les choses mortes ou les choses pourries. On les jette pour cela. Souvent on les laisse pourrir exprès pour pouvoir les jeter. Et je dois les prendre avec mes dents. Pour qu'elles crèvent entre mes dents. Qu'elles me souillent le visage. » (*AC* p. 60) C'est donc La Gloïre qui est le porteur de la honte collective. Il révèle également à Jacquemort la signification du nom qu'on lui donne: « Ils m'appellent La Gloïre. C'est le nom de la barque. Moi je n'en ai plus. » (*AC* p. 60) Ces passages illustrent bien ce qu'il représente pour les habitants du village; il est la gloire de cette collectivité qui s'éprouve libérée de la honte grâce à lui. À l'image du Christ en croix, porteur

⁶² Yolanda Gampel, « La honte dans le contexte de la violence sociopolitique », *Le Coq-Héron*, vol. 184, 2006, p. 71.

⁶³ *Ibid.*

des souillures du monde, il est le bouc-émissaire qui porte la honte d'un groupe entier. Par ailleurs dans ce village, la religion est considérée comme un luxe, puisque, comme l'explique le curé à Jacquemort, les habitants ont déjà la sérénité: « La paix de l'âme, Monsieur, ils s'en foutent! Ils l'ont! Ils ont La Gloire! » (*AC* p. 64) La société est ainsi soudée par une absence de honte dont Vian illustre les conséquences destructrices sur la subjectivité par l'entremise du processus identificatoire de Jacquemort.

L'absence de honte

Si Jacquemort se présente d'abord comme vide et incapable de ressentir, nous constatons qu'au contact de la communauté du village, il éprouve et ressent. Par exemple, lorsqu'il assiste à la messe à l'église du village pour la première fois, il se laisse emporter par l'émotion de la foule qui crie au curé de faire tomber la pluie, afin que pousse le sainfoin: « — La pluie ! La pluie ! La pluie ! scandait maintenant la foule sur un rythme uniforme. Et Jacquemort, emporté par la passion qui émanait de ces hommes, se surprit à chanter avec eux. » (*AC* p. 68) Cet extrait montre qu'une certaine identification au groupe se met chaque fois en place. Le psychiatre est entraîné malgré lui à agir comme les habitants. Ainsi, au fil du texte, Jacquemort se fait de plus en plus violent. C'est notamment le cas lors d'une autre cérémonie à l'église, où le curé offre un spectacle de luxe, celui-ci affrontant son sacristain dans un match de boxe. Quand les spectateurs s'aperçoivent que le curé a triché durant le combat, la foule se déchaîne et, dans la mêlée, Jacquemort frappe le menuisier:

Jacquemort se faufilait vers la sortie quand il reçut un coup derrière l'oreille. Instinctivement il fit front et riposta. Il reconnut son adversaire au moment même de lui briser les dents avec son poing. C'était le menuisier qui s'effondra en crachant sa bouche. Jacquemort regarda ses doigts; il avait deux jointures fendues. Il lécha. Une gêne le prenait. Il la rejeta d'un mouvement d'épaule.
— Qu'importe..., pensa-t-il. La Gloire est là pour la prendre. Il fallait déjà que j'aie le voir pour cette giflette que j'ai donnée à l'enfant de chœur.
Il avait encore envie de se battre. Il cogna dans ce qu'il vit. Il cogna et ça le soulageait énormément de cogner sur des adultes. (*AC* p. 146)

Ce passage met en évidence l'influence de la foule sur les agissements du protagoniste. Nous observons une évolution du mode de pensée de Jacquemort qui, rappelons-nous la scène de la

foire aux vieux, était indigné de la violence dont il était témoin. Or, dans la scène du spectacle de boxe, il prend plaisir à se battre et rejette la honte qu'il ressent de la même manière que les autres habitants. Le fait que le coup soit donné au menuisier rappelle la scène où Jacquemort va commander les lits des trumeaux et se fait lui-même frapper au visage, ce qui permet un rapprochement entre les deux personnages qui, de prime abord, semblent être totalement à l'opposé l'un de l'autre. Vian met en lumière les conséquences de l'absence de honte sur le comportement humain en représentant un monde où la violence est banalisée. Si la honte ressentie ravage la subjectivité, l'absence de honte la détruit totalement. Cette idée, Vian la met en représentation en plongeant Jacquemort, un individu vide, en quête identificatoire, dans un contexte social où la honte n'existe pas. Ainsi, en s'identifiant au groupe, il voit sa conception du bien et du mal se modifier au contact de celui-ci. Yolanda Gampel, suivant en cela l'enseignement de Freud sur la psychologie des foules, rappelle comment le contexte social affecte la subjectivité:

Sous l'influence d'un mouvement de masse, l'individu devient un membre de la foule et délègue des grandes parties de son moi au leader ou à une idée conductrice. Comme l'écrit Freud, citant Le Bon: " Le sentiment de responsabilité qui réfrène constamment les individus, disparaît totalement " (Freud 1921, p. 10). Ainsi, à partir d'une structure psychique donnée, nous ne pourrions prévoir son enclin potentiel pour le bien ou pour le mal lors de mouvements de masse. [...] Il existe donc une subjectivité sociale, et en conséquence, une appartenance à un contexte qui nous détermine⁶⁴.

Or, le destin de Jacquemort sera différent de celui du reste du village, Jacquemort décidant de prendre La Gloire pour sujet de sa psychanalyse intégrale et s'identifiant de plus en plus à lui⁶⁵. Malgré le fait que le comportement du protagoniste change au contact de la communauté, une différence majeure subsiste entre lui et les villageois; Jacquemort nomme la honte. En effet, comme on l'a vu, les villageois rejettent systématiquement la honte et réagissent fortement à son évocation. Outre les réactions de violence des villageois lorsque Jacquemort prononce le mot « honte », le texte décrit d'autres effets négatifs que produisent ce

⁶⁴ Yolanda Gampel, *op cit.*, p. 69.

⁶⁵ Nous nous pencherons sur les détails de cette identification au chapitre 1.4.

mot sur eux. Par exemple, lorsque Jacquemort assiste pour la première fois à la messe, le curé évoque l'absence de honte:

— Vous prétendez croire en Dieu ! tonitrua le curé, parce que vous venez à l'église le dimanche, parce que vous traitez durement vos pareils, parce que vous ignorez la honte et parce que votre conscience ne vous tourmente pas...
*Lorsque le curé prononça le mot honte, des protestations jaillirent çà et là, se nourrirent d'échos, s'enflèrent en un long hurlement*⁶⁶. (AC p. 67)

Une scène similaire se produit lors du spectacle de boxe du curé: « Dieu vous regarde, bouseux, et il a honte de vous... *Au mot interdit*⁶⁷, la foule, et même ceux qui étaient assis se mirent à gronder. » (AC p. 142) Dans les deux passages, nous remarquons que c'est « le mot interdit », plutôt que l'affect (qui est absent) qui dérange. Liés par l'absence de honte, les habitants bannissent le mot de leur vocabulaire, mais Jacquemort, à plusieurs reprises dans le texte, nomme la honte. Si le protagoniste pointe d'abord du doigt l'aspect honteux des actes dont il est témoin, il en vient à nommer sa propre honte, ayant lui-même commis des actes violents. C'est le cas lorsqu'il confie s'être battu à La Gloire: « — Je..., dit Jacquemort. Euh... *J'ai un peu honte*⁶⁸ ; car je me suis battu aussi ; alors, j'ai profité de ce que je venais vous voir, j'ai apporté du liquide... Il lui tendit une pile de pièces d'or. » (AC p. 147) Dans cette même scène, nous remarquons que Jacquemort s'identifie de plus en plus à La Gloire qu'il a décidé de psychanalyser. En effet, La Gloire commence à devenir transparent (AC p. 147), signe que Jacquemort absorbe sa substance. Cette identification lui permettra de sortir de l'univers violent et inhumain du village pour prendre la place de La Gloire: « La Gloire est mort hier, et je vais prendre sa place. Vide au départ, j'avais un handicap trop lourd. La honte, c'est tout de même ce qu'il y a de plus répandu. Mais qu'avais-je à vouloir sonder, qu'avais-je à vouloir savoir – pourquoi tenter d'être comme eux ». (AC p. 193) La honte ressentie et nommée lui permet de se dégager de la « banalité du mal⁶⁹ » et faire la différence entre le bien et le mal.

⁶⁶ Nous soulignons.

⁶⁷ Nous soulignons.

⁶⁸ Nous soulignons.

⁶⁹ La banalité du mal est une expression que nous empruntons à la philosophe Hannah Arendt. Comme le résume judicieusement Patrick Pharo, l'expression représente « une façon de décrire les routines par lesquelles ceux qui recourent à la violence, comme ceux qui en sont témoins, mettent en suspens leurs

Gampel et Tisseron, auxquels nous nous sommes référées précédemment, s'entendent sur ce point: la honte, aussi catastrophique puisse-t-elle être, peut aussi être salvatrice. Tisseron soutient d'emblée que « la honte peut constituer un signal d'alarme utile à partir du moment où elle peut être dite⁷⁰. » Gampel, quant à elle, affirme qu'il s'agit d'un « " signal d'alarme éthique " qui peut amener [les individus] à assumer la responsabilité de leurs actes⁷¹. » Vian, qui a connu la souffrance de la honte et dont les romans s'occupent à raconter les effets, démontre dans *L'arrache-cœur* que la honte est un sentiment constitutif de la subjectivation et que son absence détruit cette part importante qui fait notre humanité et qui est la connaissance du bien et du mal.

Au fil de sa quête identificatoire, le regard de Jacquemort évolue, tout comme son rapport à la honte. Dans la dernière partie du roman, lors d'une promenade, Jacquemort observe un vol de « maliettes », mot-valise désignant des oiseaux. Il en vient alors à cette réflexion qui résume bien sa façon de *voir* les choses:

Peut-être que les autres ne voient pas les maliettes comme je les vois, se dit Jacquemort, et peut-être que je ne les vois pas tout à fait comme je dis, mais en tout cas, une chose est sûre, c'est que même si on ne voit pas les maliettes, il faut faire semblant. Du reste, elles sont si visibles que l'on serait ridicule de les manquer. (*AC* p. 175)

Nous pouvons lire cet extrait comme une réflexion de son rapport au village et ses habitants. Au départ, Jacquemort pose un regard différent de celui des autres sur les événements du village, tentant même, dans un geste d'indignation totale, de leur ouvrir les yeux sur le caractère honteux de leurs habitudes. À force de les côtoyer, Jacquemort en vient à les imiter, mais ne peut ignorer la honte qui l'envahit. Ainsi, il reste convaincu qu'on ne peut fermer les yeux sur certaines choses, la honte étant propre à l'humain.

convictions morales et renoncent à l'examen de leur engagement pratique personnel. » Dans Patrick Pharo, *L'injustice et le mal*, Paris, Les Éditions de l'Harmattan, 1996, récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/pharo_patrick/injustice_et_le_mal/injustice_et_le_mal.pdf

⁷⁰ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 18.

⁷¹ Yolanda Gampel, *op. cit.*, p. 69.

1.4 L'inquiétante étrangeté

Nous avons rapidement évoqué le concept de l'inquiétante étrangeté en lien avec l'animisme de la nature. Vian, en effet, met en place un univers où le pulsionnel investit le réel de telle manière qu'il se trouve habité par les sensations qui y sont projetées. Si l'inquiétante étrangeté peut prendre plusieurs formes, il en est une qui concerne plus particulièrement la problématique de la honte, puisqu'elle met en jeu la question de l'autre que le regard implique; la figure du double. Nous nous concentrerons davantage sur la figure du double dans *L'herbe rouge*, celle-ci étant plus complexe et plus élaborée que dans *L'arrache-cœur*, bien qu'elle ne soit pas absente totalement de cet autre roman.

L'ombre de Saphir Lazuli

Dans *L'herbe rouge*, la figure du double s'observe principalement par l'entremise du personnage de Saphir Lazuli. Celui-ci est mécanicien et travaille avec Wolf sur la machine à détruire les souvenirs. Les deux hommes entretiennent également une amitié en dehors du travail. La question du double se pose déjà en début de roman, l'identité de Saphir Lazuli étant représentée comme divisée. En effet, le personnage n'est que rarement appelé Saphir Lazuli, le narrateur alternant constamment entre Saphir et Lazuli pour le désigner. Par exemple, lorsque Wolf et Saphir Lazuli discutent de la machine dans les premières pages du texte, le narrateur identifie le mécanicien par deux noms différents dans le même dialogue:

- Si on a un seul pépin avec une machine pareille, grogna *Saphir*, j'apprends le brenouillou [...]
- Je l'apprends aussi, dit Wolf. [...]
- Pas d'histoires, dit *Lazuli* excité. Le brenouillou, c'est pas encore pour demain. On met en marche ? On va chercher votre femme et ma Folavril?
- Il faut qu'elles voient ça, répéta Wolf sans conviction.
- Je prends le scooter, dit *Saphir*⁷². (HR p. 10-11)

⁷² Nous soulignons.

Cette façon de désigner le personnage est employée dans tout le roman. Le narrateur emploie davantage Lazuli, aussi nous utiliserons ce nom pour alléger le texte. Nous verrons que cette division n'est pas seulement hésitation du narrateur, elle est pour le personnage lui-même de l'ordre d'un véritable dédoublement, le sujet étant constamment préoccupé par un homme qui l'observe.

Après que Lazuli a été cherché sa compagne Folavril et la femme de Wolf, Lil, les quatre amis mettent la machine en marche et se réjouissent de son bon fonctionnement. Tandis que Wolf et Lil discutent, Lazuli et Folavril s'embrassent:

Pour la première fois, [Lazuli] avait osé poser ses lèvres sur celles de son amie et il gardait leur goût de framboise. [...] [I]l sentit soudain la présence de quelqu'un d'autre. Pas Wolf et Lil... Un étranger... Il regarda. Il y avait un homme à côté de lui, qui les observait. Son cœur sauta mais il ne fit pas un mouvement. » (*HR* p. 14)

L'apparition soudaine de l'étranger effraie Lazuli qui se fige. Cet homme apparaîtra à plusieurs reprises dans le roman, mais il est pertinent de relever que la première fois qu'il surgit concorde avec le premier baiser entre Lazuli et Folavril. D'ailleurs, mise à part une exception (sur laquelle nous nous pencherons), l'homme apparaît uniquement lorsque Lazuli est en compagnie de son amie. Le fait que le narrateur précise que Lazuli avait « osé » embrasser Folavril laisse entendre qu'il a dû surmonter une certaine résistance. Cette résistance se fait de plus en plus insistante, Lazuli appréhendant le retour de cet homme qui le regarde. Par exemple, tandis que Wolf et Lil discutent après le second voyage de Wolf dans la machine, ils entendent la porte de la chambre de Lazuli claquer et l'aperçoivent se sauver avant de se jeter sur l'herbe rouge, la tête entre les mains (*HR* p.143). Folavril confie ensuite à Lil ce qui s'est passé:

— Il m'embrassait, expliqua Folavril, et puis il a encore vu quelqu'un et cette fois, il n'a pas pu tenir. Il est parti.
 — Et il n'y avait personne ? dit Lil.
 — Moi, ça m'est égal, dit Folavril. Mais lui a sûrement vu quelqu'un.
 — Que faire ? dit Lil.
 — Je crois qu'il a honte de moi, dit Folavril.
 — Non, dit Lil, il doit avoir honte d'être amoureux. [...]
 — Quand il est près de moi, il a tellement envie de me toucher, de m'embrasser, de me prendre, je le sens, et moi j'aimerais bien qu'il le fasse ; et puis il n'ose pas, il a peur que cet homme revienne, pourtant ça ne fait rien, moi ça m'est égal

puisque je ne le vois pas ; mais lui, ça le paralyse ; et maintenant, c'est pire, il a peur. (*HR* p. 144-145)

Dans ce passage, Folavril et Lil suggèrent qu'une division habite Lazuli; il désire Folavril, mais ce désir n'est pas totalement assumé et suscite la honte, à leur avis. La part de Lazuli qui ne supporte pas son désir pour Folavril est suggérée par la figure de l'homme qui l'épie. Ce qui explique notamment pourquoi il est le seul à le voir; il n'existe que par le regard qu'il porte sur lui-même. Par l'entremise de cette figure du double, Vian met en récit le processus d'auto-observation du surmoi qui est à la base du sentiment honteux. Tel que le soutient David Bernard, « [l]e sujet honteux est un sujet qui se voit être vu. Mais de quel œil ? Du mauvais, bien sûr, celui du surmoi⁷³ ». Le texte démontre d'ailleurs que c'est surtout le regard de cet homme qui trouble Lazuli. Par exemple, alors qu'il attend Wolf qui effectue son premier voyage dans la machine, Lazuli est rejoint par son amie. Il l'embrasse et lui murmure « des mots de litanie » (*HR* p. 84) quand elle le sent soudainement « se contracter, se pétrifier » (*HR* p. 84):

Fasciné, Lazuli voyait auprès de lui un homme au teint pâle, vêtu de sombre et qui les regardait. Sa bouche faisait une barre noire sur sa figure, et ses yeux venaient de loin. Lazuli haletait. Il ne supportait pas que l'on écoute ce qu'il disait à Folavril. Il s'écarta d'elle et ses jointures blanchirent.

— Qu'est-ce que vous voulez ? dit-il.

Sans le voir, il sentit l'étonnement de la fille blonde, et une fraction de temps, détourna la tête. [...] Le temps qu'il regarde l'homme... il n'y avait plus personne.

Lazuli se mit à grelotter, le froid de la vie lui gelait le cœur. (*HR* p. 84-85)

Le passage insiste sur le regard de l'homme qui reste toujours muet. Tout comme lors de la première apparition de l'homme, sa seule action est de regarder. Si sa bouche est simplement comparée à une barre noire qui illustre son mutisme, les yeux, quant à eux, sont mystérieux et lui confèrent un aspect vivant. De plus, quand Lazuli questionne l'homme, sa question reste sans réponse. Si le cœur de Lazuli avait « sauté » lors de sa première apparition, cette fois-ci, son cœur se gèle, la présence de l'homme agissant comme un présage de mort par son caractère étrangement inquiétant. Le silence, dans ce passage, participe à l'angoisse qui envahit Lazuli

⁷³ David Bernard, *op. cit.*, p. 216.

et rend compte du pouvoir dominant du « regard sans voix⁷⁴ », pour reprendre la formule de David Bernard. Lazuli n'est pas en mesure de tenter de relancer l'homme ni de se défendre contre son regard.

À la suite de cet événement, Lazuli et Wolf marchent vers la ville pour aller se divertir. Durant le trajet, Lazuli se confie à son ami :

- Avec [Folavril], dit Lazuli, j'ai des embêtements. Je ne suis jamais seul. Toutes les fois que je commence à m'occuper d'elle sexuellement, c'est-à-dire avec mon âme, il y a un homme [...].
- Il y a un homme ? répéta Wolf.
- C'est tout, dit Lazuli. Il y a un homme et on n'y peut rien.
- Qu'est-ce qu'il fait ?
- Il regarde, dit Lazuli.
- Quoi ?
- Ce que je fais.
- Ça... murmura Wolf, c'est lui que ça doit gêner.
- Non..., dit Lazuli. Parce que, à cause de lui, je ne peux rien faire de gênant.
- C'est une bonne blague, dit Wolf. Quand est-ce que tu en as eu l'idée ? Ça ne serait pas plus simple de dire à Folavril que tu ne veux plus d'elle ?
- Mais j'en veux !... gémit Lazuli. J'en veux drôlement !... (HR p. 92-93)

Lazuli exprime son impuissance face à la gêne qu'engendre le regard de l'homme, celui-ci l'empêchant d'assouvir le désir sexuel qu'il affirme ressentir à l'égard de Folavril. Nous soutenons que la gêne de Lazuli laisse deviner ce qui lui fait réellement peur, à savoir non pas l'homme sombre, mais bien le désir même. À plusieurs reprises, Lazuli rejette Folavril quand l'homme surgit. Ainsi, dans le passage relevé précédemment, le narrateur spécifie que Lazuli « s'écart[e] d'elle » (HR p. 84) avant de confronter l'homme. Dans une autre scène, Lazuli et Folavril tentent d'avoir une relation sexuelle, mais l'homme apparaît sans cesse et Lazuli se sépare toujours de celle qu'il désire : « Les mains de Folavril saisirent la tête de Lazuli et la guidèrent – mais déjà Lazuli rompait le contact et se redressait, sauvage » (HR p. 156) ; « Lazuli gémit doucement et serra plus fort la fille dorée. [...] L'homme ne bougeait pas. *Indifférent, à peine réprobateur*⁷⁵, il attendait. Lazuli lâcha Folavril. » (HR p. 158) ; « Il s'arracha aux bras de Folavril qui voulaient le retenir et, titubant, se dirigea vers l'homme. » (HR p. 158) Cette

⁷⁴ *Ibid.* p. 221.

