

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉCRITURE DÉMASQUÉE: CONCORDANCES ET TRAVESTISSEMENTS

BORIS VIAN ET VERNON SULLIVAN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARCO GUÉVREMONT

AOÛT 2011

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.01-2006). 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

J'aimerais d'abord remercier ma conjointe, Maude, pour tout. Mes parents, pour leur support et leurs encouragements. Ma directrice de recherche, Mme Anne Éline Cliche, professeure, pour sa patience et son aide précieuse. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| LISTE DES ABRÉVIATIONS..... | iv |
| RÉSUMÉ | v |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I | |
| ANALYSE DU ROMAN <i>J'IRAI CRACHER SUR VOS TOMBES</i> | |
| 1.1 Un genre particulier : le polar..... | 6 |
| 1.2 Le canular <i>J'irai cracher sur vos tombes</i> | 10 |
| 1.3 Polar ou parodie : l'impact de la narration..... | 21 |
| CHAPITRE II | |
| ANALYSE DU ROMAN <i>L'ARRACHE-CŒUR</i> | |
| 2.1 Un roman nouveau genre : <i>L'Arrache-coeur</i> | 33 |
| 2.2 Narration | 37 |
| 2.3 Vers une violence généralisée | 42 |
| 2.4 Un univers onirique | 49 |
| 2.5 Modalités du récit – grotesque, comique et pataphysique | 52 |
| 2.6 Lewis Carroll et le merveilleux | 56 |
| 2.7 La culpabilité, thématique vianesque..... | 60 |
| CHAPITRE III | |
| SULLIVAN ET VIAN : MIROIRS DÉFORMANTS | |
| 3.1 Deux romans, deux univers..... | 63 |
| 3.2 La figure de l'étranger | 64 |
| 3.3 Des univers étranges et inquiétants..... | 70 |
| 3.4 Humour et valeurs bousculées..... | 74 |
| CONCLUSION | 82 |
| BIBLIOGRAPHIE | 87 |

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

AC Pour le roman *L'Arrache-cœur*

JCVT Pour le roman *J'irai cracher sur vos tombes*

RÉSUMÉ

L'adoption d'un pseudonyme, du point de vue de la création littéraire, peut être motivée par diverses raisons. Ce choix suscite toujours une interrogation sur les effets concrets recherchés par ce jeu de masques. On peut donc se questionner non seulement sur les motivations qui poussent le créateur à fractionner ainsi sa production, mais aussi et surtout sur les espoirs et le succès d'une telle entreprise. C'est qu'un travestissement de l'écriture qui appelle une autre signature n'est pas sans laisser des traces (stylistiques ou thématiques) qui permettent de déchiffrer et de reconnaître dans les textes de l'auteur et de ses pseudos une matière commune. C'est en tout cas l'hypothèse que l'on veut faire ici pour entreprendre l'étude de deux romans du personnage coloré qu'a été Boris Vian qui a publié sous les noms d'Hugo Hachebuisson, Bison Ravi et Vernon Sullivan. Si les deux premiers pseudonymes sont plutôt le fruit de néologismes vianesques et ne singularisent pas vraiment les œuvres, les textes de Sullivan donneraient quant à eux l'impression d'avoir été écrits par une tout autre personne. Cette impression est renforcée par Boris Vian lui-même qui minimise la valeur littéraire des romans de Sullivan au moment où il prend conscience du fait que les succès commerciaux et la mauvaise publicité qui leur est faite font ombrage aux réalisations qu'il signe de son nom et qui lui apporteront le succès posthume. Même s'il ne fait aucun doute qu'un roman comme *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) de Sullivan n'est pas de même facture que le roman d'amour fantastico-moderne *L'Écume des jours* (1947), même si le premier se veut manifestement un pastiche de polar noir américain et qu'il fut écrit en à peine deux semaines, alors que le second témoigne d'un travail pour lequel Vian espérait gagner le prix de la Pléiade, tous les deux participent d'une œuvre qui semble retrouver dans le temps une certaine unité. Il y a donc, de Sullivan à Vian, des traits qui appartiennent aux deux styles, aux deux écritures; voire aux deux univers. C'est précisément ces traits ou ces résonances que je me propose de retracer et de travailler dans le cadre de mon mémoire.

INTRODUCTION

L'adoption d'un pseudonyme, du point de vue de la création littéraire, peut être motivée par diverses raisons. Ce choix suscite toujours une interrogation sur les effets concrets recherchés par ce jeu de masques. On peut donc se questionner non seulement sur les motivations qui poussent le créateur à fractionner ainsi sa production, mais aussi et surtout sur les espoirs et le succès d'une telle entreprise. C'est qu'un travestissement de l'écriture qui appelle une autre signature n'est pas sans laisser des traces (stylistiques ou thématiques) qui permettent de déchiffrer et de reconnaître dans les textes de l'auteur et de ses pseudos une matière commune. C'est en tout cas l'hypothèse que l'on veut faire ici pour entreprendre l'étude de deux romans du personnage coloré qu'a été Boris Vian qui a publié sous les noms d'Hugo Hachebuisson, Bison Ravi et, surtout, Vernon Sullivan. Si les deux premiers pseudonymes sont plutôt le fruit de néologismes vianesques et ne singularisent pas vraiment les œuvres, les textes de Sullivan peuvent donner quant à eux l'impression d'avoir été écrits par une autre personne. Cette impression est renforcée par Boris Vian lui-même qui minimise la valeur littéraire des romans de Sullivan au moment où il prend conscience du fait que les succès commerciaux et la mauvaise publicité qui leur est faite font ombre aux réalisations qu'il signe de son nom et qui lui apporteront le succès posthume. Même s'il ne fait aucun doute qu'un roman comme *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) de Sullivan n'est pas de même facture que le roman d'amour fantastico-moderne *L'Écume des jours* (1947), même si le premier se veut manifestement un pastiche de polar noir américain et qu'il fut écrit en à peine deux semaines, alors que le second témoigne d'un travail pour lequel Vian espérait gagner le prix de la Pléiade, tous les deux participent d'une œuvre qui semble retrouver dans le temps une certaine unité. Il y a donc, de Sullivan à Vian, des traits qui appartiennent aux deux styles, aux deux

écritures; voire aux deux univers. C'est précisément ces traits ou ces résonances que je me propose de retracer et de travailler dans le cadre de mon mémoire.