⁷⁵ Nous soulignons.

scène insiste encore sur le pouvoir du regard de l'homme et participe au sentiment d'inquiétante étrangeté qui brime Lazuli dans son désir. Ceci dit, c'est surtout la peur du désir qui émane de ces passages. Nous faisons référence ici au désir féminin. En effet, les passages soulevés montrent que Folavril exprime son désir à Lazuli en le guidant et en le retenant. Celle-ci lui signifie d'ailleurs clairement son envie: « — Ferme les yeux, dit-elle. Ferme les yeux et pense à moi... et prends-moi, maintenant, prends-moi, je t'en prie, j'ai trop envie de toi. Saphir, mon chéri. » (*HR* p. 157) Face au désir de Folavril et au sien, Lazuli est plutôt ravagé par l'inquiétude:

Il s'allongea près d'elle et l'enlaça. Folavril, se tournant sur le côté, lui rendit ses baisers. Elle lui caressait les joues de ses mains fines et ses lèvres suivaient les cils de Lazuli les effleurant de justesse. Lazuli, frémissant, sentait une grande chaleur se fixer dans ses reins et prendre la forme stable du désir. Il ne voulait pas se presser, il ne voulait pas laisser aller toute seule son envie de chair, et il y avait autre chose, une réelle inquiétude qui creusait derrière son front et l'empêchait de s'abandonner. (*HR* p. 152-153)

Cette inquiétude est mise en images par la présence de l'homme sombre, mais elle émane bel et bien de Lazuli. Le texte précise même que l'homme est plutôt indifférent à ce qui se passe entre Lazuli et Folavril. D'ailleurs, la réelle inquiétude mentionnée dans ce passage apparaît avant que l'homme ne surgisse. Outre la peur du désir féminin, le rapport de Lazuli avec son propre désir est également problématique. La présence de l'homme éclaire la nature de ce conflit.

Dans la scène où Lazuli et Folavril tentent d'avoir une relation sexuelle, qui est sans cesse interrompue par Lazuli qui rejette son amoureuse, le texte décrit les multiples apparitions de l'homme: « Au-dessus de l'épaule de Folavril, il y avait un homme, l'air triste, et qui regardait Lazuli. » (*HR* p. 153) ; « Au pied du lit, debout devant lui, il y avait un homme, vêtu de sombre, l'air triste, et qui les regardait. » (*HR* p. 156) ; « Le soleil revenu subitement, découpait en noir contre la fenêtre la silhouette d'un homme vêtu de sombre, l'air triste, et qui le regardait. » (*HR* p. 158) Il est pertinent de noter la répétition des mêmes termes et les apparitions multiples qui ajoutent au caractère étrangement inquiétant de la scène. À chaque apparition, Lazuli empoigne son couteau et tue l'homme qui réapparaît sans cesse, aussi Lazuli en vient à retourner son arme contre lui:

[Lazuli] vit, à sa gauche, un homme sombre identique aux trois autres. Le poignard levé, il se jeta sur lui. Cette fois, il le frappa d'en haut, lui plongeant sa lame entre les deux épaules. Et, à ce moment, un homme surgit à sa droite, puis un autre devant lui. Folavril, assise sur le lit, les yeux agrandis par l'horreur, tenait sa bouche pour rester calme. Lorsqu'elle vit Lazuli retourner son arme contre lui et *se fouiller le cœur*⁷⁶ elle se mit à hurler. (HR p. 158-159)

La scène montre que malgré son désir d'en finir avec cet homme, Lazuli ne peut pas le fuir. C'est notamment la situation que décrit Freud en relatant sa ballade dans une petite ville italienne:

[J]e tombai dans un quartier sur le caractère duquel je ne pus pas rester longtemps en doute. Aux fenêtres des petites maisons on ne voyait que des femmes fardées et je m'empressai de quitter l'étroite rue au plus proche tournant. Mais, après avoir erré quelque temps sans guide, je me retrouvai soudain dans la même rue où je commençai à faire sensation et la hâte de mon éloignement n'eut d'autre résultat que de m'y faire revenir une troisième fois par un nouveau détour. Je ressentis alors un sentiment que je ne puis qualifier que d'étrangement inquiétant⁷⁷.

Freud soutient que le facteur de répétition « rappelle, en outre, la détresse accompagnant maints états oniriques⁷⁸. » L'étrangement inquiétant relève notamment d'un désir inassumable qui résonne avec le récit de Lazuli et de l'homme sombre, soit, dans le cas du roman, le désir homosexuel. En effet, parmi les caractéristiques répétées de l'homme, la tristesse est récurrente. Nous soutenons l'hypothèse que la nature de cette tristesse réside dans le renoncement de Lazuli au désir homosexuel⁷⁹. Certains éléments du texte soutiennent notre hypothèse. Parmi ceux-ci nous soulignons la manière dont Lazuli tue tous les hommes, soit

⁷⁶ Nous soulignons.

⁷⁷ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* [1919], *op. cit.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ À noter qu'il est question ici de l'homosexualité inconsciente qui est, chez Freud, universelle. « Le choix d'objet homosexuel est présent dans la vie psychique normale. [...] Il doit en être ainsi, car je n'ai pas encore réussi à faire une psychanalyse d'homme ou de femme sans devoir tenir compte d'une telle tendance homosexuelle ». Dans Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Gallimard, note ajoutée en 1915. Nous tirons cette citation de Ruth Menahem, « Désorientations sexuelles. Freud et l'homosexualité », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 77, 2003, p. 15.

avec un couteau; il y a donc pénétration⁸⁰. Quant à la manière dont Lazuli en finit avec lui-même, cette expression, « se fouiller le cœur » (*HR* p. 159) est intéressante sur le plan métaphorique; il cherche son désir.

Si le texte de *L'herbe rouge* insiste sur la présence de l'homme sombre en le faisant surgir maintes et maintes fois, un passage en particulier souligne son absence remarquée. Il est pertinent de se pencher sur cette absence, puisqu'elle éclaire le rapport problématique qu'entretient Lazuli avec son désir. Suite à son premier voyage, Wolf invite Lazuli à se rendre en ville pour « [v]oir les filles » (*HR* p. 92). Une fois dans le « quartier des amoureuses » (*HR* p. 93), les deux amis entrent dans une maison où attendent trois prostituées. Au moment de se déshabiller, Lazuli, « ravi » (*HR* p. 96), suggèrent que « [ç]a va [leur] remettre les idées en place » (*HR* p. 96). Effectivement, ses « embêtements » (*HR* p. 92) concernant l'homme sombre se dissipent, le texte précisant que « personne ne regardait Lazuli » (*HR* p. 96) au moment de passer à l'acte avec les prostituées. L'absence de l'homme est remarquable, étant donné que, depuis le début du roman, Lazuli voit toujours son intimité troublée par cet homme, celui-ci apparaissant à « *[t]outes les fois*⁸¹ que [Lazuli] commence à [s]'occuper de [Folavril] sexuellement ». (*HR* p. 92) Si cet événement peut suggérer le triomphe de Lazuli sur l'homme sombre et le regain de son intimité, celui-ci fait retour peu de temps après. Lazuli semble d'ailleurs croire en sa réussite, bien que, comme nous le verrons, son triomphe fut de courte durée. C'est ce qu'il exprime quand Wolf le confronte à leur retour de la ville:

- Parce que tu viens de faire ça avec une amoureuse du quartier ? Alors, tu crois que ça va remarcher avec Folavril ? Ben, tu peux dormir tranquille. Sitôt que tu seras de nouveau avec elle, tu auras ton type qui reviendra t'embêter.
- Non, dit Lazuli. Pas après ce que j'ai fait.
- Et tout à l'heure, à la saignette, tu ne l'as pas vu le type ? dit Wolf.
- Non, dit Lazuli qui mentait avec aplomb. (*HR* p. 107-108)

Effectivement, en sortant de la maison des prostituées, Wolf et Lazuli rencontrent deux marins, Berzingue et Sandre, qui les invitent à jouer à la « saignette » (*HR* p. 99), un jeu qui consiste à

⁸⁰ « Son geste fit un bruit sourd, comme un choc sur un tonneau de sable et la lame pénétra jusqu'à la garde, imprimant le tissu dans la blessure. » (*HR* p. 154)

⁸¹ Nous soulignons.

lancer des aiguilles sur des corps nus en guise de cible, « femmes ou hommes, suivant les goûts. » (*HR* p. 101) Si Wolf ne souhaite pas participer à cette activité violente, Lazuli, intrigué, se prête au jeu: « Lazuli actionnait la manivelle qui changeait la cible devant lui. Brusquement, il s'immobilisa. Il y avait devant lui un homme vêtu de sombre, l'air triste, qui le regardait. Il se passa la main sur les paupières. » (*HR* p. 103) Ainsi, l'homme réintervient dans l'intimité de Lazuli, car, si la saignette est présentée comme un jeu, le texte lui prête certainement un sens érotique. À cet égard, Justin Ainsley relève notamment les effets que le jeu procure à Sandre, effets relevant de l'orgasme⁸²: « Sandre avait lancé ses dix aiguilles. Ses mains tremblaient et sa bouche déglutissait doucement. On ne voyait plus que le blanc de ses yeux. Il eut une sorte de spasme et se laissa aller en arrière dans son fauteuil de cuir. » (*HR* p. 102-103) C'est dans ce contexte de jeu érotique que l'homme s'impose de nouveau à Lazuli, soulevant des questionnements quant à son retour, Lazuli ayant pu lui échapper dans le quartier des amoureuses. Soulignons que, bien que l'homme sombre ne fût pas présent lors de la relation entre Lazuli et la prostituée, il y avait tout de même un homme; Wolf. En effet, les deux amis partagent le même lit dans la maison des amoureuses:

— Ça va bien, dit Wolf. Déshabillons-nous sans les réveiller. Celle du milieu servira à nous séparer. [...] Et si celle du milieu se réveille ?
 — Faut pas s'en faire, dit Lazuli. On trouvera bien une solution. Elles doivent savoir se débrouiller dans un cas comme ça. (*HR* p. 96-97)

Ainsi, l'absence de l'homme sombre coïncide avec la présence de Wolf (notons que ce dernier avait décidé de ne pas prendre part au jeu de la saignette où l'homme est réapparu). Vian place donc toujours un homme dans les activités érotiques de Lazuli. Bien que nous ayons vu que l'homme sombre prend diverses significations dans le texte, son retour met en lumière le rapport problématique de Lazuli au désir, notamment, homosexuel.

La peur du désir, nous l'avons d'abord lu à partir du récit de Wolf et de son expérience de la machine. À cet effet, il est intéressant de se pencher sur les parallèles que fait le texte entre le motif du miroir et celui du double de Lazuli. En effet, tel que mentionné, l'homme qui

⁸² Voir Justin Ainsley, « Désir et progrès dans *L'herbe rouge* de Boris Vian ». Carnet de recherche. Récupéré de <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/viril-vous-avez-dit-viril-officiel/desir-et-progres-dans-lherbe-rouge-de-boris-vian>.

regarde Lazuli suggère notamment le regard qu'il porte sur lui-même. Le texte l'atteste encore une fois dans le passage où Folavril découvre tous les cadavres des hommes abattus par Lazuli:

Alors, d'un coup, tous les cadavres furent visibles pour Folavril. Il y avait le premier, étendu le long du sommier, il y avait celui qui dormait au pied, celui de la fenêtre avec sa plaie affreuse au cou... et chaque fois elle lisait *la même plaie sur le corps de Lazuli*⁸³. Il avait tué le dernier homme d'un coup de couteau dans l'œil et lorsqu'elle se jeta sur son ami pour le ranimer, elle vit que son œil droit n'était plus qu'un cloaque noir. (HR p.159-160)

Lazuli s'en prend au regard qu'il pose sur sa propre personne, ainsi il n'est pas anodin que le dernier coup porté soit celui à l'œil. Comme face à un miroir, Lazuli s'attaque lui-même, les blessures qu'il inflige se transposant sur son corps. En effet, le motif du miroir est repris dans le récit de Lazuli et de l'homme sombre par le retour de mots qui lient le miroir à l'expérience de la machine. Par exemple, quand Lazuli rejoint Folavril dans sa chambre avant de s'attaquer aux hommes sombres, le narrateur précise que « [s]es yeux étaient gris comme le gris métallique de certains émaux » (HR p. 150) et quand il poignarde un des hommes il est spécifié que « [s]es paupières [à l'homme] tombèrent net comme des couvercles de métal. » (HR p. 156) Le passage insiste sur le double de Lazuli que représente l'homme qui épie et encore plus sur le fait que celui-ci symbolise son regard en comparant leurs yeux à du métal. Rappelons-nous que le mot « métal », renvoie à la scène du miroir où Wolf pose sa « figure contre le métal » (HR p. 21), laquelle est liée aux scènes où il pénètre dans la machine. D'autres liens s'observent entre l'homme sombre et la machine, lesquels participent au sentiment d'inquiétante étrangeté et se lisent comme un présage de la mort de Lazuli. Nous l'observons particulièrement au travers du motif du sang. Après que Lazuli a poignardé un des hommes, le texte mentionne le sang sur l'arme: « Lazuli retira l'arme – un sang gluant se figeait déjà sur la lame. » (HR p. 154) Puis, en parlant du cadavre, il est décrit comme « saignant un sang épais par une fente noire à la hauteur du cœur. » (HR p. 155) Les qualificatifs « gluant » et « épais » sont aussi utilisés en lien avec le liquide qui coule de la machine. Effectivement, Wolf en fait mention à Lazuli lorsqu'ils reviennent de la ville par les cavernes:

Il y a un liquide qui suinte sur les montants de la cage, dit Wolf.

⁸³ Nous soulignons.

— Ce que vous aviez sur la figure en descendant ? demanda Lazuli. Ce machin noir et collant ?

— C'est devenu noir quand je suis descendu, dit Wolf. Dedans, c'était rouge. Rouge et poisseux comme du sang épais. (HR p. 106)

Ainsi, le double de Lazuli renvoie à la machine et au destin tragique qu'elle réserve à Wolf⁸⁴. Une image en particulier montre efficacement le lien qui unit Wolf et Lazuli; après avoir tué le premier homme sombre, Lazuli examine sa main: « Il éleva sa main devant ses yeux pour voir si elle tremblait. Elle était dure et tranquille comme une main d'acier. » (HR p. 155) Cette image renvoie à la scène du miroir où il est précisé que la main de Wolf « était blanche et dure comme le métal du miroir. » (HR p. 23) Tel que démontré dans la section 1.2, le miroir révèle Wolf comme divisé. Honteux de son « moi mou », Wolf tente de s'en débarrasser grâce à la machine, mais en meurt. Quant à Lazuli, c'est l'homme qui épie qui fait office de miroir, en le confrontant à sa peur du désir féminin et à son désir homosexuel inassumé. Se « voyant être vu » par l'homme sombre, Lazuli, honteux, veut également s'en débarrasser, mais comme Wolf, en meurt. Ce double au regard mortifère renvoie à Lazuli une image étrangement inquiétante de lui comme divisé. Comme l'explique Lilyane Deroche-Gurcel à partir de Freud, le double est un présage de mort par son caractère étrangement inquiétant et son effet sur le regard sur soi:

Avec la fin de l'époque primitive, selon Freud, le signe protecteur immanent au double — une assurance contre la mort — s'inverse: de garantie de survie, il se mue en *unheimlich*, signe précurseur de la mort, image d'épouvante. Dans le texte de Freud qui nous occupe, le double est largement commenté dans son rapport à l'inquiétante étrangeté qui opacifie le regard de qui, confronté à ce phénomène, fait l'expérience d'une altérité ébranlant au plus profond de lui la certitude de jouir d'une identité ultime, non sécable⁸⁵.

⁸⁴ À la fin de son dernier voyage, Wolf est éjecté de la machine et meurt. (HR p. 191)

⁸⁵ Lilyane Deroche-Gurcel, « L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité », *Persée*, no. 75, 2014, p. 188.

Le regard mortifère de La Gloïre

L'arrache-cœur confronte le lecteur à des situations étrangement inquiétantes qui sont notamment induites par les mœurs inhabituelles d'une communauté n'éprouvant pas la honte. Comme l'observe Marc Didier Lapprand, le point de vue de Jacquemort participe à faire naître le sentiment d'inquiétante étrangeté: « Dans ce roman narré à la troisième personne, la focalisation est faite sur Jacquemort. Comme il n'est pas du pays, cela augmente le caractère insolite de nombreuses choses auxquelles Clémentine et les villageois sont rompus⁸⁶ ». C'est le cas, par exemple, lorsqu'il fait la rencontre de La Gloïre. Quand ce dernier lui explique son travail qui consiste à digérer la honte du village, Jacquemort se sent troublé: « Il ressentait une sorte d'inquiétude, l'impression de parler à quelqu'un d'une autre planète. » (AC p. 59) Sa rencontre avec La Gloïre est cependant déterminante quant à son destin, puisque c'est lui qui prendra sa place après sa mort, celui-ci devant être remplacé pour que le village puisse déverser sa honte sur quelqu'un, comme le lui explique La Gloïre lors de leur rencontre:

— Le premier qui a plus honte que moi prend la place, dit l'homme. Ils se sont toujours conduits comme ça dans ce village. Ils sont très croyants. Ils ont leur conscience pour eux. Jamais de remords. Mais celui qui faiblit... Celui qui se révolte...

— On l'embarque sur *La Gloïre*..., acheva Jacquemort. (AC p. 60)

Jacquemort complète la phrase de La Gloïre, tout comme il prendra la relève de son travail à la fin du roman. Si l'image de la main de métal lie les destins tragiques respectifs de Wolf et Lazuli dans *L'herbe rouge*, c'est une main transparente qui unit celui de Jacquemort à celui de La Gloïre dans *L'arrache-cœur*. Quand Jacquemort expose à Angel son projet identificatoire, Angel refuse de croire que Jacquemort puisse être complètement vide et sans désir. À son avis, le désir de son expérience est suffisant à ce qu'il ne soit pas entièrement vide, sans quoi il serait mort:

— Tenez, dit Angel, qui réfléchissait, faisons une expérience: essayez un instant avec sincérité de cesser complètement de désirer les envies des autres en l'occurrence. Essayez. Soyez honnête.

— J'accepte, dit Jacquemort.

⁸⁶ Marc Didier Lapprand, *V comme Vian*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 198.

Ils s'arrêtèrent au bord de la route. Le psychiatre ferma les yeux, sembla se détendre. Angel le surveillait avec attention.

Il se fit comme une brisure de couleur dans la tonalité de la figure de Jacquemort. Subtilement, une certaine transparence envahit ce qu'on voyait de son corps, ses mains, son cou, sa figure.

— Regardez vos doigts..., murmura Angel.

Jacquemort ouvrit des yeux presque incolores. Il vit, à travers sa main droite, un silex noir sur le sol. Puis, comme il se ressaisissait, la transparence disparut et il se solidifia de nouveau. (AC p.42)

Ainsi, la matérialité de Jacquemort tient au fait qu'il a au moins un désir. Le passage démontre que, comme le pense Angel, sans ce désir Jacquemort n'existerait plus. Le texte reprend cette image dans une scène où Jacquemort psychanalyse La Gloïre:

— Racontez, dit-il. Détendez-vous et parlez. Nous étions arrivés à votre histoire à l'école, quand vous avez volé ce ballon.