Certains critiques (dont Philippe Boggio¹ et Noël Arnaud²) voient Sullivan comme le boulet qu'enchaîna le milieu littéraire français à la cheville de Vian, qui l'aurait poussé à abandonner la littérature en 1953. Quoi qu'il en soit, l'étude comparative de *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), premier roman publié sous le nom de Sullivan, et de *L'Arrache-cœur* (1953), dernier chapitre de la carrière littéraire de Boris Vian et signé de son nom, montre non seulement qu'il y a du Vian dans l'écriture de Sullivan, comme on peut s'y attendre, mais qu'il y a également du Sullivan dans la texture d'un roman qualifié par la critique de *vrai* Boris Vian.

Le point de départ de ma démarche se situe dans l'opposition des deux univers représentés : l'un se veut apparemment réaliste tandis que l'autre relève d'un certain surréalisme, ou tout simplement de l'onirique. C'est en tentant de dégager les éléments propres à chacun de ces macrocosmes qu'il nous sera possible de relever des résonances, des croisements, des transpositions qui, à partir d'éléments scripturaux spécifiques permettront d'étoffer le principal dénominateur commun aux deux signatures : une poétique de la violence.

Si Sullivan fait effectivement référence à des phénomènes connus ou du moins ancrés dans une certaine réalité, celle de ces nègres blancs dont la pigmentation de la peau a été génétiquement modifiée par des générations issues de relations sexuelles interraciales – lire ici des viols d'esclaves noires par leurs propriétaires blancs – pour tracer la toile de fond de son récit qui prend place dans un temps et un espace identifiables, dans la ville de Buckton au sud des États-Unis à une époque non précisée mais qui donne l'impression d'être celle de l'après-guerre aux relents de ségrégation, force est d'admettre que le roman apparaît presque

¹ Philippe Boggio, *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993, 413 p.

² Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, 510 p.

comme un dictionnaire de références pour américainophile débutant, par la répétition exagérée des marques de voitures qui deviennent littéralement des personnages (la *Nash*, la *Packard*, la *Buick*), les prénoms étrangement courts et que l'auteur parvient tout de même à raccourcir (Lee, Dex, Tom, Clem, Lou, Jean), les actions qui se résument à boire de l'alcool, avoir des relations sexuelles, se promener en voiture, danser et écouter de la musique, jouer aux cartes, etc. *J'irai cracher sur vos tombes*, sans faire l'apologie d'une violence omniprésente dans le récit, semble bien être a construit sur cette composante, travaillée par la satire, violence qui prend tout son sens au dernier chapitre du roman.

L'histoire de *L'Arrache-Cœur* évolue quant à elle dans un univers irréaliste. En fait, cette œuvre de Vian emprunte beaucoup à Lewis Carroll : les animaux communiquent avec les humains (le chat avec lequel Jacquemort se liera d'amitié n'est ni plus ni moins qu'une référence directe à Carroll), le village et le paysage appartiennent à l'onirique, à l'envers du miroir. La violence qui apparaît épisodiquement au début du récit prend peu à peu beaucoup de place. Les scènes se condensent progressivement vers une logique qui aboutit à la déchéance du récit, l'échec du narrateur. 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.

En établissant par l'analyse des rapprochements sur le plan de la construction, des thèmes, des quêtes, de la narration, entre les deux romans, nous pourrions montrer que c'est leur rapport au temps et à l'espace qui donne, à la lecture de ces romans, une portée et donc une « identité » différente à chacun. L'opposition entre les deux univers devra donc être étudiée à la lumière du traitement de la violence dans chacun d'eux. Il sera de là possible de voir — en tenant compte du fait que les deux œuvres n'ont pas joui de la même préparation (planification, élaboration, ré-écriture, etc.) —, ce qui sépare mais surtout relie *J'irai cracher sur vos tombes* et *L'Arrache-cœur*.

Le travail sur les narrateurs permettra de voir la part importante et singulière que l'écrivain donne à la construction narrative. Dans *L'Arrache-cœur*, le narrateur, un peu comme un marionnettiste, semble d'abord contrôler le récit au point de se permettre parfois de juger les actions des personnages. Vian parvient néanmoins à bouleverser les conventions. En cours de récit, la construction du roman se modifie : le temps n'a plus de sens. Le narrateur cherche à reprendre les rênes d'une histoire qui lui échappe.

J'irai cracher sur vos tombes est désignée par Vian comme un *pastiche de polar noir*. Ce cantonnement dans un style, différant substantiellement, à l'époque, du reste de sa production, devait permettre de distinguer les deux romanciers. C'est en effet à un portrait ironique et fantasmée d'une Amérique jamais visitée que Sullivan fait référence dans son roman. L'univers décrit, en se voulant trop précis et trop balisé pour être vrai, perd toute crédibilité réaliste et apparaît comme le fruit d'une imagination travaillée par les mythes.

Dans un roman comme dans l'autre, l'écriture en est une d'excès : dans les effets de style, dans les descriptions, dans les actions, dans la construction des personnages et même dans les dénouements. En étudiant ceux-ci, on notera certaines différences, certes, mais surtout une structure d'ensemble qui, elle, s'avère commune aux deux textes. L'analyse des romans s'attardera donc aux traitements respectifs de la voix narrative, aux jeux de mots, aux filiations intertextuelles, aux découpages des actions et descriptions, aux fonctions du temps et de l'espace. Dans cette lecture plutôt narratologique de l'écriture, la violence constitue le registre dans lequel le sens et le non sens se constituent.