La Gloïre passa sa main devant ses yeux et se mit à parler. Mais Jacquemort ne l'écouta pas tout de suite. Il était intrigué. Au moment où la main du vieillard se posait sur son front, il avait cru, mais peut-être était-ce une illusion, voir, à travers la paume, le regard fiévreux et mobile de son patient. (AC p.147)

La scène renvoie sans équivoque au passage où Jacquemort voit lui-même au travers de sa main. La Gloïre se substitut alors à Jacquemort au moment où ce dernier croise « son regard fiévreux et mobile », un regard mortifère en tant qu'il scelle le destin du protagoniste. En effet, le texte propose une image étrangement inquiétante d'un Jacquemort comme dédoublé, la transparence révélant notamment que le psychiatre absorbe bel et bien la substance de La Gloïre, s'identifiant à lui. Si *L'herbe rouge* laisse présager la mort physique de Lazuli, *L'arrache-cœur* augure la mort symbolique de Jacquemort qui, prenant la place La Gloïre, est condamné à naviguer sur le ruisseau rouge et à avaler la honte de la communauté.

Dans *L'herbe rouge* et *L'arrache-cœur*, Vian met en scène des personnages divisés quant à leur désir et les confronte à leur identité morcelée, notamment en exploitant le thème du double et sa présence étrangement inquiétante. La figure du double nous révèle tout le pouvoir mortifère du regard de l'autre surmoïque et, par le fait même, de la honte.

CHAPITRE II

LA PULSION DE MORT

2.1 « L'idéalisme mortifère du désir⁸⁷ »

Jusqu'ici, nous avons centré notre analyse sur la question de la honte, laquelle a fait émerger celle de la mort qui lui est intrinsèque. En effet, nous avons vu comment Vian rend compte du pouvoir mortifère du regard et de l'« *expérience catastrophique*⁸⁸ » que représente la honte, celle-ci paralysant le sujet et le réduisant à néant. Nous avons également pu observer les effets destructeurs de la honte quant à la subjectivité des protagonistes des deux romans qui nous intéressent. La question de la mort y est bien sûr omniprésente, celle-ci se signalant déjà par le titre, tel que le souligne Marc Lapprand:

Les trois titres antérieurs à *L'herbe rouge* [*Les images mortes*, *La tête vide*, *Le ciel crevé*] offrent un éclairage important au dernier titre retenu, car ils créent tous les trois une aire sémantique de la mort et du vide (" crevé " étant pris dans sa double acception de " percé " et de " mort "), qui est en fait la pensée obsessionnelle qui ne quittera jamais les deux héros mâles du roman: Wolf et Saphir Lazuli⁸⁹.

⁸⁷ Guy Massat, «*L'objet petit a: le désir comme perte, puis comme dépassement de soi*», *Psychanalyse-Paris*, 25 mai 2006. Récupéré de <http://psychanalyse-paris.com/L-objet-petit-a-le-desir-comme.html>

⁸⁸ Serge Tisseron, *op. cit.*, Italiques de l'auteur.

⁸⁹ Marc Didier Lapprand, «Boris Vian: Genèse d'une œuvre, 1942-1951», *op. cit.*, f. 311.

Quant à *L'arrache-cœur*, Lapprand nous rappelle l'apparition de ce néologisme dans *L'écume des jours*, roman dans lequel il représente l'instrument par lequel Alise tue Jean-Sol Partre. Il précise toutefois qu'« il n'est nullement question d'arrache-cœur à proprement parler dans le roman du même nom, car ce mot-composé [...] n'apparaît qu'au titre du roman, et prend donc une dimension métaphorique, puisqu'il signifie la déréluction et la mort⁹⁰. » La mort se déploie bien au-delà des titres des romans et vient motiver profondément la dimension pulsionnelle des textes vianesques. Dans cette optique, nous nous pencherons sur les manifestations de la pulsion de mort, celle-ci s'esquissant notamment dans l'imaginaire du manque qui structure *L'herbe rouge* et *L'arrache-cœur*.

Les deux romans mettent en scène des personnages qui ont un rapport problématique au désir, et plus précisément à leur propre incomplétude, ou l'absence de sentiment de plénitude⁹¹. Wolf est confronté à l'angoisse que représente l'énigme de son désir. En effet, c'est parce qu'il a l'impression que « plus rien ne [lui] fait envie » (*HR* p. 38) qu'il monte dans sa machine destructrice. La psychanalyse qu'il entame alors avec M. Perle révèle la doublure honteuse qui lui colle à la peau; son « moi mou », conforme à la demande maternelle, et duquel il tente de se séparer, mais sans succès. Comme le souligne Lapprand, « [p]eu avant la fin du roman, et sa mort, Wolf n'a pas réussi à surmonter sa faiblesse et son indécision, en dépit de la catharsis que lui procuraient ses entretiens: " Wolf marchait, mou, dans le sable mou "⁹². » Jacquemort fait face à la même angoisse, affirmant connaître l'existence des passions et des émotions, mais ne pas pouvoir les éprouver (*AC* p. 40). C'est pour y remédier qu'il entreprend sa psychanalyse intégrale, laquelle le mènera à éprouver la honte que personne ne ressent devant les violences qui sévissent dans le village où il est débarqué, et à prendre finalement l'identité de La Gloïre, sorte de Christ laïque voué à porter les péchés du monde. Ainsi, *L'herbe*

⁹⁰ *Ibid.* f. 317.

⁹¹ À partir de la notion psychanalytique du désir telle que Lacan l'a formulée, Benoît Didier précise que « [d]ans son principe, le désir ne vise pas un objet réel, mais implique une relation au fantasme. Constitutivement, car humain, donc dialectique et langagier, le désir est le lieu de l'écart entre la demande et la réponse, lieu de l'écart entre le manque et l'objet du manque. » Dans Benoît Didier, « Les logiques du désir entre névrose et psychose », *Cahiers de psychologie clinique*, No. 24, 2005, p. 30.

⁹² Marc Didier Lapprand, *V comme Vian*, op. cit., p. 218.

rouge et *L'arrache-cœur* proposent des protagonistes qui n'ont envie de rien⁹³. Comme l'explique Guy Massat, « [q]uand nous disons: " *j'ai envie de rien* ", que disons-nous ? C'est comme si nous confessions involontairement que nous désirons le rien perdu⁹⁴. » Rechercher ce rien perdu constitue ce que Massat identifie comme « l'idéalisme mortifère du désir⁹⁵ », puisqu'il renvoie à cet « état antérieur⁹⁶ » de l'existence que la pulsion de mort cherche à rétablir. Toujours selon Massat, « [l]a psychanalyse nous délivre de l'idéalisme mortifère du désir pour l'inverser en productivité en le faisant parler. Si désirer c'est *de-sidere*, c'est-à-dire regretter un astre disparu, c'est aussi, s'en séparer et rompre avec Ouranos, rompre avec notre enfance incestueuse, grâce au langage⁹⁷. » Or, de ce point de vue, nous pouvons avancer que Wolf et Jacquemort privilégient le rapport au registre Imaginaire (intriqué au registre Symbolique associé au langage) où le moi se constitue selon un idéal aliénant⁹⁸ qu'ils n'arrivent pas à dépasser et qui les mènent vers leur destin tragique.

⁹³ « Je te dirais simplement que plus rien ne me fait envie. » (Wolf, *HR* p. 38)

« C'est parce que je n'ai envie de rien que je me conclus libre. » (Jacquemort, *AC* p. 41)

⁹⁴ Guy Massat, *op. cit.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Freud soutient que la pulsion représente « une tendance inhérente à tout organisme vivant et qui le pousse à reproduire, à rétablir un *état antérieur* auquel il avait été obligé de renoncer, sous l'influence de forces perturbatrices extérieures ». À partir de ce constat, il élabore le concept de la pulsion de mort qui, elle, s'observe dans cette tendance au retour à l'archaïque par une tendance à l'autodestruction. Dans Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » [1920], dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1968, p. 34. Nous soulignons.

⁹⁷ Guy Massat, *op. cit.*

⁹⁸ « Dans les premiers textes des *Écrits* et pendant les premières années des Séminaires, le terme " aliénation " est utilisé pour rendre compte du rapport spéculaire du sujet à l'image – que ce soit celle du " moi idéal " ou celle du double/rival. » Dans Maria Cristina Poli, « Le concept d'aliénation en psychanalyse », *Figures de la psychanalyse*, Vol. 2, No. 12, pp. 45-68

2.2 La répétition

En nous penchant sur les manifestations de l'inquiétante étrangeté dans *L'herbe rouge* et *L'arrache-cœur*, nous avons souligné l'implication du phénomène de la répétition dans l'élaboration de ce sentiment d'angoisse. En lien avec le mystérieux personnage de l'homme sombre qui apparaît à Lazuli durant ses moments d'intimité avec Folavril, nous avons relevé un motif répétitif au niveau de la description⁹⁹ qui accompagne ses multiples apparitions en elles-mêmes répétitives. En analysant la scène où Lazuli et Folavril tentent d'avoir une relation sexuelle et les passages se déroulant en ville, nous avons mentionné que la répétition, en plus d'ajouter au caractère étrangeté inquiétant de la scène, met en lumière le regard que Lazuli porte sur lui-même, éclairant notamment le rapport problématique qu'il entretient avec son désir. Ainsi, nous notons que ce motif s'inscrit également dans la dimension pulsionnelle propre à l'écriture vianesque par son caractère insistant, typique de « "l'exigence pulsionnelle" à revenir au point d'origine¹⁰⁰ » qui nous intéresse dans ce chapitre. Dans cette optique, nous nous pencherons sur l'insistance qui caractérise ce texte, la répétition s'imposant parfois comme une énigme à résoudre. Nous chercherons à décrire ce qui se déploie sur un mode répétitif dans les deux romans.

L'énigme de la répétition

L'herbe rouge met en scène la répétition par son intrigue principale, Wolf cherchant à revivre son passé grâce à sa machine, elle-même permettant un retour des souvenirs. Par l'entremise de sa machine, Wolf rencontre divers personnages qui, à la manière de l'analyste dans la cure psychanalytique, écoutent le récit des différentes étapes constitutives de sa vie. Au cours de ces « séances », une formule en particulier est répétée, celle-ci se présentant comme une énigme que Wolf ne saura résoudre qu'au terme de son expérience; cette formule laisse entrevoir le destin mortifère de Wolf.

⁹⁹ « [I]l y avait un homme, vêtu de sombre, l'air triste, et qui les regardait. » (*HR* p. 156)

¹⁰⁰ Évelyne Hurtado, « La répétition de Freud à Lacan. "Répéter: destin du sujet et voix du désir" », *Mensuel*, No. 044, 2009, pp. 50-51.

Lors de son premier voyage dans la machine, Wolf fait la rencontre de Monsieur Perle qui le questionne à propos de son enfance. Après avoir évoqué la honte ressentie face à sa propre image dans le miroir et le souvenir douloureux de « certaines réjouissances familiales » (*HR* p. 80) Wolf en vient à constater l'aspect autodestructeur de ses agissements:

— C'est drôle..., dit Wolf. Cette réaction contre la tendresse, ce souci du jugement d'autrui, c'était un pas vers la solitude. Parce que j'ai eu peur, parce que j'ai eu honte, parce que j'ai été déçu, j'ai voulu jouer les héros indifférents. Quoi de plus seul qu'un héros ?

— Quoi de plus seul qu'un mort ? dit Monsieur Perle d'un air détaché. Peut-être que Wolf n'entendit pas. Il ne dit rien. (*HR* p. 82-83)

C'est sur cette question de Monsieur Perle que la séance prend fin. La question de la mort, laissée en suspens, est toutefois reprise par l'Abbé Grille, lors de sa rencontre avec Wolf. Questionné au sujet du moment où il a cessé de croire en Dieu, Wolf se remémore la gêne associée au fait d'entrer dans une église: « J'ai toujours été gêné de voir des hommes, qui avaient l'âge de mon père, mettre un genou en terre en passant devant une petite armoire. Ça me faisait honte pour mon père. » (*HR* p. 121) Il soutient également que l'Église prend les enfants « à un âge où ils croient aux miracles; ils désirent en avoir un; ils n'en ont pas et c'est fini pour eux. » (*HR* p. 119) Quand l'Abbé accuse Wolf d'avoir « une rancune de petit garçon contre la religion » (*HR* p.120), Wolf lui répond que sa religion est « une religion de petit garçon » (*HR* p.120). Au terme de leur discussion, l'Abbé promet à Wolf une « jolie image » du Bon Dieu (*HR* p. 123), ce qui rend Wolf d'autant plus méfiant à son égard:

— Ce n'est pas vrai, dit-il. Vous n'êtes pas comme ça. Vous n'êtes pas tolérants comme ça. C'est du camouflage. Du noyautage. De la propagande. Du vent.

— Mais si, mais si, dit l'Abbé, c'est ce qui vous trompe. Nous sommes très tolérants.

— Allons, allons, dit Wolf, et quoi de plus tolérant qu'un athée ?

— Un mort, dit négligemment l'Abbé Grille qui remet son portefeuille dans sa poche. Allons, je vous remercie, je vous remercie. Au suivant.

— Au revoir, dit Wolf. (*HR* p. 123)

De la même manière que dans le passage précédent, c'est sur une formule qui fait du mort le personnage par excellence que prend fin la discussion. Wolf s'entretient ensuite avec M. Brul, ce dernier le questionnant sur son parcours scolaire. Wolf lui explique que si, d'une part, son

désir d'héroïsme le poussait à être premier de classe, sa paresse, d'autre part, l'empêchait de l'être en permanence:

- Cela fait une vie équilibrée, dit Monsieur Brul. Où est le mal ?
- C'est un équilibre instable, assura Wolf. Un équilibre épuisant. Un système où toutes les forces agissantes sont nulles m'aurait beaucoup mieux convenu.
- Quoi de plus stable..., commença Monsieur Brul... puis il regarda Wolf d'une façon bizarre, et ne dit rien de plus. (HR p. 130)

La répétition de la formule « quoi de plus [...] qu'un mort » nous permet de déduire ce à quoi M. Brul allait faire référence. Notons également le caractère étrangement inquiétant de son regard et de son mutisme qui évoque une certaine angoisse liée à ses propos. Comme lors des précédentes évocations du mort comme « absolu », Wolf ne réagit toujours pas. Cela dit, la répétition de la formule n'est pas sans effets, comme en témoignent les propos de Wolf lors de son dernier voyage dans la machine. Au terme de son expérience, il rencontre un fonctionnaire qui lui ordonne de payer la taxe. Face au refus de payer de Wolf, le fonctionnaire insiste. En colère, Wolf exprime sa « haine de l'inutile » (HR p. 187) en détruisant la guérite du fonctionnaire et en le tuant violemment. Tout en observant le cadavre du vieux fonctionnaire, Wolf revient sur les discussions qu'il a eues avec M. Perle, L'abbé Grille et M. Brul:

- Quoi de plus seul qu'un mort..., murmura-t-il. Mais quoi de plus tolérant ? Quoi de plus stable... hein, Monsieur Brul, et quoi de plus aimable ? Quoi de plus adapté à sa fonction... de plus libre de toute inquiétude ?
- Il s'arrêta, se leva.
- 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. [...]
- Un mort, continuait Wolf, c'est bien. C'est complet. Ça n'a pas de mémoire: *C'est terminé*. On n'est pas complet quand on n'est pas mort. (HR p. 189. Italiques de l'auteur)

En répétant la formule « quoi de plus », Wolf exprime la complétude du cadavre en reprenant les propos de M. Perle, de l'Abbé Grille et de M. Brul. Ceux-ci suggèrent que le mort serait l'être qui incarne le mieux l'idéal de complétude de Wolf. Avec ses voyages dans la machine, Wolf cherche à faire retour sur des événements qui lui ont laissé une impression déplaisante et ont soulevé des questions sans réponses. En effet, chaque discussion rapportée repose sur des souvenirs desquels Wolf ne retire aucune satisfaction, celui-ci relatant des souvenirs marqués

par la honte ou par un comportement autodestructeur. Tous les personnages qu'il rencontre pour interpréter ces souvenirs mentionnent la perfection du mort, comme une prédiction, un mort n'ayant pas à assumer le désir; enjeu problématique pour Wolf qui, comme nous l'avons observé, tente ultimement d'échapper à la doublure honteuse que représente son « moi mou ». Or, la perfection de la mort est relative à l'idéal de Wolf qui ne supporte pas de désirer et de se reconnaître manquant. Si les différents personnages tentent par la même formule de le ramener à son incomplétude, Wolf, en bon personnage vianesque, prend plutôt la formule à la lettre. Cette réflexion pousse d'abord Wolf au meurtre, souhaitant se « débarrasse[r] de tout ce qui [l]e gêne » (*HR* p. 188) et faire « quelque chose de parfait » (*HR* p. 189). Il reconsidère ensuite la formule et en vient à ce constat: « quand on se gêne soi-même, on a le motif et l'excuse – et si on se débarrasse alors de ce qui vous gêne... de soi-même... on touche à la perfection. Un cercle qui se ferme. » (*HR* p. 190) Le passage qui suit sa réflexion décrit sa mort violente:

Des plantes aux griffes acérées déchiraient son corps en mille endroits. Le souffle court, épuisé, Wolf s'approchait de la crête. [...] À ce moment, il atteignit le sommet de la paroi rocheuse et, comme dans un rêve, il sentit sous ses doigts, le froid de la cage d'acier, et sur sa figure, la gifle du vent de face. Nu dans l'air gelé, il tremblait et claquait des dents. Sous une rafale plus violente, il faillit lâcher prise.

— Quand je voudrai..., grogna-t-il, les dents serrées. J'ai toujours pu résister à mes désirs...

Il ouvrit les mains, sa figure se décontracta et ses muscles se détendirent.

— Mais je meurs de les avoir épuisés...

Le vent l'arracha de la cage et son corps tourbillonna dans l'air. (*HR* p. 190-191)

Ces passages illustrent l'échec de la psychanalyse et le triomphe de la pulsion de mort. Les différents personnages préviennent Wolf du danger de cette « lente et systématique hémorragie de souvenirs et de désirs¹⁰¹ » motivée par son déni du manque. Ses interlocuteurs lui disent que, selon son discours, son idéal est d'être mort; « complet » (*HR* p. 189). Au lieu de lui faire reconnaître son incomplétude, c'est tout le contraire qui se produit. La complétude n'existe pas

¹⁰¹ Anaïk Héchiche, *La violence dans les romans de Boris Vian*, Paris, Publisud, 1986, p. 11.

en ce monde, sinon en tant qu'idéal supposément perdu et inatteignable¹⁰². La façon dont la mort de Wolf est décrite est révélatrice. Le protagoniste fait de sa mort une forme complète, « un cercle qui se ferme » (HR p. 190), mais il restera divisé, puisque c'est un Wolf « déchir[é] [...] en mille endroits » (HR p. 190) qui, « arrach[é] de la cage » (HR p. 191), meurt. Le roman prend fin sur l'image du cadavre de Wolf qui, bien qu'il soit « presque intact » (HR p. 194), est morcelé: « Sa tête, pliée contre son épaule à un angle peu vraisemblable, paraissait indépendante de son corps. » (HR p. 194)

La répétition dans *L'herbe rouge* éclaire la logique pulsionnelle du texte vianesque parce qu'elle révèle du destin du protagoniste. Les différents personnages que Wolf rencontre lors de ses voyages dans la machine, sans le lui dire directement, insinuent fortement que son expérience ne pourra se solder que par la mort. En détruisant ses souvenirs, Wolf se vide de tout désir. C'est d'ailleurs un Wolf « déçu, vidé – par lui-même » (HR p. 185) qui s'exprime, avant de mourir: « J'ai toujours pu résister à mes désirs [...]. Mais je meurs de les avoir épuisés... » (HR p. 191)

L'habitude

Dans *L'arrache-cœur*, nous remarquons des processus répétitifs qui produisent différents effets chez le protagoniste. D'une part, la répétition participe à l'établissement d'une certaine accoutumance à l'environnement qui était d'abord inquiétant pour Jacquemort; accoutumance qui mène rapidement à l'indifférence. D'autre part, la répétition, quand elle concerne les scènes de violence, révèle la fonction de la honte et provoque le destin de Jacquemort. Nous nous pencherons d'abord sur les passages où sont relatés les déplacements répétitifs de Jacquemort sur le chemin qui lie la maison de la falaise au village, pour ensuite interroger les scènes de violence auxquelles assiste Jacquemort à répétition.