Le pivot central de l'interrogation demeure donc l'analyse des deux romans dans l'optique d'en réconcilier les univers à travers les traces d'une même écriture. Pour ce faire, l'analyse sera structurée en trois parties : l'une consacrée uniquement à l'étude de *J'irai cracher sur vos tombes*, l'autre à *L'Arrache-cœur* selon le même modèle alors que la dernière viendra synthétiser les deux premières

tout en mettant en lumière les principaux thèmes liant à divers degrés les deux romans. Chacune d'elles comportera différents sous-chapitres dont les idées principales seront reprises dans le but de faire la preuve qu'au-delà du rapport hétéronymique, du contexte de leur écriture ou de l'appartenance à différents genres romanesques, les deux romans de Boris Vian se rejoignent beaucoup plus l'un et l'autre qu'ils ne s'éloignent l'un de l'autre³.

³ Il faut mentionner qu'on regroupe aujourd'hui les romans de Sullivan dans les œuvres complètes de Vian – telle l'édition en livre de poche dans « La pochotèque », Boris Vian, *Romans, nouvelles, œuvres diverses de Boris Vian*, Paris, LGF, 1991, 1340 p.

CHAPITRE I

ANALYSE DU ROMAN *J'IRAI CRACHER SUR VOS TOMBES*

1.1 Un genre particulier : le polar

Si la fin de la Deuxième Guerre mondiale a amené avec elle son lot de désillusions, il ne fait aucun doute que la société française a été particulièrement éprouvée par ce phénomène. En mettant simultanément un terme à l'occupation allemande et au gouvernement de Vichy, la Libération a déclenché une nouvelle chasse aux sorcières qui allait profondément marquer le pays en le divisant pratiquement entre Résistants d'un côté et Collabos de l'autre. En d'autres mots, l'euphorie éphémère qui s'empara de la nation au terme du conflit laissa vite place à un climat propice à la paranoïa, alimenté par un sentiment de vengeance longuement mûri. C'est dans ce contexte que Boris Vian publie son premier roman *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), sous le pseudonyme Vernon Sullivan. Comme nous le verrons, l'auteur considérera ce roman comme un pastiche de polar noir américain, ce qui le situe en marge des courants littéraires en vogue en France à l'époque. D'un autre côté, le polar, américain aussi bien que français, apparaît peut-être comme le genre le plus représentatif du climat qui sévit alors :

Le polar, et avec lui ses auteurs et ses lecteurs, évolue sur une ligne de crête séparant l'utopie de la catastrophe : d'un côté l'espoir d'une société meilleure et de l'autre le désespoir suscité par la barbarie du siècle dernier.

Son sujet c'est cette barbarie dont il est le témoin attentif, c'est la mémoire collective [...] ⁴

Vian étant un écrivain français, il importe de définir, pour la suite de l'analyse, dans quelle mesure son roman relève plus du modèle américain que français. Dans un premier temps, tous deux tirent leur influence du roman à énigme traditionnel, à la Conan Doyle. Mais, alors que se développe aux États-Unis à partir des années 1930 le style *hardboiled*, intimement lié à la publication de *pulp magazines* comme « Black Mask », on assiste en France, une dizaine d'années plus tard, au lancement de la « Série Noire » par Marcel Duhamel. Celle-ci vient diamétralement s'opposer à la collection qui dominait alors l'édition française de roman policier, « Le Masque », qui publiait majoritairement les classiques du roman policier anglais tels que Doyle et Agatha Christie. L'opposition entre ces deux collections amènera plus facilement la critique française à accepter la division binaire entre polar et roman à énigme alors que la perception du genre restera assez floue de l'autre côté de l'Atlantique comme en témoigne la prolifération des termes désignant les différents types de littérature policière : *thriller, shocker, novel of detection, mystery, novel of suspense, inverted detection tale, chase, psycho-thriller, novel or murder*. Cette absence de classification, cette possibilité d'emprunter un ou plusieurs éléments à l'un ou l'autre de ces genres tout en se réclamant du polar, conjointement au phénomène de l'édition de masse qui s'appuie d'abord sur le *pulp magazine* et ses nouvelles pour ensuite se tourner vers le *paperback* et ses romans, entraînent bientôt une standardisation des schémas narratifs, et même plus :

Elles ont codifié l'univers imaginaire du polar, habillé le récit de couvertures illustrées et provocantes, déterminé sa longueur, son découpage et son déroulement. Plus spécifiquement, en ce qui concerne la littérature *pulp*, la priorité absolue accordée à l'action et au dialogue impliquaient la dévaluation

⁴ Elfriede Müller, Alexander Ruoff, *Le polar français : crime et histoire*, Paris, La fabrique éditions, 2002, p. 16

de l'énigme, de la description et, surtout, de la structure d'ensemble par rapport à la scène⁵.

Si le polar français ne connaîtra pas une telle normalisation, il sera fortement associé à un certain fond de théorie critique au point où on lui prêtera souvent les mêmes motivations :

Comme pour la théorie critique, la société est, pour le polar, un *scandale*. Comme la théorie critique, il trouve les causes de crimes actuels dans la structure et l'histoire de la société bourgeoise et, comme elle, il prend pour hypothèse que la réconciliation ne saurait être obtenue par la seule élucidation des faits. Et, comme elle, il désespère qu'il n'y ait plus de forces révolutionnaires suffisamment fortes pour transformer la réalité. Pour l'une comme pour l'autre, il ne reste plus qu'à conserver en mémoire les moments où ont surgi des raisons d'espérer et les défaites qui ont vu ces espoirs se dissiper. C'est ce lien entre histoire, pessimisme et volonté irréductible d'espérer qui justifie qu'on considère le polar comme un équivalent littéraire à la théorie critique. À une différence près, certes fondamentale, qui tient à la nature même des deux genres : alors que la théorie critique recourt à la philosophie et à la dialectique pour appréhender cette histoire qui a rencontré à Auschwitz sa négation, le polar jouit d'une plus grande liberté, pousse plus loin son rejet du déterminisme historique et imagine que les choses auraient pu se passer tout autrement⁶.

Cette conception ne saurait s'appliquer au modèle privilégié par Boris Vian pour l'élaboration de la trame du récit de *J'irai cracher sur vos tombes*. Celui-ci correspondrait plutôt à l'idée que le polar américain, en lien avec l'édition de masse, n'est souvent qu'un produit de grande consommation mettant justement en scène la consommation fantasmée d'une société. Ce faisant, les sujets traités sont aussi infinis que peut l'être l'imagination de ses auteurs. Une imagination assez particulière car elle tire sa source d'une réalité qui se confond en apparences et faux-semblants. Le polar, c'est un monde inventé pour les uns et c'est un portrait de la réalité pour les autres, bien que le genre prenne place au sein d'une seule et même société. Exagération, fantasme et caricature deviennent alors les traits caractéristiques. En ce sens, il serait difficile de trouver meilleure définition du polar américain que celle de Raymond Chandler, figure emblématique du roman

⁵ Benoît Tadié, *Le polar américain : la modernité et le mal*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 14

⁶ Elfriede Müller, Alexander Ruoff, *op. cit.*, p. 17-18

noir moderne et dont Vian fut un admirateur et l'un des traducteurs, dans *The Simple Art of Murder* :

L'auteur réaliste de récits criminels parle d'un monde où des gangsters peuvent régner sur des nations et presque des villes, où des hôtels, des immeubles et des restaurants célèbres sont la propriété d'hommes qui ont fait fortune grâce aux bordels, où une star de cinéma peut envoyer quelqu'un au casse-pipe pour le compte d'un gang, où le monsieur sympathique dans le hall est un patron du racket de la loterie clandestine ; un monde où un juge dont la cave est bourrée d'alcool de contrebande peut condamner un homme à la prison parce qu'il a une bouteille dans sa poche, où le maire de votre ville peut avoir justifié le meurtre comme moyen de gagner de l'argent, où aucun homme ne peut marcher en sécurité dans une rue sombre parce que la loi et l'ordre sont des choses dont nous parlons mais que nous nous abstenons de pratiquer [...]. Ce monde ne sent pas très bon, mais c'est celui où l'on vit, et certains auteurs à l'esprit endurci et à l'attitude froide et détachée arrivent à en tirer des formes intéressantes et même très amusantes. Il n'est pas drôle qu'un homme se fasse tuer, mais il est parfois drôle qu'il se fasse tuer pour si peu et que sa mort soit la monnaie de ce que nous nommons la civilisation⁷.

Il s'agit maintenant de s'interroger, à la lumière de ces observations, sur la pertinence de la démarche romanesque favorisée par Vian lors de l'élaboration de ce roman. Un tel questionnement sous-entend obligatoirement une compréhension des raisons l'ayant poussé à s'investir dans un tel projet en s'adonnant à un type d'écriture le menant à réaliser un pastiche de polar noir fortement marqué par une américanité imaginaire. Ce faisant, il sera possible de réaliser si, stylistiquement et littérairement parlant, *J'irai cracher sur vos tombes* est si différent du reste de sa production, et s'il y a lieu de distinguer vraiment Vian de Sullivan. En ce sens, il importera de réaliser que ce qui singularise *J'irai cracher sur vos tombes* relève beaucoup plus des contraintes que se sera fixées son auteur pour arriver à ses fins, et qui trahiront finalement un travestissement de l'écriture plutôt qu'une véritable transformation si ce n'est une création indépendante de l'œuvre vianesque.

⁷ Raymond Chandler, «The Simple Art of Murder», *Later Novels and Other Writings* [1946], New York, Library of America, 1995, p. 991

1.2 Le canular *J'irai cracher sur vos tombes*

Bien que la première publication associée à Boris Vian remonte au premier juin 1946 alors qu'il collabore, avec la nouvelle *Les Fourmis*, à la revue *Les Temps Modernes* de Jean-Paul Sartre, on retrouve en 1945 la participation d'un certain chroniqueur, nommé Hugo Hachebuisson, à l'hebdomadaire *Les amis des Arts*. Ce pseudonyme ludique ne sera néanmoins pas le premier que Vian aura inventé. Dans un recueil de poèmes inédit intitulé *Un seul Major, un seul majeur*, daté de 1944, les neuf poèmes qu'on retrouve sont tous signés Bison Ravi, anagramme de Boris Vian. Ces deux pseudonymes sont-ils différents de Vernon Sullivan qui fera son apparition en tant qu'auteur du premier roman publié par Vian? La réponse à cette question est intimement liée aux motivations qui l'amènèrent à rédiger et à privilégier le type de roman que deviendra *J'irai cracher sur vos tombes* :

La littérature américaine, à résonances revendicatrices et fortement pimentée de sexualité, faisait en revanche la fortune des éditeurs. Jean d'Halluin [propriétaire des Éditions du Scorpion] souhaitait rétablir ses finances par la publication d'un best-seller. Il s'ouvre de son projet à Boris, sollicitant son avis sur le choix d'un roman américain qu'il pourrait à son tour lancer sur le marché. Boris lui rétorque : « Un best-seller? Donne-moi dix jours et je t'en fabrique un. » C'est sur ce pari – et sur une recette éprouvée – que Boris devait écrire *J'irai cracher sur vos tombes*. Le coup ne pouvait réussir qu'en flattant l'appétit du public pour les auteurs américains. Boris écrivit donc un roman américain. Sous cet angle, il est bien vrai que son ouvrage ne fut jamais qu'une « traduction »⁸.