¹⁰² « Nous ne sommes pas complets, mais cela ne veut pas dire que nous sommes incomplets, puisque cela présupposerait une complétude préalable inexistante, ou qui n'existe qu'en tant qu'idéalisation. » Dans André Martins, « Pulsions de mort: cause ou effets? », *Figures de la psychanalyse*, No. 12, p. 175.

En s'installant chez Clémentine dans la maison sur la falaise, Jacquemort accepte de lui rendre service en s'occupant des courses à faire au village. Ainsi, de nombreux passages relatent les allers-retours du psychiatre sur le chemin qui lie la maison au village. À peine installé chez Clémentine, Jacquemort se voit déjà répéter le même trajet: « Jacquemort franchit la grille pour la seconde fois dans ce sens et reprit le chemin du village. » (*AC* p. 44) Quelques jours plus tard seulement, la répétition produit déjà des effets, tandis que Jacquemort et Angel empruntent le chemin du village en voiture pour aller chercher les lits des trumeaux: « [Angel] accéléra sur le chemin poudreux. Un nuage s'élevait derrière la voiture et retombait sur l'herbe spongieuse à laquelle Jacquemort s'était accoutumé. » (*AC* p. 55) En effet, lors de son second passage sur le chemin menant au village, Jacquemort avait remarqué cette herbe inhabituelle, « cylindrique et spongieuse » (*HR* p. 45), mais au fil de ses déplacements, nous remarquons qu'il se familiarise avec l'étrangeté de l'espace. Après s'être rendu au village à diverses reprises, Jacquemort y retourne pour assister à la messe: « Jacquemort prit le chemin du village, que l'habitude déjà rendait moins long. » (*AC* p. 58) Si en début de roman la répétition en vient à modifier la longueur du trajet, la transformation s'intensifie au fil du texte. C'est notamment le cas en seconde partie du roman, quand le psychiatre se rend chez la couturière:

Tant avait de fois Jacquemort pris le chemin du village qu'il lui était devenu aussi plat qu'un couloir d'asile et aussi nu qu'un barbu rasé. Un simple chemin, une voie comme une ligne est une ligne, sans épaisseur et n'existe pas. Et raccourci se trouvait ce chemin ; pieds connus, pas déjà faits. (*AC* p. 111)

Les déplacements incessants de Jacquemort engendrent une transformation du chemin et de Jacquemort lui-même, le texte rendant compte de l'effet de l'habitude sur ses perceptions de l'espace et du temps. En effet, comme le souligne Daniel Daunais, « la barbe de Jacquemort vien[t] comme surdéterminer la progression linéaire du Temps¹⁰³ », la narration s'attardant à la description de la barbe dans les scènes où il est question du passage du temps: « Déjà quatre ans et des jours que je suis là, se dit Jacquemort. Sa barbe avait allongé. » (*AC* p. 125), « Déjà six ans, trois jours et deux heures que je suis venu m'enterrer dans ce sacré pays, se dit Jacquemort en contemplant son reflet dans la glace. Sa barbe se maintenait d'une longueur moyenne. » (*AC* p. 150) L'image de la barbe rasée et l'inexistence du chemin dans le passage

¹⁰³ Daniel, Daunais, « Les sens cachés de *L'Arrache-cœur* de Boris Vian », mémoire de maîtrise, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, 1991, f. 36.

dévoilent l'important changement de perception chez Jacquemort qui s'habitue à la réalité temporelle de l'espace qu'il habite, affirmant qu'« à la campagne, le temps, plus ample, passe plus vite et sans repères. » (AC p. 193)

Les effets de la répétition sur les perceptions du psychiatre ne se lisent certainement pas qu'au niveau de l'espace et du temps. À force d'emprunter le chemin du village, Jacquemort est témoin de différentes scènes violentes s'y déroulant et, comme le lui avait prédit la Gloïre, le psychiatre finira par s'y habituer¹⁰⁴. Par exemple, c'est sur le chemin du village qu'il tombe sur la foire aux vieux qui l'avait d'abord laissé « troublé, mal à l'aise » (AC p. 48). En troisième partie de roman, encore sur le chemin du village où, est-il spécifié, « [i]l marchait, il marchait toujours » (AC p. 128), Jacquemort constate le changement de son rapport aux mœurs violentes des villageois:

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. Ça fait une grosse différence, assurément. Et c'est à ce village pourri que je dois ça. Ce sacré village dégueulasse. Ma première foire aux vieux. Maintenant, je me moque apparemment de la foire aux vieux, je cogne à regret sur les apprentis et j'ai déjà maltraité La Gloïre parce qu'autrement ça me faisait du tort. (AC p. 129)

Le passage rend compte des effets néfastes de la répétition de son trajet qu'il continue d'effectuer malgré tout. Si nous avons déjà exposé précédemment comment les événements dont Jacquemort est témoin au village affectent son rapport à la honte, nous soulignons que certaines situations se déroulant sur le chemin, comme la foire aux vieux, participent de la même façon à sa dégradation.

L'identification

En nous penchant sur la question de l'absence de honte dans *L'arrache-cœur*, nous avons pu observer qu'au fil de ses visites au village, Jacquemort a adopté certains comportements violents de la communauté. Nous avons toutefois relevé qu'en raison de son

¹⁰⁴ « – Vous serez comme eux, dit l'homme [La Gloïre]. Vous ne me parlerez plus. Vous me paierez. Et vous me jetterez vos charognes. Et votre honte. » (AC p. 60)

rapport à la honte il ne peut s'identifier complètement à cette communauté. Nous nous pencherons donc sur les enjeux de résistance que propose le texte par rapport à la violence sans affect à laquelle assiste Jacquemort à répétition, sachant que c'est en assumant la honte et par identification à la Gloire que le psychiatre se dégage de l'univers inhumain du village.

Avant d'accomplir sa psychanalyse *intégrale*¹⁰⁵ (AC p. 40. Italiques de l'auteur) sur La Gloire, Jacquemort tente de psychanalyser plusieurs personnages, en vain. Retenons que la seule expérience de « psychanalyse *intégrale* » qui fonctionnera sera celle que le psychiatre effectue sur un chat, « [u]ne des seules personnes qui l'eussent approuvé. » (AC p. 94) En effet, l'exercice d'identification avec la bête s'avère un succès, le psychiatre ayant « absorbé l'intégralité de la substance mentale du chat noir » (AC p. 95), exhibant de plus des « manières de chat » (AC p. 98). Cette situation montre qu'un lien identificatoire important existe entre le protagoniste et la nature vivante qui l'entoure. Nous nous attarderons donc à ce lien identificatoire qui s'observe particulièrement lors des scènes où la nature est violente; scènes qui se déploient sur le mode répétitif.

En se rendant une fois de plus au village, Jacquemort est témoin de la crucifixion d'un cheval. C'est d'abord un cri chargé d'émotion qui l'alerte de la situation: « Comme il progressait rapidement vers le lieu de l'action, un cri frappa ses tympans sensibles. Un cri de douleur relevé d'étonnement, dont la résultante est assez voisine de la colère, avec une nuance passive qui ne lui échappa point. » (AC p. 86) Jacquemort s'empresse d'aller voir ce qui se passe et, à son arrivée sur les lieux, personne ne semble porter attention à lui, sinon le cheval:

Le clou traversait déjà le paturon, un énorme clou de charpentier à la tête luisante, et un filet de sang coulait sur le poil brun de l'animal. C'était l'explication du cri de douleur perçu par Jacquemort. Les paysans continuaient sans plus se soucier du psychiatre que si celui-ci se fût trouvé fort loin de là, aux Isles, par exemple. Seul le cheval fixa sur lui ses grands yeux bruns ruisselants de pleurs et découvrit ses longues dents pour esquisser un pauvre sourire d'excuse. (AC p. 86)

¹⁰⁵ Expérience d'identification de Jacquemort qui consiste à prendre les désirs des autres en psychanalysant un sujet qui devra lui dire tout: « Ses pensées les plus intimes. Ses secrets les plus poignants, ses idées cachées, ce qu'il n'ose pas s'avouer à lui-même, tout, tout et le reste, et encore ce qu'il y a par-dérrière. » (AC p. 40)

Mise à part une certaine connexion entre l'animal et le psychiatre, la scène renvoie à celle de la foire aux vieux où « [o]n ne le regardait pas. » (AC p. 48) Dans notre analyse de cette scène, nous avons montré comment le vocabulaire employé faisait des personnes âgées des animaux, l'encanteur étant désigné comme un « maquignon » (AC p. 46) et les enfants traitant un des vieillards comme un cheval, lui fouettant le dos et lui montant dessus. Jacquemort s'était d'ailleurs porté à la défense du vieil homme brutalisé en signalant aux villageois le caractère hautement honteux de leurs actes. De la même manière, il tente de venir en aide au cheval qu'on cloue à une porte en intervenant auprès des villageois:

— Qu'a-t-il fait ? demanda doucement le psychiatre.

Un des cinq ou six hommes qui regardaient lui répondit sans se troubler:

— C'est un étalon. Il a fauté.

— Ce n'est pas bien grave, dit Jacquemort.

Son interlocuteur cracha par terre sans répondre. Maintenant, on clouait la jambe droite de l'étalon, et Jacquemort eut un frisson en voyant la pointe, enfoncée d'un coup de masse, crever le pelage terni par l'angoisse. Comme tout à l'heure, le cheval laissa échapper un cri bref, horrible. (AC p. 86)

Notons que la scène de crucifixion, pareillement à celle de la foire aux vieux, relève du spectacle, les hommes, bien qu'apathiques, se regroupant pour regarder ce qui se passe. La narration rend bien compte du clivage entre les villageois et Jacquemort en ce qui a trait à leur rapport à la violence; les hommes qui regardent la scène y sont totalement indifférents et Jacquemort, dans un geste d'identification à la victime, a une réaction physique à l'égard de la violence infligée. D'ailleurs, le texte insiste sur cette identification en émettant des parallèles entre le psychiatre et le cheval. Cela s'observe notamment dans la manière qu'est décrite la réaction de Jacquemort à la scène: « Jacquemort, figé, ne perdait pas un détail de l'opération. Il sentait une lame de rasoir se former dans sa gorge et l'avalait à grand-peine. » (AC p. 87) D'une part, l'immobilité du protagoniste qui est « figé » est à mettre en parallèle avec l'image du cheval qu'on fixe à la porte. D'autre part, le texte transpose la douleur du cheval sur Jacquemort, la matérialisant par l'entremise de l'image de la lame de rasoir dans sa gorge. Finalement, la violence de la scène culmine avec un passage où sont décrits les outils qui serviront à torturer la bête:

L'apprenti déposa la marmite sur le sol et activa le feu au moyen d'un soufflet.
Son maître fourragea un instant parmi les charbons au moyen du crochet ; puis, le

jugeant à point, il le saisit et se tourna vers l'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 cheval. (*AC* p. 87)

Ainsi, les cris du cheval qui se sont fait entendre tout au long de la scène se doublent de ceux de Jacquemort qui ne peut supporter la détresse et la douleur de l'animal qu'il ressent lui-même. Le sadisme qui émane de cette scène expose l'impossibilité pour Jacquemort de se reconnaître comme sujet parmi ces villageois, s'identifiant davantage à la nature agressée qu'à l'agresseur. C'est la même idée qu'exploite Vian dans la scène de la foire aux vieux, mais en insistant plutôt sur le caractère honteux de l'humiliation publique et l'impossibilité pour le psychiatre d'en faire fi. Si dans la scène de crucifixion la honte n'est pas nommée ou dénoncée par Jacquemort, le texte met de l'avant toute la gravité de son absence, notamment en insistant sur le caractère banal de la violence.

En troisième et dernière partie de roman, Jacquemort est témoin d'une scène similaire. Clémentine, craignant que ses enfants puissent se blesser en grimpant aux arbres, demande à ce que ceux qui bordent son jardin soient abattus. Des hommes du village et des apprentis sont donc dépêchés sur place pour accomplir le travail. Avant même que ne débute l'abattage, nous apprenons que Jacquemort ressent une proximité avec les arbres et le regret de les voir disparaître:

Jacquemort avait le cœur serré. Sans leur attacher de valeur sentimentale, ainsi qu'il convenait à un individu né sans souvenirs à l'âge adulte, il estimait les arbres pour leur beauté probablement fonctionnelle et leur anarchique uniformité. Il se sentait assez intime avec eux pour ne pas éprouver le besoin de leur parler, ni de leur écrire des odes ; mais il aimait les reflets troubles du soleil sur les feuilles vernies (*AC* p. 163).

Ce passage souligne le lien identificatoire qui unit le protagoniste à la nature, révélant la relation « intime » (*AC* p. 163) qu'il entretient avec les arbres. Une note de Gilbert Pestureau précise qu'en écrivant que Jacquemort n'éprouvait pas le besoin « de leur écrire des odes » (*AC* p. 163), Vian fait référence à Pierre Ronsard, l'écrivain pensant « évidemment à la vigoureuse et émouvante élégie contre les bûcherons de la forêt de Gastine (" Élégie XXIV ", 1584) qui

maudit ces " meurtriers "¹⁰⁶ ». Cette référence annonce la scène à venir où l'abattage des arbres se déploie comme un meurtre sanglant. D'ailleurs, au moment où les hommes et les apprentis préparent leurs outils, Jacquemort se souvient du meurtre de l'étalon:

Les hommes ressortirent. Ils prélevèrent sur le tas d'outils des crocs et des pointes. Les deux apprentis s'activaient autour des réchauds, soufflant la braise de toutes leurs forces. Au commandement du chef d'équipe, ils se hâtèrent de soulever les lourds récipients de tôle brûlante et suivirent les hommes vers le premier arbre. De plus en plus, Jacquemort se sentait inquiet. Ça lui rappelait le jour où on crucifiait sur une porte l'étalon dévergondé. (AC p. 164)

Ce passage renvoie évidemment à la scène de la crucifixion, plus précisément au moment où un des hommes saisit son crochet brûlant avant de se retourner vers le cheval, geste insupportable pour Jacquemort. La répétition du geste est donc accompagnée du même sentiment d'angoisse. Après avoir méthodiquement préparé le terrain et organisé leurs outils, les hommes commencent le travail:

Le plus trapu des quatre bûcherons retira du feu son crochet ; un fer de flèche plutôt qu'un vrai crochet, une pointe acérée dont les barbes rouge clair fumaient dans l'air pesant. D'un geste décidé, il s'affermit, prit son élan et harponna le tronc lisse, juste au milieu de la marque rouge. [...] La touffe de feuilles du dattier se mit à frémir, imperceptiblement d'abord, puis plus vive, et Jacquemort serra les dents. Une plainte s'élevait, si aiguë et si intense, qu'il faillit se boucher les oreilles. Le tronc du dattier oscillait et, à chaque oscillation, le rythme des cris s'accélérait. La terre, au pied du dattier, se fendit et s'ouvrit. La note impossible vrillait l'air, déchirait les tympans, résonnait dans tout le jardin et semblait se réverbérer sur le plafond bas des nuages. (AC p. 165)

La violence de la scène est structurée de la même manière que celle de la crucifixion. C'est le même « crochet » ou « fer de flèche » qui vient pénétrer la chair de la victime, la « marque rouge » renvoyant notamment au « filet de sang [qui] coulait sur le poil brun de l'animal » (AC p. 86). Les mêmes cris de désespoir se font entendre, le texte reprend d'ailleurs l'image du tympan frappé, puis déchiré, pour insister sur la puissance de ces cris qui occupent tout l'espace. Si contrairement à la foire aux vieux et à la crucifixion de l'étalon, l'abattage des arbres n'attire aucun spectateur sauf Jacquemort, la scène relève tout de même du spectacle, la violence infligée engendrant une véritable symphonie de douleur. On l'entend dans la plainte

¹⁰⁶ Gilbert Pestureau, « Notes », dans Boris Vian, *L'arrache-cœur* [1953], Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 206.

« aïgue », le « rythme » des cris qui « s'accél[ère] », la « note impossible » qui « vrill[e] », « résonne » et « se réverb[ère] ». Finalement, nous retrouvons la même réaction physique de Jacquemort qui semble ressentir le coup porté à l'arbre. Comme devant la torture du cheval, le psychiatre ne peut supporter la violence de la scène:

Jacquemort, les pieds rivés à la terre, la tête éperdue et sonnante, les regardait, l'œil fixe. Lorsqu'il vit le harpon pénétrer pour la troisième fois dans le bois tendre, il ne put y tenir, se retourna et s'enfuit vers la falaise. Il courait, courait et l'air vibrail, autour de lui, des rugissements de colère et de douleur du massacre. (AC p. 166)

Le texte établit le même parallèle entre le protagoniste et la victime, Jacquemort étant décrit dans une position qui rappelle celle des arbres, comme enraciné au sol.

La répétition qui s'observe au niveau de ces deux scènes contribue à mettre en place la banalité de la violence et souligne la posture de Jacquemort face à celle-ci. Il occupe toutes les places puisqu'il souffre avec la victime, mais ressent aussi la honte, comme nous le verrons, que les bourreaux devraient ressentir. Les deux scènes analysées montrent à quel point Jacquemort est identifié à la nature vivante. La douleur que les villageois lui inflige est insupportable pour le psychiatre; le sadisme qui émane de ces scènes met en évidence la différence importante entre la communauté du village et Jacquemort qui ne peut complètement s'exclure de la violence perpétrée contre le vivant qui, chez Vian, est toujours subjectivé. Il le constate lui-même, tandis qu'il se rend au ruisseau rouge pour débiter la psychanalyse de La Gloire:

La tête d'une grosse vache brune dépassait une haie. [Jaquemort] s'approcha pour lui dire bonjour ; elle était tournée dans le mauvais sens et il la héra. En arrivant tout près, il vit que c'était une tête coupée sur un épieu pointu ; une vache punie, sans doute. [...] Il hocha la tête, ennuyé. Il n'avait pas pu s'y faire. Encore, les apprentis... Mais pas les bestiaux. (AC p.129-130)

René Roussillon explique comment l'action sadique engage cette différence entre le bourreau et la victime:

L'action sadique agit sur l'autre, elle le contraint, le force, le harcèle, lui fait violence: elle l'intruse, effracte son intégrité. La victime du sadique ne souffre pas seulement de la douleur qui lui est infligée, elle souffre aussi de l'intention

apparente du sadique, ce que le sadique « veut » c'est la faire souffrir, mais elle souffre aussi de ce que le caractère effractif de la contrainte lui « dit » : tu es autre que moi. C'est aussi là que s'engage la question du plaisir pris dans la différence moi-autre. Ce que la victime « sent », ce que le sadique « veut » dire aussi à l'autre, c'est qu'il est différent, qu'il lui est étranger. Autrement dit, l'acte sadique « dit » aussi la rupture identificatoire du sadique à l'autre, il l'implique, il met en acte cette rupture, cette absence d'identification, dont l'intrusion témoigne¹⁰⁷.

Cette différence, Vian la met de l'avant dans les scènes de violence de *L'arrache-cœur* en insistant sur l'incompatibilité entre les réactions de la communauté du village et celles de Jacquemort face à la violence. En tant que victime, Jacquemort échappe à l'univers inhumain du village, l'identification aux bourreaux étant impossible, il se tourne plutôt vers le souffredouleur du village, La Gloire.