Non seulement Vian se contenta-t-il de s'attribuer le rôle de traducteur du roman, il poussa également le canular jusqu'à inventer un auteur américain. Ce romancier, il le fit naître sous le nom de Vernon Sullivan. Le prénom renvoyait à son ami Paul Vernon, alors étudiant en pharmacie et guitariste de l'orchestre Claude Abadie. Quant au patronyme, il est un hommage à Joe Sullivan, l'un des meilleurs pianistes de jazz du style Chicago. La supercherie ne s'arrête pas à la simple conception du pseudonyme et au rôle de *pseudo-traducteur* que Vian se plaît à endosser puisqu'il est le véritable auteur. Jean d'Halluin et Vian élaborent

⁸ Noël Arnaud, *op. cit.*, p. 152-153

même des repères biographiques à Sullivan, comme en témoigne un extrait de la préface du roman, signée par Vian lui-même :

C'est vers juillet 1946 que Jean d'Halluin a rencontré Sullivan, à une espèce de réunion franco-américaine. Deux jours après, Sullivan lui apportait son manuscrit. Entre-temps, il lui dit qu'il se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de « Noirs » (reconnus comme tels par la loi) disparaissent des listes de recensement, et passent au camp opposé ; sa préférence pour les Noirs inspirait à Sullivan une espèce de mépris des « bons Noirs », de ceux dont les Blancs tapotent affectueusement le dos dans la littérature. Il était d'avis qu'on peut imaginer et même rencontrer des Noirs aussi « durs » que les Blancs. C'est ce qu'il avait personnellement essayé de démontrer dans ce court roman [...]. (*JCVT*, 7-8)

Et Jean d'Halluin de renchérir, dans son prière d'insérer qui n'apparaît plus dans les éditions postérieures à 1973, en déclarant :

Tous les ans 20 000 Noirs se transforment en Blancs. C'est ce qui ressort d'un récent article d'Herbert Asbury du « Colliers ». Il ne s'agit pas, bien entendu, de nègres 100% mais de métis à qui leur teint particulièrement clair permet de vivre parmi les Blancs sans être remarqués. Vernon Sullivan est un de ces Noirs et le drame de son héros, Lee Anderson, est né de ce malentendu racial, sur lequel les récents lynchages viennent, une fois de plus, d'attirer l'attention du monde civilisé. *J'irai cracher sur vos tombes*, le premier roman de ce jeune auteur que nul Éditeur Américain n'osa publier, dénonce en des pages d'une violence inouïe et dont le style est égal à celui des grands prédécesseurs que sont Caldwell, Faulkner et Cain, l'injuste suspicion réservée aux noirs dans certaines régions des États-Unis. [...] Un roman comme on n'en a jamais écrit⁹.

Et que racontait-il, ce roman? L'histoire est celle d'un de ces nègres blancs, à qui Vian et d'Halluin font référence à l'intérieur des deux dernières citations, nommé Lee Anderson et qui arrive à Buckton, une petite ville du sud des États-Unis, avec un dollar, sa valise, un petit revolver et une lettre de Clem, que le lecteur devine être un homme d'influence, lui permettant de se dénicher un emploi de libraire. La vie de Lee avant Buckton n'est qu'effleurée, et livrée au compte-gouttes, au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture. Alors que le héros s'adonnera à plusieurs beuveries et à des actes sexuels avec de jeunes filles

⁹ *Ibid.*, p. 152

mineures, la véritable raison de sa présence dans la petite ville est quant à elle dévoilée au moment où il fait la rencontre de Jean et Lou Asquith, toutes deux magnifiques, riches et, surtout, blanches. Pour venger le meurtre de son jeune frère Danny, lynché par le frère et le père d'une jeune fille que ce dernier fréquentait, Lee séduira les Asquith pour leur avouer finalement, avant de les violer et de les tuer, qu'il est un nègre. Il sera abattu par la police avant d'être tout de même pendu.

Mais comment définir *J'irai cracher sur vos tombes* en tant que création littéraire ? Roman ? Pastiche ? Leurre ? Le concept de la mystification, « ces pièges dans lesquels on fait tomber un homme simple et crédule, que l'on veut persifler¹⁰ », approfondi par Roger Picard dans l'extrait qui suit, constitue une piste intéressante pour cerner l'imposture du roman en question :

Au fond de toute mystification, il y a toujours, plus ou moins atténué, un élément de perversion ou de déséquilibre moral. D'une part, on n'hésite pas à tromper la bonne foi du public, dans un dessein le plus souvent égoïste. D'autre part, on se met nettement hors des « règles du jeu » de la vie sociale et on laisse prédominer sa fantaisie sur les éléments qui, normalement, doivent lui servir de frein¹¹.

La pertinence de cette explication devient d'autant plus intéressante lorsque l'auteur met justement en contexte cette mystification en lien avec différents artifices littéraires tels que le plagiat, le pseudonyme, le livre à clef, le pastiche, la parodie, l'œuvre apocryphe, le faux et l'auteur supposé. Comme le disent Yzabelle Martineau et Roger Picard, tout serait « une question de degré¹² » :

Le véritable artifice ne commence que lorsque le lecteur n'est pas dans le secret de l'auteur et lorsque celui-ci cherche réellement soit à lui dissimuler la vérité sur l'œuvre ou sur l'auteur, soit à la travestir. Parfois, l'artifice est à peine voilé, comme dans l'usage du pseudonyme, que celui qui le prend est souvent le premier à divulguer. Il se dissimule davantage dans les livres à clef,

¹⁰ Yzabelle Martineau, *Le faux littéraire : plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Montréal, Éditions Nota bene coll. Le Livre de Poche, 2002, p. 37

¹¹ Roger Picard, *Artifices et mystifications littéraires*, Montréal, Éditions Variétés, 1945, p. 218

¹² Yzabelle Martineau, *op. cit.*, p. 38

où les personnages ne sont fictifs qu'en apparence. L'artifice s'avoue ou se laisse deviner dans le pastiche, tandis qu'il se cache avec plus ou moins de succès dans l'imitation et surtout le plagiat. Il se dérobe de tout son possible à la perspicacité du public dans l'œuvre apocryphe, qui est une sorte de faux littéraire et, bien plus encore dans la supposition d'auteur, qui consiste à faire croire à l'existence d'un écrivain purement imaginaire, dont on nomme comme authentiques des livres écrits sous son nom par le mystificateur¹³.