2.3 Nature sadique, sujet masochiste

En nous attardant aux représentations de l'espace dans notre analyse de l'animisme, nous avons pu démontrer que la nature telle qu'elle est décrite dans *L'herbe rouge* et dans *L'arrache-cœur* apparaît investie d'une charge pulsionnelle. On se souvient que la violence et l'agression participent de cet animisme propre à Vian. Cet espace agressé et souffrant est cependant aussi un « espace agresseur » fonctionnant selon le circuit pulsionnel réversible. Comme l'écrit Anaïk Héchiche¹⁰⁸, « c'est l'environnement tout entier, terrain, monde ou système solaire », qui attende aux corps des personnages. Comme elle le montre bien, les images offertes par « le fourmillement des villes (*L'Écume des jours*, *L'Automne à Pékin*), les paysages en rouge et noir (*L'Arrache-cœur*, *L'herbe rouge*), les visions de couloirs et de flashes (*Et on tuera tous les affreux*) [...] sont l'extériorisation de la peur, de l'horreur, de la violence, du désespoir et très souvent [...] suggèrent la mort. » En analysant certaines scènes de violence, nous verrons que ce qui est projeté au dehors par les personnages fait retour sur eux, la nature s'unissant au corps et devenant son prolongement. Nous souhaitons montrer ici que si Héchiche

¹⁰⁷ René Roussillon, « Décomposition “clinique” du sadisme », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 66, 2002, pp. 1176-1177.

¹⁰⁸ Anaïk Héchiche, *op. cit.*, p. 61.

soutient que « la métaphore du paysage assaillant suggère le retrait total d'une certaine familiarité humaine de l'agresseur », il nous apparaît, au contraire, que bien que la nature vianesque soit éminemment violente, elle est néanmoins humanisée et agit à titre de véritable personnage dans le récit. Il est cependant à noter, comme l'observe Héchiche, que la violence dans la poétique vianesque, bien qu'elle soit omniprésente, cohabite toujours avec la tendresse et l'humour:

Dans toutes les œuvres de Vian nous trouvons cruauté, violence et mort. À peine le temps d'un haut le cœur, le lecteur s'étonne et passe, car le texte le ramène aussitôt dans le monde des choses plaisantes. Mais sa sensibilité garde le souvenir de ces impressions fugaces, et lui permet ensuite, par une sorte d'accoutumance, de prendre à la légère les signaux d'alarme de plus en plus nombreux, puis d'entreprendre sans trop frémir la descente vers les horribles dénouements¹⁰⁹.

Comme nous le verrons, l'écriture ludique et poétique distrait le lecteur de ce qui est annoncé par la violence et l'angoisse éprouvée par les personnages. Notre lecture demeure attentive à cette particularité de l'écriture vianesque et cherche à mettre en lumière, dans les scènes décrites sur un ton badin, la fonction annonciatrice de la nature sadique qui prévient le lecteur vigilant de la mort de Lazuli et de Wolf.

La mort de Lazuli

Lazuli, nous le savons, meurt après avoir retourné son propre couteau contre lui dans la scène où il attaque violemment les hommes sombres qui apparaissent à répétition dans sa chambre. Or le texte laisse entrevoir la fatalité du destin de Lazuli dans une scène qui se déroule au tout début du roman. Lors d'une fête chez Wolf, Lazuli danse avec Lil. Wolf, remarquant que Folavril est seule, décide de l'inviter à le suivre dehors. Les deux amis s'étendent sur l'herbe rouge et discutent. Folavril confie à Wolf ses inquiétudes au sujet de l'attitude de Lazuli: « Saphir... est drôle, aujourd'hui. Il n'ose pas m'embrasser. Il se retourne tout le temps, comme s'il y avait quelqu'un. » (*HR* p. 25) Le mot « saphir » est alors repris pour décrire les yeux d'une petite taupe que Wolf trouve à l'occasion de cette conversation dans l'herbe:

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 13-14.

Le bébé taupe se mit à ronronner. Ses petits yeux rouges brillaient comme des saphirs blancs. Wolf s'assit et le posa sur la poitrine de Folavril, à l'endroit où commençait la robe, juste entre les seins. [...]

— On va se réveiller couverts de taupes, dit-elle encore. (*HR* p. 27)

Le narrateur semble vouloir esquisser un lien entre l'animal et Saphir Lazuli; un lien qui se précise lorsque nous nous attardons à certains détails de la scène. Par exemple, le fait qu'il soit question d'un bébé taupe est intéressant, considérant que la jeunesse est une caractéristique du personnage de Lazuli sur laquelle le texte insiste tout particulièrement. C'est le cas lorsque la narration livre les impressions de Lil sur Lazuli en début de roman: « [Lil] aimait bien Lazuli. Il avait l'air tellement jeune » (*HR* p. 15). Il en va de même lorsque Folavril se confie à Lil à propos de ses problèmes de couple, Lazuli n'osant plus l'embrasser par peur que l'homme sombre ne revienne, Lil lui répond: « Vous êtes trop jeunes pour ça tous les deux » (*HR* p. 145). Après la mort de Lazuli, tandis que les plaies sur son corps disparaissent, le texte précise également qu'il « était redevenu jeune et beau dans la mort comme il l'avait été de son vivant. » (*HR* p. 161). Lazuli est même comparé à un bébé lorsque, attendant le retour de Wolf qui effectue son premier voyage dans la machine, Folavril le rejoint: « Elle lui passa son bras mince autour du cou et le cajola comme un bébé ». (*HR* p. 85) Le geste de Wolf qui pose la taupe entre les seins de Folavril suppose un rapprochement entre les deux amants. Or, un même rapprochement entre Folavril et Lazuli qui aura lieu plus tard dans le roman, entraîne ultimement une multiplication des hommes sombres que Lazuli redoute tant, ce qui lie encore une fois la scène de la rencontre avec la taupe au funeste destin de Lazuli. Lorsque Folavril rigole en disant qu'elle et Wolf se réveilleront couverts de taupes, il y allusion à la reproduction, le bébé taupe (tenant lieu de Saphir Lazuli) va faire des petits avec Folavril. Ce commentaire de la jeune femme préfigure également la scène où Lazuli tuera les hommes sombres, eux-mêmes devenus innombrables, avant de mourir lui-même (*HR* p. 152-161). En effet, si Folavril ne se réveille pas couverte de bébés taupes après avoir dormi dehors avec Wolf en début de roman, elle ouvrira plus tard les yeux sur une multitude de cadavres identiques à Lazuli suite à son combat avec les hommes sombres, lesquels joueront ainsi, à retardement, la scène initialement annoncée lors de la rencontre avec la taupe aux yeux de saphirs blancs. Bien que, durant la scène, le texte décrive progressivement la mort des hommes sombres qui se

multiplient et qui, un à un, s'écroulent au sol¹¹⁰, ce n'est qu'après la mort de Lazuli que Folavril les aperçoit, dans un état d'alerte qui rappelle grandement une scène d'éveil, après un cauchemar: « d'un coup, tous les cadavres furent visibles pour Folavril. Il y avait le premier, étendu le long du sommier, il y avait celui qui dormait au pied, celui de la fenêtre avec sa plaie affreuse au cou... » (*HR* p. 159) Le fait que Folavril, « assise sur le lit, les yeux agrandis par l'horreur » (*HR* p. 159), voie apparaître « d'un coup » les cadavres rend effectivement compte d'une impression d'éveil qui contraste avec les morts qui sont, quant à eux, « étendu[s] le long du sommier » et qui « dorm[ent] au pied du lit ». La relation sexuelle entre Lazuli et Folavril tient par ailleurs elle-même du rêve, puisque Lazuli, terrifié par le désir, ne peut assumer l'acte. Folavril s'accroche tout de même à son désir et « rêve » du moment où il sera satisfait. C'est le cas dans le passage qui précède la scène de la mort de Lazuli, lorsque Folavril attend son arrivée: « Dans la chambre de Lazuli [...], Folavril rêvassait. [...] Lazuli viendrait. Il s'allongerait près d'elle et passerait son bras derrière ses cheveux blonds. La main droite de Lazuli tiendrait l'épaule qu'elle tâta doucement. » (*HR* p. 148-149) La rencontre survient finalement, mais ne se déroule pas suivant ce fantasme, Lazuli rejetant constamment Folavril pour s'attaquer aux hommes qu'il voit apparaître. C'est alors la mort de Lazuli qui la tire de sa rêverie; elle s'éveille, forcée à voir les cadavres qui couvrent la chambre, dont celui de son amant. Ainsi, si le bébé taupe fait plutôt partie du « monde des choses plaisantes¹¹¹ » dont parle Héchiche, il n'en demeure pas moins que son apparition prendra après coup un sens prémonitoire inverse de la mort de Lazuli, la taupe faisant office de double de Lazuli, et le « fantasme » de Folavril qui dit: « On va se réveiller couverts de taupes » annonce la scène du réveil devant des cadavres (eux-mêmes des doubles de Lazuli). D'ailleurs, la nature de laquelle émerge la taupe est porteuse d'une violence inquiétante, comme le dévoile la description que fait Folavril des fleurs qui l'entourent: « Sous ma tête, ce sont des violettes de la mort » (*HR* p. 28). Ce passage redouble également par avance la scène du meurtre des hommes sombres, Lazuli dissimulant son couteau sous l'oreiller sur lequel est couchée Folavril (*HR* p. 149 et 157), la jeune femme ayant ainsi l'arme responsable de la mort de Lazuli sous sa tête. La scène

¹¹⁰ « Le cadavre glissa sur le tapis, sans bruit » (*HR* p. 155), « le corps oscille et s'écroule au pied du lit » (*HR* p. 156), « il chancela et tomba d'un bloc » (*HR* p. 158).

¹¹¹ Anaïk Héchiche, *op. cit.* p. 61.

entre Folavril et Wolf prend fin sur une description de la nature assassinée, la terre chaude apparaissant comme un corps transpercé de couteaux-fleurs:

Folavril caressait tendrement le bébé taupe qui mugissait de satisfaction... un tout petit mugissement de bébé taupe. Des trouées de vide s'ouvraient au-dessus d'eux, traquées par une obscurité mobile qui, par moments, dérobait les étoiles à leur vue. Ils s'endormirent sans parler, le corps contre la terre chaude, dans le parfum des fleurs sanglantes (*HR* p. 28-29).

Dans cette scène, il est question de l'état tourmenté de Lazuli. Si Wolf assure Folavril que « ça va se tasser » (*HR* p. 25) et que « [Lazuli] a trop travaillé » (*HR* p. 25), l'ambiance de la scène suggère un autre destin qui lorsqu'il s'accomplira donnera l'impression d'avoir été pressenti.

Si Héchiche avance que le mal est exorcisé par l'écriture¹¹² nous suggérons pour notre part que le mal, loin d'être conjuré, ne tarde pas à revenir habiter le personnage et à l'anéantir complètement. À cet égard, nous remarquons l'implication particulière du vent dans les dénouements tragiques des personnages masculins de *L'herbe rouge*, c'est le cas notamment dans la scène de la mort de Lazuli. La scène s'ouvre sur Folavril qui rêve dans la chambre de Lazuli en attendant qu'il vienne la rejoindre. À ce moment, le texte précise que « [l]e vent traînait dehors dans la poussière de la route et rôdait à l'entour des haies vives. » (*HR* p. 148) Les verbes « traîner » et « rôder » confèrent déjà des intentions suspectes au vent, bien qu'il soit toujours, à ce stade de l'intrigue, en arrière-plan de la scène qui se concentre plutôt à décrire les rêveries de Folavril qui attend impatiemment l'arrivée de Lazuli. Lorsqu'il arrive enfin, les deux amants se déshabillent et s'enlacent quand le premier homme sombre apparaît « au-dessus de l'épaule de Folavril » (*HR* p. 153). Lazuli empoigne son couteau et « sauvagement, il poignar[de] [l'homme] au cœur » (*HR* p. 154). C'est après ce premier meurtre que la présence du vent gagne en importance:

¹¹² « Les images lient monde intérieur et monde extérieur, état sensible et réalité physique. L'image aide l'âme à confirmer ce qui lui plaît. Mais elle peut tout aussi bien, et inversement, être un moyen d'élimination: elle devient alors une sorte de condensation par laquelle la vie rejette une part d'elle-même qui lui pèse. [...] Ce procédé côtoie la magie: il se produit une sorte d'exorcisme, analogue à celui des sorciers qui font passer le mal dans une pierre, un arbre, et prétendent l'y enfermer. [...] Le héros, que ce soit Wolf, Jacquemort, Angel ou Colin, soulevé et déchiré par les puissances qui en lui s'enflamment, perçoit, sous l'écorce immobile des choses cette même loi de la vie qui le laboure. » *Ibid*, p. 79-80.

Dehors, le vent commençait à se lever. Des tourbillons de poussière montaient obliquement du sol et couraient sur les herbes. Le vent s'accrochait aux poutres et aux angles du toit, et à chaque endroit, laissait vivre une petite plainte hululée, une effilure sonore. La fenêtre du couloir claquait sans prévenir. Devant le bureau de Wolf, l'arbre s'agitait et bruissait incessamment. (*HR* p. 155)

Le vent envahit de plus en plus l'espace, faisant lever la poussière du sol, se retenant au toit et devenant sonore depuis la maison en faisant claquer la fenêtre et en agitant l'arbre. Il prend ici une nouvelle dimension dans le réel, notamment par son pouvoir de faire exister quelque chose hors de lui, cette « petite plainte » qu'il « laisse vivre ». Ainsi, l'agression de Lazuli semble concorder avec le déchaînement du vent qui prend de plus en plus de place. Le premier homme sombre maintenant mort, Lazuli revient à Folavril lorsqu'un second homme sombre apparaît. Toujours armé de son poignard, Lazuli l'attaque et le tue. Folavril tente de convaincre Lazuli de rester avec elle: « — Viens, dit-elle à Lazuli en lui tendant une main, viens, laisse ça, tu te feras du mal. [...] Ferme les yeux, dit-elle. Ferme les yeux et pense à moi... et prends-moi, maintenant, prends-moi, je t'en prie, j'ai trop envie de toi. Saphir, mon chéri. » (*HR* p. 157) Le texte précise alors qu'« [i]l n'y avait plus que le bruit de leurs respirations mêlées dans la chambre, et la plainte du vent qui geignait au-dehors et giflait les arbres à grandes claques sèches. » (*HR* p. 157) Le vent qui d'abord « traînait », « rodait », « s'accrochait » en laissant « vivre une petite plainte », jusqu'à finalement gifler les arbres, apparaît de plus en plus comme une projection du corps de Lazuli qui lui aussi rôdait avant d'entrer dans la chambre et laissait Folavril dans sa plainte¹¹³, la violence de la scène apparaissant ultimement indissociable du vent. Le texte donne au vent une voix pour « gein[dre] » et des mains pour « gifl[er] ». Cette personnification liée à Lazuli se nourrit de l'angoisse du jeune homme rejetée à l'extérieur, le vent se métamorphose et devient plus puissant. Notons qu'il semble d'ailleurs mimer l'étreinte telle qu'elle est fantasmée par Lazuli. En effet, cette angoisse qui alimente le vent provient de la peur du désir que nous avons précédemment relevée chez Lazuli. Or, dans la scène du meurtre des hommes sombres, Folavril exprime clairement son désir à Lazuli ce qui le confronte à son propre rapport problématique au désir: rappelons que l'homme sombre qui apparaît sans cesse à Lazuli est lié à la question du désir homosexuel dans l'œuvre et que

¹¹³ « On sifflait dans le jardin. Folavril bougea sa jambe et sa jambe se recomposa cellule par cellule ; il y eut un moment où le grouillement des cellules fut presque intolérable. C'était délicieux. Elle s'étira avec un petit gémissement de plaisir. Lazuli monta l'escalier sans se presser et Folavril sentit son cœur se réveiller » (*HR* p. 150)

l'apparition incessante des hommes sombres empêche ainsi le personnage de s'abandonner à Folavril. La montée en puissance du vent expose donc elle aussi cette hausse de l'intensité du désir qui se reflète sur le paysage et qui contribue à l'angoisse de Lazuli. La scène se poursuit selon la même logique; Lazuli et Folavril reprennent leur étreinte et, rapidement, un autre homme sombre surgit. Lazuli récupère son arme et la lui plante dans le cou. Lors de ce troisième meurtre, la narration souligne à nouveau l'omniprésence du vent: « Au moment où [l'homme] prit contact avec le sol, le vent gémit plus fort et couvrit le bruit de la chute, mais Lazuli sentit la vibration du parquet. » (HR p. 158) La puissance grandissante du vent s'harmonise bel et bien à celle de Lazuli. Le vent prend part au meurtre, agissant à la manière d'un complice en couvrant le bruit du cadavre qui tombe au sol. Après ce troisième meurtre, le rythme de la scène s'accélère, tandis que son intensité et la violence se décuplent. Lazuli n'a pas le temps de replonger dans les bras de Folavril, un homme sombre apparaissant immédiatement. Il le tue, mais aussitôt « un homme surgit à sa droite, puis un autre devant lui. » (HR p. 159) C'est à ce moment que Lazuli se suicide en se poignardant au cœur et que Folavril voit apparaître tous les cadavres. Après les avoir observés, sidérée, la jeune femme reprend ses esprits, puis se précipite hors de la chambre. À cet instant, le vent envahit complètement l'espace, jusqu'à le démolir:

À ce moment, le vent se déchaîna dehors, avec un coup de tonnerre *terrible* et une pluie *lourde, brutale*, qui sonnait contre les tuiles. Il y eut un grand éclair, le tonnerre de nouveau, Folavril descendit l'escalier en courant, elle atteignit la chambre de Lil et entra. Là, elle ferma les yeux. Il venait d'y avoir une lueur plus forte que toutes les autres, suivie immédiatement d'un éclat de bruit presque *intolérable*. La maison trembla sur sa base comme si un poing *formidable*¹¹⁴ venait de s'abattre sur le toit. (HR p. 161)

Après sa mort, la violence de Lazuli est ainsi projetée sur l'ensemble du paysage, qui s'en prend alors à la chambre. Le vent entraîne le tonnerre, la pluie, puis les éclairs, qui tous s'humanisent sous la forme d'un poing venant s'abattre sur la maison comme un prolongement de l'acte autodestructeur de Lazuli. Les adjectifs soulignés rendent compte de la violence que Lazuli retourne finalement contre lui-même jusqu'à le conduire à sa destruction totale, une destruction que les forces de la nature permettent quant à elles de représenter du fait de leur

¹¹⁴ Nous soulignons.

grandeur et de leur puissance immanente. Et, de fait, Folvaril et Lil découvrent bientôt qu'« [à] l'endroit où s'était trouvée la chambre de Lazuli, il ne restait plus rien que le toit de la maison » (*HR* p. 164). Cette violence de la nature met en représentation le principe de réversion de la pulsion; la haine du désir est racontée comme une projection dans l'espace de la violence autodestructrice de Lazuli. Le vent devient cette puissance mortifère et le texte fait se rejoindre de plus en plus étroitement ce qui avait été évoqué apparemment de manière purement métaphorique.

La mort de Wolf

Bien que la mort de Wolf ne survienne qu'à la toute fin du roman, durant son dernier voyage dans la machine, dès le début de l'œuvre, une scène laisse présager le destin funeste du protagoniste. En se baladant avec son chien, le sénateur, Wolf le questionne à propos d'un sujet qui le tourmente, à savoir le désir:

— Bon, dit Wolf, en ce moment, de quoi as-tu envie ?

— Et si on vous posait la même question, grommela le sénateur, vous seriez bien en peine de répondre, hein ?

Effectivement, Wolf ne répondit pas tout de suite. Il balançait sa canne et s'amusait à décapiter des tiges de pétoufle grimaçant qui croissaient çà et là sur le terrain à ploukir. De chaque tige coupée sortait un jet gluant de sève noire qui se gonflait en un petit ballon noir à monogramme d'or.

— Je ne serais pas en peine, dit Wolf. Je te dirais simplement que plus rien ne me fait envie.

— C'est nouveau, ricana le sénateur, et la machine ?

— Ça serait plutôt une solution désespérée, railla Wolf à son tour. (*HR* p. 38-39)

« [D]e quoi as-tu envie? »; c'est précisément la difficulté qu'il éprouve à trouver une réponse à cette question qui motive Wolf à voyager dans la machine à détruire les souvenirs. Rappelons qu'il s'est posé la même question lors de la scène où il discute avec son reflet et se convainc que la machine est l'unique solution à son manque de désir¹¹⁵. Dans ce passage où Wolf se promène avec son chien, le texte met de l'avant un motif qui deviendra récurrent dans le roman et qui contribue à l'aspect inquiétant, voire angoissant, de la machine. En effet, ce « jet de sève

¹¹⁵ « — De quoi tu as envie ? dit encore Wolf. L'air n'est pas mauvais, par ici. [...] Tu vas voir, mon bonhomme. Je vais entrer dans cette machine. » (*HR* p. 22)

noire » qui coule des tiges de pétoufle renvoie à « [c]e machin noir et collant » (*HR* p.106) qui coule de la machine, et que nous avons lié au motif du sang omniprésent dans le texte. L'impression d'Héchiche selon laquelle les signaux annonciateurs des dénouements tragiques sont camouflés par une écriture poétique qui ramène le lecteur dans « le monde des choses plaisantes¹¹⁶ » s'observe sans doute apparemment dans ce passage où le texte paraît détourner le motif du sang vers l'image d'un ballon; mais ce ballon est noir et semble formé par le gonflement de la matière gluante. La mort qui hante déjà Wolf se repère également dans son action de « décapiter les tiges » de la plante qui saigne, pulsion destructrice qui fera retour sur son propre corps au moment de sa mort: « Des plantes aux griffes acérées déchiraient son corps en mille endroits. » (*HR* p. 190) À la lumière de ce passage, nous observons ainsi que les rapports de Wolf avec la nature prennent, dès les premières scènes du roman, un sens prémonitoire. Le texte instaure certainement un désir de mort très tôt dans le récit jusqu'à ce que celui-ci devienne, à mesure que l'histoire de Wolf progresse, la représentation la plus prégnante du récit.

La scène de la mort de Wolf se déroule lors de son dernier voyage dans la machine. Il y rencontre un vieux fonctionnaire dans une guérite qui lui ordonne de payer la taxe. Wolf tente de discuter avec lui pour connaître l'utilité de cette taxe et pour savoir pourquoi il doit la payer, mais la discussion tourne en rond:

- [...] Tout le monde paie la taxe, il faut faire comme tout le monde.
- À quoi servez-vous ? demanda Wolf.
- À faire rentrer la taxe, dit le petit vieux. Je fais mon travail. [...]
- Pas de travail, pas de chômage, dit Wolf. C'est vrai ou c'est pas vrai ?
- La taxe, dit le vieux. Payez la taxe. (*HR* p. 186-187)

Cette conversation éveille en Wolf sa « haine de l'inutile » (*HR* p. 187) et c'est à cet instant qu'il décide de se débarrasser de tout ce qui le gêne¹¹⁷, et donc, de s'en prendre au vieil homme. L'acte meurtrier de Wolf est particulièrement violent, l'assassin enfonçant des poignées de sable dans la bouche de sa victime, une pour chaque étape du plan de Monsieur Perle:

¹¹⁶ Anaïk Héchiche, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷ « Parce que vous êtes inutile, dit Wolf. Et vous me gênez. Et maintenant, je me débarrasserai de tout ce qui me gêne. » *HR* p. 188.

— Une pour l'enfance, dit-il.
 Le vieux cracha, bava et s'étrangla.
 Wolf prit une seconde poignée.
 — Une pour la religion.
 À la troisième, le vieux commençait à blêmir. [...]
 La dernière poignée de sable se répandit sur sa figure noirâtre et s'amassa dans
 les orbites creuses, recouvrant les yeux injectés de sang, jaillis de leurs
 orbites. (*HR* p. 188-189)

Si cette haine de l'inutile se manifeste d'abord dans un geste d'atteinte à l'autre, c'est réellement à son « moi inutile¹¹⁸ » que s'en prend Wolf: ce dont il veut se débarrasser, ce qui le gêne vraiment, c'est son « moi mou », ce double dont l'image spéculaire a fait naître chez lui une honte envahissante et qu'il croyait pouvoir détruire grâce à la machine et au plan de Monsieur Perle. Or Wolf ne pourra se débarrasser de sa doublure qu'en se tuant lui-même; à cet égard, la mort du fonctionnaire permet ainsi à Wolf de constater la complétude de la mort:

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. [...] Un mort, continuait Wolf, c'est bien. C'est complet. Ça n'a pas de
 mémoire. C'est terminé. On n'est pas complet quand on n'est pas mort. (*HR* p.
 189-190)

Ce passage témoigne du rapport problématique qu'entretient Wolf avec le désir, et plus particulièrement avec sa propre incomplétude. Ce qui le gêne, c'est le désir en tant qu'il lui retire sa maîtrise du monde. Le personnage du mort lui apparaît comme parfait, puisque sans manque. C'est la haine ressentie à l'égard de cette part de lui-même, propre à chaque être, qui est manquante, qui pousse Wolf à l'autodestruction. Nous avons déjà vu que la nature et le destin de Wolf, à l'instar du destin de Lazuli, sont liés; or l'étude du même motif, c'est-à-dire du vent, nous permettra de montrer comment la nature intègre et reflète cette haine de soi du personnage, Wolf étant le véritable agresseur dans la scène de sa mort et le vent agissant comme son représentant.

¹¹⁸ Nous empruntons cette expression à Louise Grenier du titre de son article, dans Louise Grenier, « Le moi inutile », *Le Coq-Héron*, No. 232, 2018, pp. 27 à 38.

À la suite du meurtre du fonctionnaire, Wolf entreprend son ascension vers la machine, restée au sommet d'une pente: « Il sentit que le sol montait en pente raide. Le vent se levait qui dissipa la brume. Wolf, courbé en deux, luttait et grimpait, s'aidant maintenant de ses mains pour progresser. » (*HR* p. 190) Si le narrateur ne fait que signifier la présence du vent, pour l'instant inoffensif, le lecteur averti se souvient de son pouvoir destructeur. Et, de fait, à mesure que Wolf progresse vers la machine destructrice et qu'il prend conscience de l'imminence de sa mort, le vent se fait de plus en plus agressant. Ainsi, Wolf poursuit à la fois sa route et sa réflexion sur la mort: « quand on se gêne soi-même, on a le motif et l'excuse – et si on se débarrasse alors de ce qui vous gêne...de soi-même...on touche à la perfection. » (*HR* p. 190) C'est encore une fois ici l'expression de la haine de soi que le texte met de l'avant, laquelle laisse entendre clairement le désir de mort. C'est aussi à ce moment que Wolf se voit attaqué par les « plantes aux griffes acérées » (*HR* p. 190) que nous avons précédemment mentionnées, le texte faisant ainsi écho au passage en début de récit qui laissait entrevoir l'autodestruction désirée par Wolf et qui apparaît maintenant irréversible, puisqu'annoncée par la structure prémonitoire de l'écriture. Wolf arrive tout de même à rejoindre la machine: « À ce moment, il atteignit le sommet de la paroi rocheuse et, comme dans un rêve, il sentit sous ses doigts, le froid de la cage d'acier, et sur sa figure, la gifle du vent de face. Nu dans l'air gelé, il tremblait et claquait des dents. Sous une rafale plus violente, il faillit lâcher prise. » (*HR* p. 191) La gifle est assénée à Wolf par cet autre lui-même, le vent est donc, ici aussi, un représentant du sujet autodestructeur et un allié dans sa marche vers la mort. À mesure que le vent se fait plus violent, il se fait plus conforme au personnage et fait apparaître que ce qui semblait extérieur est à l'intérieur des sujets en proie à la haine du désir. Wolf comprend alors que son heure est venue et le vent l'attaque de plein fouet: « J'ai toujours pu résister à mes désirs. [...] Mais je meurs de les avoir épuisés... Le vent l'arracha de la cage et son corps tourbillonna dans l'air. » Ce passage montre tout le pouvoir mortifère de la haine du désir. En résistant, honteux, à son « moi mou », manquant et assujetti au désir, Wolf se vide, littéralement: « le corps de Wolf, nu, presque intact, gisait la face tournée vers le soleil. [...] Rien n'avait pu rester dans ses yeux grands ouverts. Ils étaient vides. » (*HR* p. 194)

L'étude des deux scènes de mort proposées dans *L'herbe rouge* nous a permis de mettre au jour le fait que, dans cette œuvre, la nature ne sert pas que de toile de fond au récit. En nous

penchant notamment sur le motif du vent et sur sa personnification, nous avons pu montrer que ce dernier s'unit au personnage, puisant sa force destructrice dans le mal extériorisé. À partir de cet exemple singulier, nous avons également pu observer que l'étrangeté des descriptions de la nature et de l'espace conduit progressivement le lecteur vers les catastrophes annoncées par la narration, la structure prémonitoire de l'écriture faisant en sorte que ce qui se produit ultimement dans l'œuvre ne fait qu'accomplir concrètement ce qui précède sous forme de vœu informulé. À partir de ces constatations, nous souhaitons enfin souligner qu'il n'est pas anodin que le titre du roman désigne un élément de cette nature vivante et inquiétante (sanglante), puisque Vian fait de la nature un double des personnages particulièrement féroce. Si elle n'a pas accès à la parole, elle révèle néanmoins souvent ce que la narration et les personnages ne sont pas en mesure d'exprimer.

2.4 La maternité vianesque: une maternité « absolue »

Parallèlement à la quête identificatoire de Jacquemort, *L'arrache-cœur* relate le récit de Clémentine qui, en tout début de roman, accouche de « trumeaux », c'est-à-dire de triplés: Joël, Noël et Citroën. Après un enfantement douloureux, Clémentine décide d'élever seule ses enfants, convaincue que, « [p]uisqu'elles ont eu mal en les faisant, ils [les enfants] appartiennent à leur mère. Et pas à leur père. » (AC p. 134). Ainsi, elle interdit à Angel, son mari, d'intervenir dans l'éducation des trumeaux, avant de le chasser complètement de leurs vies. Clémentine considère que ce sont les mères qui sont les mieux placées pour voir au bien-être des enfants, ce bien-être consistant à les maintenir dans la plus complète dépendance: « Et leurs mères les aiment, par conséquent, il faut qu'ils fassent ce qu'elles disent. Elles savent mieux qu'eux ce qu'il leur faut, ce qui est bon pour eux, ce qui fera qu'ils resteront des enfants le plus longtemps possible. » (AC p. 134-135) À mesure que les trois garçons grandissent, Clémentine s'inquiète de plus en plus des dangers qui guettent sa progéniture et cherche constamment à protéger ses fils. Inspirée par la coutume chinoise du bandage des pieds, la mère rêve d'une manière de garder ses enfants éternellement petits:

Les Chinoises, on leur met les pieds dans des chaussures spéciales. Peut-être des bandelettes. Ou des petits étaux. Ou des moules d'acier. Mais en tout cas, on s'arrange pour que leurs pieds restent tout petits. On devrait faire la même chose avec les enfants entiers. Les empêcher de grandir. (AC p. 135)

Emportée par ce que Jacquemort qualifie de « frénésie de protection » (AC p. 189), Clémentine en vient à faire construire trois petites cages par le maréchal-ferrant et y enferme ses enfants. Cette maternité, marquée par l'angoisse, nous l'avons entrevue dans *L'herbe rouge*, tandis que Wolf raconte son enfance surprotégée à M. Perle en mentionnant son habillement forcé par mère:

[I]l suffisait qu'il y ait un peu de vent pour qu'on me mette ma peau de bique et hiver comme été, je ne quittais pas mon gilet en laine [...] Un jour que j'avais rencontré des jeunes gens qui, dans la rue, se promenaient, leur imperméable sur le bras tandis que je suais dans un gros paletot d'hiver, j'ai eu honte. En me regardant dans la glace, j'ai vu un balourd engoncé, ficelé et chapeauté comme une larve de hanneton. (HR p. 78-79)

Dans ce passage, Vian dépeint une mère étouffante¹¹⁹ qui en devient mortifère. Or cette maternité se voit mise en procès par l'écrivain dans le roman. Nous verrons ainsi comment Vian attaque le maternel par son écriture dans *L'arrache-cœur* en mettant en scène une réalité infantile particulière. Nous nous attarderons particulièrement à l'étrangeté de l'écriture vianesque et à ses effets sur la destitution de la mère qui a cours dans l'œuvre.

Clémentine

La première apparition de Clémentine survient en tout début de roman. Jacquemort, alerté par les cris de cette future mère « en proie aux cent treize douleurs de l'enfantement » (AC p. 29), pénètre dans la Maison de la falaise pour assister la bonne durant l'accouchement.

¹¹⁹ Mère que Vian a bien connu comme le souligne Marc Didier Lapprand dans son ouvrage *V comme Vian*, où il consacre un chapitre entier à la mère de l'auteur, Yvonne Vian, née Ravenez. Lapprand spécifie que « Boris aura connu une enfance heureuse, choyée, trop peut-être [...]. Son extraordinaire vitalité et son insatiable curiosité vont à l'encontre des prévenances dont les parents entourent cet enfant fragile [...]. Yvonne est surnommée « Mère Pouche » en souvenir d'une historiette qui circulait aux veillées, celle d'une chatte nommée Pouche constamment occupée à protéger sa portée de chatons. » Voir Marc Didier Lapprand, *V comme Vian*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 231-232.

Tout au long de la scène, le texte insiste sur le caractère douloureux de l'accouchement mais, juste avant la poussée, l'atmosphère devient encore plus inquiétante, tandis que le jour disparaît subitement:

La lumière baissait.

— C'est le soleil qui se cache ? demanda [Jacquemort].

La bonne alla regarder. Le jour s'envolait derrière la falaise et un vent silencieux venait de se lever. Elle revint, inquiète.

— Je ne sais pas ce qui arrive..., murmura-t-elle. [...]

Le jour avait totalement disparu. Dans le creux d'ombre de la chambre, la mère se mit à parler.

— Je n'en aurai plus, dit-elle. Jamais plus je n'en voudrai.

Jacquemort se boucha les oreilles. Elle avait une voix d'ongles sur du cuivre. La nurse sanglota, terrorisée. La voix envahissait la tête de Jacquemort et lui lardait le cerveau.

— Ils vont sortir, dit la mère avec un rire dur. Ils vont sortir et me faire mal et ce sera seulement le commencement

Le lit commençait à geindre. La mère haletait dans le silence, et la voix reprit:

— Il y aura des années, des années, et chaque heure, chaque seconde sera peut-être le but, et toute cette douleur n'aura servi qu'à cela et à me faire mal pour tout le temps. [...]

Elle poussa de longs cris successifs, et la voix retentissait aux oreilles de Jacquemort comme un voile de brume aigre et collante. [...]

La mère, torturée, semblait près d'abandonner. Jacquemort se mit debout. Comme le troisième bébé arrivait, il le saisit adroitement, aida la femme. Brisée, elle retomba. La nuit se déchirait sans bruit, la lumière entraînait dans la chambre, et la femme reposait, sa tête tournée sur le côté. (AC p. 32-33)

La scène d'accouchement souligne à nouveau combien, sous la plume de Vian, le réel du corps est indissociable du réel de la nature. Nous le voyons notamment dans la manière dont la douleur de Clémentine fait fuir le jour, un jour qui ne revient que lorsque la femme, épuisée, retombe. Ce passage, situé en tout début de roman, est également d'une grande importance si l'on s'intéresse à la représentation du personnage de la mère: il montre déjà le caractère oppressant de la mère dont la voix et le corps infiltrent la tête de Jacquemort. Il en va de même pour le lit où gît la mère, qui « geint » avec elle, sous l'emprise de ses douleurs. Ces aspects singuliers accréditent notre hypothèse initiale concernant l'écriture vianesque, selon laquelle l'animisme participe à la représentation du réel en tant qu'il est investi par le corps propre. Cela dit, la scène d'accouchement nous permet de progresser davantage dans notre réflexion, puisque c'est spécifiquement le corps maternel qui habite l'espace. Alors que nous avons

insisté sur l'importance du motif du ciel qui, par l'écriture de Vian, s'anime d'un caractère non seulement vivant, mais également inquiétant, dans notre précédente analyse de l'animisme, il est pertinent de noter à présent la nette analogie qui s'établit entre la mère « brisée » (AC p. 33), « avec [s]on ventre déchiré » (AC p. 35), et cette « nuit qui se déchir[e] » durant la scène d'accouchement. Ce rapport entre la mère et la nuit semble faire du maternel une instance totalitaire; comme s'il n'y avait d'autre réel que le corps de la mère.¹²⁰

Si la figure de la mère constitue une hyperprésence remarquable dans l'environnement de *L'arrache-cœur*, cette hyperprésence est d'abord et surtout mise en scène dans le rapport de Clémentine avec ses enfants. Étant seule avec les nouveau-nés pour la première fois, Clémentine s'apprête à leur donner le sein. Le narrateur livre alors les impressions de la mère, qui observe sa progéniture comme son bien:

Près d'elle, les salopiots dormaient. Elle en saisit un, réticente d'un léger dégoût et le tint à bout de bras au-dessus d'elle. Il était rose, avec une petite bouche humide de pieuvre et des yeux de viande plissée. [...] Clémentine avait droit de vie et de mort sur les trois choses qui dormaient près d'elle. C'était à elle. (AC p. 37-38)

Dans ce passage, la narration présente la description des enfants comme émanant du regard de Clémentine. Les noms et les qualificatifs donnés aux enfants – « salopiots », « pieuvre », « viande » proviennent de sa propre perception. Elle fait des trumeaux ses « choses » animales, ce qui se répète lorsqu'elle apprend par Jacquemort que Citroën a commencé à marcher: « — On dirait que ça vous ennue qu'il marche ? suggéra Jacquemort. / — Oh ! murmura

¹²⁰ La scène d'accouchement de *L'arrache-cœur* nous permet de poser un second regard sur les descriptions du ciel auquel Vian confère un corps vivant et qui nous ont particulièrement intéressée dans notre lecture de *L'herbe rouge*, car elle révèle les liens étroits tissés dans l'écriture vianesque entre la représentation du maternel et celle de la nature. Par exemple, dans le passage où Lazuli attend le retour de Wolf embarqué dans la machine, le texte précise que « [l]e soir était venu d'un coup, compact et venteux, et le ciel en profitait pour se rapprocher du sol qu'il couvait de sa menace flasque. » (HR p. 83) Le ciel « couv[e] » le sol comme une « mère-poule » qui protège sa progéniture de façon excessive. Nous verrons d'ailleurs que Vian reprendra cette image dans *L'arrache-cœur* pour décrire la relation entre Clémentine et ses enfants (AC p. 81 et p. 186). Un autre passage de *L'herbe rouge* propose un rapprochement entre le ciel et le corps maternel, notamment lorsque Wolf et Le Sénateur partent à la recherche d'un ouapiti: « Ils partirent, humant le sol avec précaution. La brise agitant le ciel dont le ventre argenté et mouvant s'abaissait parfois à caresser les grandes ombelles bleues des cardavaines de mai. » (HR p. 41) Ce ventre mouvant, qui rappelle le ventre d'une femme enceinte, montre bien l'omniprésence du maternel dans le réel vianesque.