La double création de Vian, le récit et son auteur, se construit donc clairement autour de plusieurs de ces « artifices ». Le récit, pris en charge par Lee, offre à cet égard un exemple des plus intéressants dès les premières pages, alors que Lee vient relever de ses fonctions le gérant de la librairie. L'épisode donne lieu à un échange entre les deux personnages :

– Vous avez raison. Eh bien, encore cinq et je [le gérant] me retire de ce travail.

– Pour quoi faire ?

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

Il ricana.

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

– Vous y arriverez, dis-je.

– Sûrement, j'y arriverai. J'en ai déjà six de prêts. (*JCVT*, 15-16)

Par le biais du discours du gérant, Vian expose sa propre démarche et son approche du roman en cours. C'est, pour le lecteur, le premier indice indiquant le canular. Car si les raisons et motivations ayant mené à l'élaboration de son œuvre ont déjà soulevé le désir de tromper les lecteurs, c'est surtout à la suite de la publication du roman, notamment de sa réception et du scandale qu'il provoquera, que Vian sera poussé à repenser sa perception de *J'irai cracher sur vos tombes* comme production littéraire. Pour cerner de quelle façon les appellations polars, pastiches, parodies et canulars entretiennent des liens avec ce roman, il est

¹³ Roger Picard, *op. cit.*, p. 8

nécessaire de démontrer comment ce roman particulier est passé d'un simple pari à une supercherie plus ou moins bien construite.

Tout d'abord, il faut retenir deux éléments, hormis la construction du livre elle-même, qui viendront mousser à la fois le caractère polémique et les ventes du roman attribué à Sullivan. Le premier est l'œuvre de Daniel Parker, un architecte de profession mais surtout le Président du Cartel d'action morale et sociale (C.A.S.M.), qui attire l'attention sur le roman de Sullivan en déposant une plainte contre l'œuvre le 7 février 1947 pour atteinte aux mœurs. Il invoque la loi du 29 juillet 1939 relative à la famille, comme il l'avait fait quelques semaines auparavant pour faire interdire par le gouvernement français la vente des romans *Tropiques du Cancer* et *Tropiques du Capricorne* d'Henry Miller. Parker, qui monte sur toutes les tribunes, paie, du même fait, à Vian et d'Halluin la meilleure publicité du monde : *J'irai cracher sur vos tombes* qui s'écoulait jusque-là gentiment se vend désormais par brouettées de mille. Vian prend tout de même les actions de Parker au sérieux et il devient donc primordial de ne pas divulguer le canular Sullivan : cet auteur n'existant pas, il sera impossible de donner suite aux poursuites amorcées. Il conçoit donc, le 22 février 1947, la trame de fond d'un deuxième roman signé Sullivan, « Les morts ont tous la même peau », qui relate l'histoire d'un autre nègre blanc, un portier de bar prénommé Dan, qui renvoie au prénom de Parker, et qui, lui, se considère comme Blanc à part entière. Plus raciste que le plus raciste des Blancs, il verra le retour d'un frère qui porte toutes les caractéristiques d'un Noir venir faire chavirer son existence en le poussant dans une véritable folie meurtrière où racisme et sexualité sont encore les pôles principaux. Avec ce deuxième roman publié en début d'année 1948 qui vise à tirer tous les avantages du scandale, et également par l'écriture d'une « version originale¹⁴ », donc américaine et rédigée en anglais, de *J'irai cracher sur vos tombes* qui paraîtra en juillet 1948, Vian munit Sullivan d'une véritable bibliographie et croit ainsi pouvoir éviter qu'on remonte jusqu'à lui car il n'est

¹⁴ Boris Vian insiste auprès de Jean d'Halluin pour qu'il publie le « texte original », *I shall spit on your graves*, une traduction à rebours à laquelle s'est adonnée Vian en compagnie de Milton Rosenthal, qu'il a fallu mettre dans la confidence.

pas question de refuser les recettes des ventes qui, contre toutes attentes, sont loin d'avoir plafonné.

Le deuxième élément qui fera exploser l'engouement médiatique et commercial pour le roman est un fait divers pour le moins inattendu : le 28 mars 1947, un représentant de commerce, Edmond Rouzé, assassine sa maîtresse Marie-Anne Masson et se suicide après avoir abandonné près de lui le roman de Sullivan ouvert à la page où le héros tue Lou Asquith. C'est par la suite une question de jours avant que le roman devienne officiellement le best-seller de l'année 1947. Mais malgré le succès que remporte le livre, notamment auprès du grand public, la justice aura tout de même raison de Boris Vian : sentant l'étau se refermer lentement mais sûrement sur lui, Vian passe aux aveux devant le juge d'instruction le 24 novembre 1948 et endosse l'écriture des deux Sullivan. Le 3 juillet 1949, un décret ministériel interdira la vente de *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau* alors que le jugement condamnant Vian à 100 000 francs d'amende pour outrage aux bonnes mœurs sera rendu le 13 mai 1950.

Plusieurs lecteurs ont prétendu entrevoir, dans le sujet du « nègre blanc » préconisé par Vian, une volonté chez l'auteur de changer les choses. D'autres, plus audacieux, sont allés jusqu'à dire que tel était le véritable but recherché par l'artiste. Il est intéressant que certains aient supposé à Vian ces intentions. D'une part, on rappellera que le roman fut conçu, écrit, revu et corrigé en quinze jours, alors que Vian était en vacances et qu'il devait s'occuper de son fils Patrick qui avait contracté la coqueluche le jour de leur arrivée à Saint-Jean-de-Monts, en Vendée. C'est donc au chevet de son fils, le matin et au milieu de la nuit, que s'est élaboré et concrétisé *J'irai cracher sur vos tombes*. En tenant compte de cette réalité ainsi que de l'empressement de Vian à proposer le projet de roman à d'Halluin, il serait logique de croire que c'est plutôt sur les caractéristiques du genre comme le rythme que Vian concentra ses efforts plutôt que sur le sujet. Mais, d'autre part, ce sujet des nègres blancs américains l'intéressait depuis déjà

quelques temps. Les journaux américains abordaient de plus en plus franchement la question depuis que le credo ségrégationniste du sénateur Theodore Bilbo avait entraîné des lynchages dans certains États du Sud. L'intérêt de Vian pour cette question portait aussi sur la transformation de la pigmentation de ces Noirs au fil des générations :

Au-delà du racisme, qu'ils détestent, Boris et Doddy [Claude Léon] s'étaient intéressés au problème mathématique de la division sanguine. Quel pourcentage de sang blanc fallait-il avoir pour être déclaré blanc? Combien d'années faudrait-il attendre avant que tous les Noirs deviennent blancs¹⁵?