Clémentine, ils n'iront pas encore bien loin, les pauvres poulets. » (AC p. 81) Par cette dénomination, la mère domestique les enfants, mais le texte la place, par le fait même, dans la posture de la « mère-poule ». Nous verrons, par ailleurs, que Vian insiste sur cette image pour révéler la protection maternelle démesurée dans son versant aliénant. Notons également qu'à la suite des premiers pas de Citroën, Clémentine ordonnera qu'on fasse poser des sabots de fer aux enfants par le maréchal-ferrant, comme le veut la coutume du village. Ce rapprochement entre les trumeaux et le cheval s'inscrit dans la structure prémonitoire de l'écriture vianesque que nous avons abordée précédemment. Rappelons-nous que, dans ce roman, le cheval est soumis à l'emprise de son maître qui le torture (AC p. 85-88). L'analogie avec les trumeaux est ainsi un triste présage du destin que leur réserve leur mère. En comparant les enfants à des animaux, Vian montre le désir de possession de la mère qui souhaite ultimement garder ses fils en cage. L'insistance de l'auteur à conférer des caractéristiques animales à ses personnages relève également du comique de son écriture. Il écrit, par exemple, que « [l]es trois salopots galopèrent à quatre pattes » (AC p. 79) ou encore que « Noël et Joël glapissaient » (AC p. 79). C'est notamment ce procédé caricatural qui donne au réel vianesque son statut métaphorique. En comparant ses personnages à des animaux de basse-cour, Vian associe le caractère enfantin de son écriture — les jeux de langage, les néologismes créatifs — à l'horreur de la mise à mort et de la torture. Ce registre particulier est intéressant dans la mesure où l'auteur s'en sert pour éclairer le registre maternel dans sa toute-puissance. Il montre aussi l'aliénation de la mère.

Bien que la mère pense que ses « pauvres poulets » n'iront pas loin, ils grandissent et gagnent néanmoins en indépendance. Dès qu'ils apprennent à marcher, Joël, Noël et Citroën s'amusent fréquemment au jardin, « pas trop en vue de la maison » (AC p. 148), et y découvrent un univers magique où des cailloux colorés font apparaître des fées dansantes et où les limaces bleues leur permettent de s'envoler. Les trumeaux s'approprient ainsi le monde et Clémentine réalise que le monde a aussi une emprise sur eux, d'où son désir, comme le suggère Jacquemort, d'être leur monde: « — Vous avez une drôle de conception du monde, dit-il/ — C'est ce que je pensais de vous. La mienne n'a rien de drôle. Le monde, c'est eux./ — Non, vous confondez, dit Jacquemort. Vous souhaitez d'être le leur. Dans ce sens-là, c'est destructif. » (AC p. 196-197) Par ce dialogue, Vian met en évidence le désir de possession de la mère en insistant toujours sur cette figure devenue totalitaire, omniprésente et étouffante. Ce dialogue participe

aussi de la représentation allégorique que Vian fait de la maternité et éclaire bien son intention évidente de montrer la catastrophe de l'amour maternel qui, quand on ne lui oppose aucune limite, dévore l'enfant. Ainsi, l'emprise de Clémentine sur ses enfants passe par les modifications du monde qui les entoure, des modifications apportées en fonction des dangers potentiels qu'elle identifie: elle fait ainsi abattre les arbres du jardin pour empêcher les trumeaux d'y grimper, en plus de faire démolir le mur du jardin pour y ériger un « mur de rien » (AC p. 182) qui coupera les enfants du monde extérieur. Ce « mur de rien » confronte les trumeaux à la mère « incastrable », c'est-à-dire, livrée à l'absolu de son amour devenu espace dont ils ne peuvent sortir: le réel vianesque apparaît dès lors de manière explicite comme un corps maternel sans issue. Citroën comprend rapidement l'intention derrière le geste de sa mère: « Elle a fait construire un mur de rien pour qu'on ne puisse pas avoir envie de sortir du jardin. Comme ça, tout ce qui n'est pas le jardin c'est rien et on ne peut pas y aller. » (AC p. 182) En transformant l'environnement, Clémentine étouffe les trumeaux en restreignant l'espace auquel ils ont accès, mais aussi en tentant de réprimer leur désir de liberté grandissant. L'au-delà de son amour est par avance inexistant, voué au néant. Si le jardin représente la liberté de Joël, Noël et Citroën, cet espace suscite l'angoisse de mort de leur mère. À cet égard, de longs passages dans le roman relatent les visions morbides de Clémentine qui imagine tous les dangers qui guettent les trumeaux dans le jardin:

Je suis une bonne mère. Je pense à tout ce qui peut leur arriver. Tous les accidents qu'ils risquent, j'y pense d'avance. [...] Je ne me complais pas dans ces évocations sanglantes. Elles s'imposent à moi. Ceci prouve que je tiens à eux. [...] Je frémis à l'idée qu'ils peuvent manger des baies empoisonnées, s'asseoir dans l'herbe humide, recevoir une branche sur la tête, tomber dans le puits, rouler du haut de la falaise, avaler des cailloux, se faire piquer par les fourmis, par les abeilles, par les scarabées, les ronces, les oiseaux, ils peuvent respirer des fleurs, les respirer trop fort, un pétale leur entre par la narine, ils ont le nez obstrué, cela remonte au cerveau, ils meurent, ils sont si petits, ils tombent dans le puits, ils se noient, la branche s'écroule sur leur tête, le carreau casse, le sang, le sang... (AC p. 138)

Le vœu de mort maternel transposé en inquiétude est ici assez clair. Tous ces fantasmes, c'est bien Clémentine qui les fabrique. Le fait que Clémentine se donne pour mission de prévenir tous les dangers potentiels pouvant affecter ses enfants révèle la jouissance que suscite ces « évocations sanglantes », bien que le personnage affirme le contraire. La souffrance qui accompagne ces rêves de mort voile toutefois aux yeux du personnage la satisfaction morbide

qu'elle tire de ses rêveries funèbres. Bouleversée par ses visions, Clémentine en vient à une singulière conclusion, laquelle lui donnera l'idée de faire bâtir des cages à ses enfants: « [I]l faut leur construire un monde parfait, un monde propre, agréable, inoffensif, comme l'intérieur d'un œuf blanc posé sur un coussin de plume. » (AC p. 186) Cette réflexion montre les penchants destructifs du désir de protection de la mère. Par l'image de l'œuf, Vian montre que la protection totale est la mort; comme le cadavre était la solution à la peur du désir de Wolf dans *L'herbe rouge*. L'œuf représente l'état antérieur à la naissance, qui est la visée de la pulsion de mort, et que Clémentine tentera de recréer en enfermant les trumeaux en cage. Michèle Benhaïm, en affirmant qu'« aimer un objet, c'est aussi le détruire¹²¹ », met en lumière ce désir de mort dissimulé sous le désir de protection de la mère aimante: « L'enfant comme la mère souhaiterait pareillement et idéalement conserver l'enfant en soi, pour ne pas le perdre, c'est-à-dire pour ne pas s'en séparer, et dans le souhait qu'il ne lui arrive “rien”. Qu'il soit mort pour ne pas mourir¹²². » Vian, par sa représentation d'un œuf posé sur un coussin de plumes, expose de façon ironique le vœu maternel en poussant à l'extrême l'éthique de la Mère. L'image est ironique parce qu'elle fait de l'amour maternel une mise à mort, d'une part par l'analogie entre l'œuf et le corps de la mère qui enferme son enfant dans une mort momentanée, d'autre part par ce à quoi renvoie le coussin de plumes, c'est-à-dire au masochisme maternel, Vian convoquant l'image de la mère poule arrachant ses propres plumes pour protéger son œuf. L'image de l'œuf reposant sur son coussin de plumes est bien représentative de l'étrangeté de l'écriture vianesque. Elle relève d'un recours aux images apparemment innocentes traduisant une angoisse de mort violente.

Vian représente la maternité dans sa toute-puissance archaïque par l'entremise du personnage incastrable (sans limite) qu'est Clémentine. Dans cette œuvre, l'absence du père laisse ainsi libre cours au délire de protection de la mère qui culmine par l'enfermement des trumeaux. Suivant les enseignements de la psychanalyse, nous savons que la fonction paternelle se définit justement de castrer la mère pour la remettre dans la voie du désir; mais *L'arrache-cœur* laisse ce champ vide. Soulignons d'ailleurs que le prénom du père, Angel,

¹²¹ Michèle Benhaïm, « La pulsion de mort à l'épreuve du maternel », *Analyse freudienne presse*, No. 6, 2002, p. 104.

¹²² *Ibid.*, p. 107

indique peut-être sa mission salvatrice pour les enfants, mais la figure de l'ange que suggère son nom en fait également et surtout un être asexué appartenant à l'au-delà. Quant à Jacquemort, son nom est révélateur de son impuissance; c'est un Jacques mort, un homme quelconque et sans effet sur cette mère toute-puissante. Le roman témoigne à de nombreuses reprises des ravages de cette absence du père. Le personnage de Citroën apparaissant cependant comme un tiers permettant l'ouverture d'une brèche dans la « matrice » du monde.

Citroën

Dès la naissance de Citroën, le texte insiste sur le caractère singulier de cet enfant qui se distingue, semble-t-il, de ses frères, Joël et Noël, sur de nombreux plans. C'est le cas, par exemple, quand Jacquemort annonce la naissance des enfants à Angel:

— Vous êtes trois fois père, dit Jacquemort.

Angel s'étonna:

— Des trumeaux?

— Des jumeaux et un isolé, précisa Jacquemort. Il est sorti nettement après. C'est le signe d'une forte personnalité. (*AC* p. 33-34)

Le fait que Citroën apparaisse séparément de ses frères et que Jacquemort prédise sa « forte personnalité » indique déjà l'indépendance du personnage. Puisqu'elle le considère en marge de ses frères, lorsque Clémentine détermine les prénoms des trois garçons, elle met également Citroën à l'écart des deux autres en privilégiant une sonorité différente tout en soulignant son caractère unique: « Joël et Noël pour les jumeaux. Citroën pour le troisième. / Elle dit à mi-voix, pour elle: / — Celui-là, il faudra le mater au départ. J'aurai du mal avec lui, mais il est gentil. » (*AC* p.43) À cet égard, il est pertinent de se pencher sur le choix des prénoms des enfants et sur ce qu'ils symbolisent. Toutefois, soulignons d'abord l'utilisation apparemment arbitraire du tréma qui est commun aux trois prénoms, mais qui est également dispersé partout dans le texte, que ce soit pour les prénoms (« Lalouët » [*AC* p. 47], « Chrétien » [*AC* p. 47], « Nüfère » [*AC* p. 47], « La Gloïre » [*AC* p. 60], « Jean » [*AC* p. 168]), ou les néologismes (« [Angel] avait mis des vêtements de mer, en toile translujaïne et cirée » [*AC* p. 119]). L'emploi aléatoire, et parfois même subversif du tréma (pensons à l'utilisation du tréma sur le n) participe aussi sans doute de l'attaque contre le maternel dans la mesure où Vian, sans

rompre avec la syntaxe et la grammaire toujours correctes, se joue des mots et joue avec les mots. S'il y a dans l'éthique maternelle un mot pour chaque chose¹²³, l'utilisation des néologismes prend part à la destitution de cette éthique¹²⁴, mais relève également d'une langue qui retrouve les plaisirs infantiles et que Vian met de l'avant dans le roman. L'auteur octroie ainsi un pouvoir à l'enfance qui peut mettre à distance la mère toute-puissante. En ce qui concerne la signification des prénoms des trumeaux, Joël, par exemple, est un prénom d'origine hébraïque (Yoel) qui signifie « Yah[veh] est El, le Seigneur, la transcendance ». Quant à Noël, son prénom, dérivé du mot latin « natalis » (naissance), il fait référence à la naissance du Christ. En choisissant ces prénoms, Vian met au jour le rapport de Clémentine à ses « salopisots » : à la fois choses chues et divinités, fragments d'elle-même et biens sacrés. Joël et Noël sont les enfants, dans le trio qu'ils forment avec Citroën, le texte insistant sur la posture singulière, quasi paternelle, de ce dernier. Ce troisième prénom est déjà révélateur de cette place de troisième isolé, puisque Citroën est le nom d'une voiture populaire en Europe sans compter que ce prénom évoque le citron, ce qui place cet enfant dans une liaison de couple avec sa mère, Clémentine, les deux portant un nom d'agrumes. Par sa naissance plus tardive, par son prénom et par son caractère prononcé, Citroën se différencie des jumeaux; à cela s'ajoute son développement physique précoce. La narration souligne cette particularité au moment où Jacquemort surveille les garçons qui jouent en attendant leur tétée : « Grâce au climat et aux soins reçus, [les trumeaux] étaient étonnamment avancés pour leur âge. Les deux premiers avaient des cheveux lisses et blond pâle. Le troisième, brun et frisé comme au jour de sa

¹²³ « [La langue maternelle] nomme d'une certaine façon, car, en elle, il n'y a pas encore de polysémie, d'ambiguïtés, de jeux de mots, de glissements de la langue. Elle est en fait " la langue de l'inceste ", la langue où *il y aurait du rapport sexuel*. En effet, dans cette langue dite " maternelle " par notre fantasme, les choses y paraissent *rapportables*: il y a un mot pour chaque chose et chaque chose est à sa place. Ou, pour le dire autrement: tout est " adéquat " [...]. Ainsi, la langue maternelle est la langue paradisiaque parce qu'elle n'est pas troublée par quoi que ce soit. » Marc Léopold-Lévy, *Critique de la jouissance comme une*, Toulouse, Eres, 2003, p. 105. Il faut spécifier que par « rapport sexuel », Lévy renvoie à la formule lacanienne « il n'y a pas de rapport sexuel » qui dit l'inadéquation entre les sexes, une coupure que Lévy qualifie justement d'inexistante dans la langue maternelle.

¹²⁴ D'une certaine manière, Vian, par l'écriture, se fait lui-même père. En effet, comme le souligne Marc-Léopold Lévy, « [l]e père instaure du jeu entre les signifiants et leurs référents. Séparant les noms de leurs choses, il introduit l'enfant dans l'ordre du symbolique comme tel. En cela, il pervertit le code, sortant la langue maternelle de la morale où, sans disjonction, sans impossible, il y avait du rapport sexuel, et où chaque chose était à sa place. Ce qu'il montre à l'enfant, c'est la possibilité d'une position subversive, désirante donc, par rapport au langage. » Dans *Ibid.* p. 107.

naissance, paraissait d'un an plus vieux que ses deux frères. » (*AC* p. 79) Soulignons que le « climat » dans lequel les enfants évoluent à ce stade du récit est marqué par l'absence ponctuelle de la mère. Dans cette scène, Clémentine est absente parce qu'elle est allée escalader son rocher, « l'Hömmе de Terre » (*AC* p. 77), et la narration spécifie qu'elle n'en est pas à sa première sortie: « Les jours précédents, ç'avait été un jeu d'enfant [pour elle] que de gagner le sommet par les flancs est, ouest et sud. » (*AC* p. 77-78) L'absence de Clémentine permet aux trumeaux de gagner en indépendance, la mère étant occupée par un autre objet de désir qui ne concerne aucunement les enfants. En effet, rappelons-nous que la description de l'escalade de Clémentine sur le rocher à corps d'homme suggère la relation sexuelle (*AC* p.78-79). Voilà un père-roc qui n'aura cependant aucun pouvoir sur l'omnipotence maternelle, puisque Clémentine se fera de plus en plus étouffante à mesure que ses fils se montreront plus indépendants.

Mais si les trois enfants sont « étonnement avancés pour leur âge », Citroën a toujours une longueur d'avance sur les jumeaux. Dans le passage relevé précédemment, où Jacquemort surveille les enfants, Citroën se met debout pour la première fois, marche, puis court, tandis que ses deux frères rampent toujours au sol. Le discours des enfants est révélateur de la supériorité de Citroën en la matière, puisque ce dernier s'exprime nettement mieux que les deux autres. Nous le voyons, par exemple, dans la scène où Clémentine interrompt le jeu des garçons pour qu'ils aillent manger leur purée:

- Je ne veux pas de purée, dit Citroën et il se remit à brailler.
- Veux pas la purée ! dit Joël.
- A veux pas ! dit Noël.
- [...]
- Viens jouer au bateau, dit Citroën à Joël.
- Oh ! oui, au bateau, dit Joël.
- Au bateau, conclut Noël. (*AC* p. 127-128)

Sans être un père de substitution, la particularité du rôle de Citroën permet de mettre en lumière l'absence du père. Nous le remarquons notamment dans un passage montrant Clémentine en train d'allaiter et où le pouvoir du regard de l'enfant est mis de l'avant. Dans cette scène, Clémentine donne le sein à Noël, puis retire brusquement le mamelon de sa bouche. Elle répète le geste plusieurs fois, jusqu'à ce que l'enfant s'étouffe:

Clémentine eut une peur terrible, subite, et le secoua. [...] Et puis, brusquement, Noël retrouva son souffle pour un nouveau hurlement. Très vite, les mains tremblantes, elle lui rendit le sein. [...] Elle passa la main sur son front moite. Elle ne recommencerait plus. [...] Lorsqu'elle prit le dernier, elle s'aperçut qu'il la regardait. Avec ses cheveux frisés et ses yeux bien ouverts, il était inquiétant, profond comme un petit dieu étranger. [...] Il but sa tournée. De temps en temps, il s'arrêtait, la regardait et, continuant à la fixer, gardait, sans avaler, le bout du sein dans sa bouche. [...] Encore perturbée, [Clémentine] s'étira et se remit au vague. (AC p. 54-55)

Le regard de Citroën permet à Clémentine de voir sa faute. L'étrangeté du regard de Citroën renvoie à Clémentine les ravages de sa puissance. Apparaît donc dans l'univers de Boris Vian, un enfant capable de remettre la mère à sa place.

Le meurtre du désir

Notre analyse de la honte dans *L'herbe rouge* et dans *L'arrache-cœur* nous a permis de constater le rapport problématique que les protagonistes vianesques entretiennent avec le désir. Avec le récit de Clémentine, Vian donne à cette peur du désir, qui semble généralisée chez ses personnages, une histoire, une origine mythique. Une scène en particulier est révélatrice du pouvoir meurtrier de la mère sur le désir. La scène s'ouvre sur Clémentine qui, dans sa chambre, est perdue dans ses pensées, et qui sursaute lorsque la cloche sonne l'heure. Elle accourt ensuite auprès de ses enfants qui se servent eux-mêmes leur goûter:

Les enfants avaient tiré une chaise devant le buffet. Noël la tenait à deux mains. Debout sur une chaise, Citroën tendait à Joël, l'un après l'autre, les morceaux de pain de la corbeille [...]. En pensant qu'elle venait, une fois encore, de laisser passer l'heure, Clémentine fut saisie d'un remords honteux, plus vif encore que le déplaisir éprouvé lorsqu'il lui arrivait de rentrer en retard. [...] Et voilà, ils se nourrissent seuls, ils n'ont plus besoin de moi, se disait-elle cependant avec amertume. Peut-être qu'ils tournaient déjà les robinets. N'importe. Cela pouvait se regagner. Elle leur donnerait tant d'amour. *Elle allait leur donner tant d'amour que leur vie entière, tissée de soins et de bons offices, perdrait son sens hors de sa présence*¹²⁵. (AC p.122-124)

¹²⁵ Nous soulignons.

Dans ce passage, Vian évoque l'amour maternel dans son absolue visée. Clémentine correspond à cette mère étouffante qui donne naissance au « moi mou », cette facette de Wolf angoissée par le désir et entretenant un rapport problématique à sa propre incomplétude. À cet égard, nous constatons que l'œuvre de Vian évolue dans l'analyse; la figure meurtrière de la mère aimante constitue une représentation remarquable de la causalité du mal.

Le procès de la maternité étouffante qu'effectue Vian dans *L'arrache-cœur* a certainement une fonction cathartique pour l'auteur, qui a mentionné garder un certain ressentiment à l'égard de sa propre mère:

Mais on ne peut pas passer sa vie avec une mère trop affectueuse, à la sensiblerie, sans être comme du flan au lait, mou et blanc. Je ne veux pas dire des vacheries à ma mère, c'est pas sa faute si elle est ma mère, quand même... [...] Une heure de retard sur l'horaire habituel avec ma mère et c'est le commissaire de police alerté. Elle m'a rendu un peu comme ça, c'est une des choses pour lesquelles je lui en veux¹²⁶...