Sans minimiser la sensibilité de Vian aux problèmes subis par la population noire des États-Unis, la problématique du nègre blanc offre à Vian une occasion supplémentaire de jouer sur les apparences, sur les conflits d'identité. En fait, le double jeu de Lee, surtout les mensonges qu'il crée de toutes pièces pour empêcher quiconque de le démasquer, rappelle étrangement la démarche à laquelle s'adonne Vian en se réfugiant sous les traits de Sullivan :

Je lui [à Jean Asquith] appris que j'étais né quelque part du côté de la Californie, que mon père était d'origine suédoise et que c'était pour ça que j'avais les cheveux blonds. [...] Tout ça, c'était des blagues. [...] Je lui inventai un tas de sornettes sur mon frère Tom, et sur le gosse, et comment il était mort dans un accident, on croyait que ça venait des nègres, ces types-là sont sournois, c'est une race de domestiques, et l'idée d'approcher un homme de couleur la rendait malade. (*JCVT*, 141-142)

Plus encore, les deux cas se rejoignent dans l'hypocrisie de leur démarche : les deux ont laissé passer assez d'informations pour qu'elles deviennent des indices dévoilant le subterfuge. Plus que la question raciale, c'est l'ambiguïté de la situation de son personnage qui semble avoir inspiré l'auteur, d'autant plus que ce sujet offrait l'occasion d'aller encore plus loin dans la transgression de différents tabous. Toutefois, force est d'admettre que, contrairement à une certaine partie de la population européenne en général, Vian connaît bien la situation qui sévit outre-Atlantique, la condamne, fort probablement, mais pas sur la place publique avec un roman écrit en deux semaines dans le but avoué de se remplir les poches

¹⁵ Philippe Boggio, *op. cit.*, p. 162

et de rire un bon coup aux dépens de certains critiques, ceux qu'il appelle les *pisse-papiers*. Car lorsque Miles Davis et Duke Ellington, la crème des jazzmen et surtout les rares symboles de réussite qui s'offre à la société afro-américaine, viennent à Paris, c'est Boris Vian qui les accueille et les pavane dans tout Saint-Germain-des-Prés en sa qualité de pilier du jazz français. L'influence de ces musiciens, l'inspiration qu'ils auront suscitée chez Vian, on la retrouve beaucoup plus dans les caractéristiques de son personnage, telles ses qualités de danseurs ou de chanteurs, que dans une quelconque démarche revendicatrice qui, de toute façon, jurerait avec le ton privilégié pour l'écriture du roman. Si, effectivement, il a pu par la même occasion dénoncer la situation ségrégationniste, il faut toute de même se rappeler que pour Vian, *J'irai cracher sur vos tombes* ne sembla jamais être autre chose, au point de vue littéraire, qu'une blague payante :

[...] Quinze jours, exactement quinze jours, sans compter les embarras de la coqueluche de Patrick! Aux yeux de Boris, c'est ce que valait la plaisanterie. Pas plus. De la qualité du roman, il ne voulait pas entendre parler. C'était un jeu, non une œuvre. [...] Avec le fond philosophique, le problème de la négritude des peaux blanches, c'était la seule chose qui avait, pour lui, un peu de valeur littéraire, dans ce gag éditorial¹⁶.

Si la théorie du canular tient toujours la route, c'est que l'explication qui a jusqu'ici prévalu concernant la naissance de Vernon Sullivan et celle de son premier roman se limite au pari entre Jean d'Halluin et Boris Vian, pari qui n'est basé que sur des assises économiques, d'un côté comme de l'autre. Les deux constats qu'il est possible d'en tirer sont les suivants : succès commercial et échec littéraire. La seule critique ou démonstration qui se trouve indéniablement rattachée à l'écriture de *J'irai cracher sur vos tombes* est relatée par Noël Arnaud :

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

¹⁶ Noël Arnaud, *op. cit.*, p. 167

industriellement et que c'est pitié d'être aussi crédule et aussi perversi (esthétiquement parlant), voilà ce qu'il a en tête¹⁷.

Ce qu'Arnaud ne mentionne toutefois pas, c'est si Vian avait également les trois autres romans et la nouvelle de Sullivan en tête en écrivant *J'irai cracher sur vos tombes* ou si c'est l'opportunité de répéter l'exploit commercial qui l'a motivé à continuer. Car c'est précisément ici que le canular prend fin, dans la mesure où Sullivan ne devient plus un jeu mais bien une recette testée et reproduite dont il semble avoir de la difficulté à se défaire, notamment par la faute d'un événement particulier qui, avant d'Halluin et les nègres blancs, se révèle être l'étincelle qui amena Vian à s'adonner à cette autre littérature. Un passage du livre d'Anaïk Héchiche explicite bien l'épisode en question:

Pourquoi Vian a-t-il choisi d'être traducteur et pourquoi le pseudonyme [Vernon Sullivan]? Avant d'aller plus loin, un bref rappel chronologique s'impose. En mars 1946, Vian termine *L'écume des jours*. En juin, il publie sa première *Chronique du menteur* et échoue au prix de la Pléiade. Du 5 au 20 août il écrit *J'irai cracher sur vos tombes*. [...] Michel Rybalka¹⁸ pense que c'est à l'échec de Vian au prix de la Pléiade que nous devons en grande partie *L'Automne à Pékin* et les romans de Sullivan. [...] Par ce refus, que Vian perçoit comme une injustice flagrante, les juges s'opposent à son intégration, bien difficile, dans le monde des lettres et rejettent l'écrivain dans l'enfer de la sous-littérature. Le premier désir de Vian va être de se venger contre cette société qui lui refuse les satisfactions matérielles et imaginaires et qui le relègue à un statut de sous-homme : *J'irai cracher sur vos tombes*, ce sera un scandale qui rapportera de l'argent¹⁹.