Si Vian met en lumière l'effet sur Clémentine du personnage de Citroën, il le fait aussi à partir de sa posture d'auteur. En destituant la mère par l'écriture, Vian se fait père, notamment en créant une réalité infantile consciente de ce qu'elle subit, capable de reconnaître l'ironie et la catastrophe d'un amour maternel drôlement terrifiant. Outre que par la subversion de la figure de la mère aimante, la fonction cathartique du texte s'observe aussi dans le destin que Vian réserve aux trumeaux. Bien que Clémentine réussisse à les mettre en cage, une scène survenant avant leur enfermement montre que la mère n'a pas su étouffer complètement leur désir de liberté. Dans ce passage, situé en fin de roman, Jacquemort, qui s'apprête à quitter la maison de la falaise pour remplacer La Gloire, observe les trois enfants jouer près de la falaise:

Les trois enfants couraient au bord de la falaise, de toute leur vitesse, silhouettes rapetissées par la distance et l'angle d'observation. Ils couraient comme en terrain plat, sans souci des pierres qui roulaient sous leur pieds, insensibles à la proximité du vide, apparemment frappés de folie. Un geste maladroit et ils tombent. Un faux pas, et je les ramasse à mes pieds, brisés, saignants. [...] Trop tard. Citroën, le premier, l'aborda. Les poings de Jacquemort étaient tout blancs et il gémit. Les enfants tournèrent la tête vers lui, le virent. Et puis, lancés dans le vide, ils

¹²⁶ Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Christian Bourgeois, Paris, 1981, p. 215. Nous tirons cette citation de Marc Didier Lapprand, *V comme Vian*, op. cit., p. 231.

décrivirent une courbe aiguë et vinrent se poser à côté de lui, babillant et riant comme des hirondelles d'un mois. [...]

Maintenant, il comprenait.

— C'était vous, l'autre jour, avec les oiseaux? (AC p. 194)

L'envol des enfants leur permet d'échapper à l'emprise de Clémentine. Par cette scène, Vian, tel un père, les libère avant leur enfermement, en en faisant des petits anges volants¹²⁷. La fin du roman fait également allusion à la libération des trumeaux. Quand André, un jeune apprenti¹²⁸, étant allé récupérer l'outil de son patron, quitte la maison de la falaise après y avoir aperçu les trois garçons en cage, le texte précise que « [d]errière lui, la grille, peut-être poussée par un courant d'air, se referma avec un claquement profond. Le vent passait entre les barreaux. » (AC p. 201) L'image du vent qui passe entre les barreaux de la grille évoque la fuite des enfants qui se glissent entre les barreaux de leur cage et se libèrent finalement de cette mère qui les emprisonne¹²⁹.

¹²⁷ Ils rejoignent ainsi leur père, Angel.

¹²⁸ Il est intéressant de souligner que le prénom de cet apprenti est le même que le fondateur de la marque de voiture Citroën, soit André Citroën. Pouvons-nous y lire un clin d'œil de Vian qui annonce le retour du père?

¹²⁹ Notons qu'initialement, *L'arrache-cœur* devait faire partie d'une trilogie intitulée *Les fillettes de la reine*. Une note de Vian relative à la seconde partie de cette œuvre en trois temps, dont nous n'avons que quelques lignes, montre son intention de libérer les trumeaux: « Dans la seconde manche, le père commence à compter... Réussira à se réinstaller avant qu'elle ait pu y faire quoi que ce soit et finira par les sortir de la cage, mais partiellement, maladroitement [...] Seul un des trois – Citroën – trouvera comment ouvrir sa porte et il y reviendra tous les soirs ». Dans Noël Arnaud, « Boris Vian de A à Z », *Obliques*, No. 8-9, 1976, p. 18. Citation tirée de Daniel Daunais, « Les sens cachés de *L'Arrache-cœur* de Boris Vian », mémoire de maîtrise, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, 1991, f. 160.

CONCLUSION

L'avidité à vivre et à créer, la pression ressentie face à l'écriture, le plaisir de jouer avec les mots et l'appréhension de la mort dont témoigne l'écriture de Boris Vian ont intéressé de nombreux chercheurs et psychanalystes. En amorçant cette réflexion, nous souhaitions à notre tour mettre en lumière un aspect précis de l'écriture de Vian lié à ces considérations, soit son caractère pulsionnel. C'est tout d'abord la question de la honte, et son penchant destructeur, omniprésente dans *L'herbe rouge* et *L'arrache-cœur*, qui a motivé l'élaboration de ce mémoire. Rappelons que ces deux romans se prêtent aisément à une lecture comparative, notamment parce qu'ils placent la honte au centre du récit. Évidemment, la thématique de la mort traverse toute l'œuvre de Vian et ces deux textes n'y font pas exception. Ainsi, nous souhaitions étudier ces deux questions, mais surtout creuser le lien qui les unit. Notre intérêt pour la honte et pour son pouvoir mortifère nous a encouragée à privilégier une approche psychanalytique. À cet égard, rappelons que c'est la réflexion sur l'animisme du psychanalyste Michel Majeau, présentée lors du Colloque de Cerisy de 1976, qui a servi de point de départ à nos observations. En effet, à partir des remarques de Majeau, nous en sommes venue à constater que l'animisme, qu'il associe à la temporalité, s'observe aussi au niveau de l'espace et de ce qui le compose, donnant cette impression, chez Vian, d'un univers qui regarde. Nous avons montré comment le regard, en tant qu'il engendre le sentiment honteux, constitue la source des différents motifs pulsionnels présents dans l'écriture vianesque. Parmi ces motifs, nous avons souligné le sadisme et le masochisme dont l'auteur rend compte dans les nombreuses scènes de violence qui se déploient sur un mode répétitif dans les deux romans à l'étude. De cette constatation du rapport entre violence et honte, nous en sommes venue à la question de la pulsion de mort; notre hypothèse étant que les destins tragiques des personnages vianesques découlent de la honte non résolue. Nos recherches nous ont toutefois amenée au-delà de la question de la honte, puisqu'en analysant la toute-puissance maternelle qu'incarne le personnage de Clémentine dans *L'arrache-cœur*, nous avons compris que le réel que l'écriture de Vian fabrique est un réel éminemment maternel.

Pour amorcer notre analyse de la honte dans *L'herbe rouge* et dans *L'arrache-cœur*, nous nous sommes d'abord penchée sur l'incipit de chacun des romans, celui-ci mettant judicieusement au jour l'animisme de la nature dont nous souhaitons rendre compte. Nous devons d'abord nous attarder à la description de l'environnement, si singulier chez Vian, puisque c'est elle, notamment, qui plonge le lecteur dans l'univers du roman; un univers qui *regarde*. À partir de ce que Freud expose dans son texte *Pulsions et destins des pulsions* quant à la relation du moi au monde extérieur, nous avons pu cerner que Vian, en mettant en scène un réel corporel parfois hostile et étrangement inquiétant, propose un univers où le regard, apparemment extérieur à soi, se déploie selon la même trajectoire que le refoulement. Il va ainsi de l'intérieur à l'extérieur et fait retour du dehors sur le sujet. Nous nous sommes donc intéressée à cette source interne d'où le regard s'éprouve en analysant le récit de Wolf dans *L'herbe rouge*. Notre analyse nous a permis de préciser la fonction du regard dans l'élaboration du sentiment honteux. En effet, si Vian privilégie un récit introspectif en liant l'expérience autodestructrice de la machine au motif du miroir, mettant ainsi en lumière le regard que Wolf pose sur lui-même, il insiste néanmoins sur l'importance du regard des autres sur soi. Nous en sommes venue à comprendre que Vian montre, à partir du récit introspectif de Wolf, combien le regard est vecteur de honte dans la mesure où il implique toujours l'autre; un regard extérieur, imaginé, puis intériorisé par le sujet qui s'éprouve altéré. Notre lecture de *L'arrache-cœur* nous a amenée à étudier plus à fond ce pouvoir destructeur et mortifère de la honte. Vian, en plongeant un personnage vide, en quête d'identité, dans un village où la honte n'existe pas, démontre que la honte est constitutive de l'humain et que son absence est fatale pour la collectivité, qui en vient à ne plus distinguer le bien du mal. Afin de clore ce chapitre portant sur la honte, nous tenions à revenir sur la question de l'inquiétante étrangeté que nous avons rapidement abordée en début de chapitre, puisqu'elle nous permet de mieux prendre la mesure de ce qui est mortifère dans le sentiment honteux. Nous nous sommes donc attardée principalement au récit de Lazuli qui, par l'entremise d'un personnage sombre et inquiétant épiait constamment le jeune homme, met en scène la thématique du double. En centrant toujours notre analyse sur la fonction du regard, nous avons pu mesurer son implication dans la logique du désir, le regard triste de l'homme sombre empêchant Lazuli de laisser libre cours à sa relation avec Folavril. Nous avons ainsi montré que, peu importe son statut dans le récit

(qu'il soit père, amant potentiel ou représentant de l'instance Surmoïque), le personnage de l'homme sombre révèle la peur du désir que la honte dissimule, un enjeu qu'il nous a semblé primordial de traiter plus en profondeur dans un second chapitre.

À ce stade de notre recherche, nous avons constaté que Vian met en scène des personnages qui luttent contre un sentiment d'incomplétude et qui ont un rapport problématique avec leur(s) désir(s). C'est en soutenant la proposition que le destin tragique des protagonistes vianesques réside dans leur incapacité à surpasser l'aliénation de la honte que nous avons amorcé notre chapitre portant sur la pulsion de mort, chapitre dans lequel nous voulions interroger le motif de l'atteinte à l'autre et à soi-même qui occupe une place importante dans les deux textes qui nous intéressent. Dans un premier temps, nous nous sommes donc tournée vers le caractère répétitif des scènes de violences qui, dans *L'herbe rouge* et dans *L'arrache-cœur*, insistent sur des motifs précis que nous voulions mettre en lumière. Dans *L'herbe rouge*, c'est une phrase énigmatique, faisant du mort le personnage par excellence, qui est répétée par différents personnages. L'analyse du déploiement de cette énigme, laquelle pousse Wolf au meurtre et à l'autodestruction, nous a permis d'approfondir notre compréhension de la logique du désir dans le texte vianesque, Vian montrant que l'épreuve du manque et la peur du désir font du corps mort un idéal voire l'ultime solution à la souffrance de l'incomplétude. Afin d'interroger, dans un deuxième temps, la répétition dans *L'arrache-cœur*, nous nous sommes intéressée aux scènes où la nature est agressée de manière répétitive, l'auteur insistant sur des motifs qui lient la nature au protagoniste du récit, témoin de la violence qui lui est infligée. En analysant ces scènes, nous sommes revenue sur la question de l'animisme de la nature et nous avons pu mettre au jour son rôle dans le texte, un rôle qui s'étend bien au-delà de l'incipit des romans et qui semble intrinsèquement lié au destin des personnages. Si *L'arrache-cœur* met en scène une nature agressée, nous avons souligné comment, dans *L'herbe rouge*, la nature occupe plutôt la place de l'agresseur. En nous intéressant à l'implication de la nature dans la scène de la mort de Lazuli et dans celle de la mort de Wolf, nous avons pu attester du rôle primordial que Vian octroie à la nature en faisant de celle-ci un prolongement des personnages. Ceux-ci voient alors leurs actions sadiques reflétées par l'environnement dans lequel ils se trouvent, un reflet qui, ultimement, met en représentation le sujet masochiste. Au moment d'amorcer la dernière section de notre second

chapitre, nous avons ainsi exploré la logique pulsionnelle qui régit les deux romans; une logique de réversion selon laquelle ce qui est rejeté vers l'extérieur fait retour sur le sujet. C'est notre analyse du maternel, qui passe par le personnage de Clémentine dans *L'arrache-cœur*, qui nous a permis d'approfondir cette question de la logique pulsionnelle de l'écriture vianesque. Si nous avons compris, au tout début de ce mémoire, que, chez Vian, l'espace est corporel, habité, c'est en nous penchant sur la représentation de la mère toute-puissante que nous avons réalisé que c'est le corps maternel qui occupe et même constitue cet espace, et que la peur du désir inhérente aux protagonistes des deux romans tient son origine de la mère étouffante. Cette portion de notre analyse nous a aussi donné l'occasion de revenir sur un aspect fondamental de l'écriture de Vian, un aspect dont nous nous sommes parfois éloignée au cours de notre recherche, à savoir son caractère enfantin ou plutôt infantile. Rappelons que l'écriture vianesque passe toujours par le jeu (jeux de mots, néologismes); Vian, en s'appropriant le langage, destitue ainsi la langue maternelle, ce qui participe de l'atteinte à la mère toute-puissante qu'accomplit *L'arrache-cœur*.

L'univers vianesque repose sur une langue qui est habilement explorée, disséquée et remaniée. Grâce à cette langue qu'il recrée, Vian peut mettre en représentation une réalité psychique. La langue vianesque donne à voir ce qui ne saurait être perçu sans elle. Comme Kamieniak l'a écrit, « ce savoir privilégié sur l'âme humaine dont sembl[ent] disposer poètes et romanciers, un savoir que [les savants] pein[ent] tant à mettre au jour¹³⁰ » est impressionnant. Si dans *L'herbe rouge* et dans *L'arrache-cœur*, au travers des expériences des Wolf et de Jacquemort, Vian se moque de la psychanalyse¹³¹, force est de constater que son œuvre éclaire et enrichit, plus que bien d'autres, le savoir psychanalytique.

¹³⁰ Jean-Pierre Kamieniak, « Freud, la psychanalyse et la littérature », *Le Coq-Héron*, no. 204, 2011, p. 68.

¹³¹ Rappelons que l'expérience de remémoration de Wolf et la méthode proposée par M. Perle rappellent la séance analytique, que Jacquemort tente ce qu'il appelle une « psychanalyse intégrale » et que ces deux expériences aboutissent à la mort.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Vian, Boris. *L'arrache-cœur* [1953], Paris, Le Livre de Poche, 2008, 222 p.

_____. *L'herbe rouge* [1950], Paris, Le Livre de Poche, 1962, 226 p.

Corpus secondaire

Vian, Boris. *Les bâtisseurs d'empire ou le Schmürz* [1959], Paris, L'Arche, 1979, 72 p.

Corpus théorique

Sur la psychanalyse, la honte et la pulsion de mort

Benhaïm, Michèle. « La pulsion de mort à l'épreuve du maternel », *Analyse freudienne presse*, No. 6, 2002, pp. 101-113.

Bernard, David. « Les objets de la honte », *Revue française de psychanalyse*, no. 75, 2007, pp. 215-226.

Casoni, Dianne et Brunet, Louis. *La psychocriminologie: apports psychanalytiques et application cliniques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003. Récupéré de <https://books.openedition.org/pum/13668?lang=fr>

Deroche-Gurcel, Lilyane. « L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité », *Persée*, No. 75, 2014, pp. 179-196.

Didier, Benoît. « Les logiques du désir entre névrose et psychose », *Cahiers de psychologie clinique*, No. 24, 2005, pp. 13-32.

Freud, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse* [1938], Paris, P.U.F., 1960, 88 p.

_____. *Essais de psychanalyse* [1927], Paris, Éditions Payot, 1968, 280 p.

_____. *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* [1919], Paris, Gallimard, 1933.
Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf

_____. *Métapsychologie* [1915], Paris, Gallimard, coll. folio/essais, 1990, 192 p.

_____. *Névrose, psychose et perversion* [1894-1924], Paris, P.U.F., 1973, 320 p.

_____. *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Gallimard, 1987, 224 p.

Gambel, Yolanda. « La honte dans le contexte de la violence sociopolitique », *Le Coq-Héron*, vol. 184, 2006, pp. 68-75.

Grenier, Louise. « Le moi inutile », *Le Coq-Héron*, No. 232, 2018, pp. 27-38.

Hervé, Valentine. *Le rêve*, Récupéré de <https://paris-6-psychologue.com/le-reve/>

Hurtado, Évelyne. « La répétition de Freud à Lacan. "Répéter: destin du sujet et voix du désir" », *Mensuel*, No. 044, 2009, pp. 49-57.

Kamienak, Jean-Pierre. « Freud, la psychanalyse et la littérature », *Le Coq-Héron*, No. 204, 2011, pp. 64-73.

Khoury, Maurice. « D'un regard regardé », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 69, No. 2, 2005, pp. 459-478.

Lacan, Jacques. *Fondements*, 1964. Récupéré de <http://staferla.free.fr/S11/S11%20FONDEMENTS.pdf>

Léopold-Lévy, Marc. *Critique de la jouissance comme une*, Toulouse, Eres, 2003, 176 p.

Martins, André. « Pulsion de mort: cause ou effets? », *Figures de la psychanalyse*, No. 12, pp. 165-178.

Massat, Guy. *L'objet petit a: le désir comme perte, puis comme dépassement de soi*, Psychanalyse-Paris, 25 mai 2006. Récupéré de <http://psychanalyse-paris.com/L-objet-petit-a-le-desir-comme.html>

Menahem, Ruth. « Désorientations sexuelles. Freud et l'homosexualité », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 77, 2003, pp. 11-25.

Nadal, Jean. « Psychanalyse, éthique et violence », *L'Homme et la société*, No. 84, 1987, pp. 81-94.

Poli, Maria Cristina. « Le concept d'aliénation en psychanalyse », *Figures de la psychanalyse*, Vol. 2, No. 12, pp. 45-46.

Pommier, Gérard. *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse* [2004], Paris, Champs Flammarion, 2007, 432 p.

Roussillon, René. « Décomposition "clinique" du sadisme », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 66, 2002, pp. 1167-1180.

Tisseron, Serge. « De la honte qui tue à la honte qui sauve », *Le Coq-Héron*, vol. 184, 2006, pp. 18-31.

Sur le langage et la narratologie

Del Lungo, Andrea. *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, 384 p.

Jouve, Vincent. *Poétique du roman* [1997], Paris, Armand Colin, 2010, 222 p.

Sur Boris Vian et son œuvre

Ainsley, Justin. « Désir et progrès dans *L'herbe rouge* de Boris Vian ». Carnet de recherche. Récupéré de <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/viril-vous-avez-dit-viril-officiel/desir-et-progres-dans-lherbe-rouge-de-boris-vian>.

Arnaud, Noël. « Boris Vian de A à Z » *Obliques*, No. 8-9, 1976, 330 p.

_____. *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, C. Bourgois, Coll. 10/18, 1981, 511 p.

_____ et Baudin, Henri. *Boris Vian: Colloque de Cerisy* (vol. 1), Paris, Union générale d'éditions, 1997, 512 p.

_____. *Boris Vian: Colloque de Cerisy* (vol. 2), Paris, Union générale d'éditions, 1997, 507 p.

Bens, Jacques. *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976, 191 p.

Daunais, Daniel. « Les sens cachés de *L'Arrache-cœur* de Boris Vian », mémoire de maîtrise, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, 1991, 204 f.

Guévremont, Marco. « L'écriture démasquée: concordances et travestissements, Boris Vian et Vernon Sullivan », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec À Montréal, 2011, 91 f.

Héchiche, Anaïk. *La violence dans les romans de Boris Vian*, Paris, Publisud, 1986, 128 p.

Lapprand, Marc Didier. « Boris Vian: Genèse d'une œuvre, 1942-1951 », mémoire de doctorat, Université de Toronto, 1989, 447 f.

_____. *V comme Vian*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, 255 p.

Pestureau, Gilbert. *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1978, 302 p.

Autres

Dupond, Pascal. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris, Ellipses, 2001. Récupéré de https://monoskop.org/images/4/4c/Dupond_Pascal_Le_vocabulaire_de_Merleau_Ponty_2001.pdf

Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1988. Récupéré de https://monoskop.org/images/c/c6/Merleau_Ponty_Maurice_Le_Visible_et_L_Invisible_1979_2001.pdf

_____. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1945. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/phenomenologie_de_la_perception.html

Pharo, Patrick. *L'injustice et le mal*, Paris, Les Éditions de l'Harmattan, 1996, récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/pharo_patrick/injustice_et_le_mal/injustice_et_le_mal.pdf