Dans les faits, l'écriture de *J'irai cracher sur vos tombes* est donc terminée moins de deux mois après l'échec du manuscrit de *L'Écume des jours* au prix de la Pléiade. En empruntant quelques concepts aux *Règles de l'art* de Pierre Bourdieu, il serait juste d'affirmer que Vian quitte alors, à l'intérieur du champ littéraire, le sous-champ de production restreinte pour le sous-champ de grande production suite à un échec le privant de la reconnaissance de ses pairs, « l'échec

¹⁷ *Ibid.*, p. 154

¹⁸ Michel Rybalka, *Boris Vian*, Paris, Lettres Modernes, 1981 [1969], p. 100

¹⁹ Anaïk Héchiche, *La violence dans les romans de Boris Vian*, Paris, Éditions Publisud, 1986, p. 15-17

encourageant à la reconversion ou à la retraite hors du champ tandis que la consécration renforce et libère les ambitions initiales²⁰ ».

D'un autre côté, Vian n'est pas prêt à renoncer à cette consécration, cette reconnaissance que lui apporterait une réussite dans le sous-champ de production restreinte, aussi est-ce pour cela qu'on assiste à la publication, en janvier 1947 et donc en pleine controverse de l'affaire *J'irai cracher sur vos tombes*, du roman *Vercoquin et le Plancton*, écrit en 1943-1944, remanié en 1945 et accepté en juillet de la même année par Raymond Queneau, alors directeur de la collection « La plume au vent », chez Gallimard. Il faut souligner qu'à l'origine, le livre devait paraître sous le pseudonyme de Bison Ravi. On opta finalement pour Boris Vian, afin de convaincre les sceptiques que Sullivan et Vian n'étaient pas la même personne. On assistera par la suite à une alternance des publications entre Vian et Sullivan. Ces alternances se poursuivront jusqu'en 1950, avec la parution du dernier Sullivan intitulé *Elles se rendent pas compte*. Il faut néanmoins prendre en considération que critiques et lecteurs savent depuis le 24 novembre 1948 que Sullivan et Vian ne sont qu'une seule et même personne. Il y aura, malgré tout, alternance jusqu'à la découverte du canular : en prenant le rejet du manuscrit de *L'Écume des jours* en juin 1946 par le comité de la Pléiade comme point de départ, on retrouve ensuite la publication de 13 chapitres du même roman dans le numéro du 13 octobre de la revue *Les Temps Modernes*, suivie de la mise en vente de *J'irai cracher sur vos tombes* le 20 novembre 1946, de *Vercoquin et le plancton* en janvier 1947, de *L'Écume des jours*, le roman, en avril 1947, de *L'Automne à Pékin*, signé Boris Vian, en fin 1947 et finalement de *Les morts ont tous la même peau* par Sullivan, en février 1948. Bref, Vian court deux lièvres à la fois.

Il s'agit également de souligner que les romans signés Vian devaient, initialement, tous être publiés chez Gallimard. Non seulement Boris Vian

²⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil coll. « Essais », 1998, p. 428

connaissait-il relativement bien Gaston Gallimard lui-même, mais il a fréquenté, outre Queneau et Sartre qui l'ont tous deux appuyés, donc reconnus, lors de sa candidature devant le comité de la Pléiade, Albert Camus et Jacques Prévert pour ne nommer que ceux-là. Finalement, il n'est certes pas nécessaire de comparer les Éditions Gallimard aux Éditions du Scorpion, autant sur le plan de leur statut symbolique et culturel que sur celui du capital économique. Seulement voilà : après avoir publié la pièce de théâtre *L'Équarrissage pour tous*, au printemps 1948, et alors que, presque simultanément, Sartre refuse de renouveler les *Chroniques du menteur* de Vian dans sa revue *Les Temps Modernes*, Gallimard prend ses distances avec l'écrivain. Même lorsque la poussière soulevée par *J'irai cracher sur vos tombes* sera finalement retombée, Gallimard continuera de refuser les manuscrits que lui soumettra Vian, notamment *L'Arrache-cœur*, présenté à la maison d'édition en 1951, et finalement édité en 1953 par les Éditions Vrin. Ces rejets sont symptomatiques d'une réalité qui n'est plus à commenter : après *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*, Boris Vian est brûlé dans le milieu littéraire français. Le problème se traduirait par le fait que Vian a connu un trop grand succès dans le sous-champ de grande production pour que les producteurs du sous-champ de production restreinte l'acceptent à nouveau parmi eux. Et en ce sens, ils n'ont pas tout à fait tort. Vian aurait pu arrêter les Sullivan tout de suite après *Les morts ont tous la même peau* ou même une fois que le canular était découvert, mais il n'en fit rien. Il continua à envahir le marché avec les deux derniers Vernon Sullivan, *Et on tuera tous les affreux* (1948) et *Elles se rendent pas compte* (1950), avec lesquels il tenta de se rapprocher de son propre style ; ce qui lui fit perdre son public « abonné » à Sullivan; le seul, hormis quelques irréductibles, qu'il ait jamais eu de son vivant.

Les chiffres parlent d'eux-mêmes : en 1950, Gallimard aura versé à Boris Vian quelques 300 000 (anciens) francs pour *Vercoquin et le Plancton*, *L'Écume des jours* et *L'Équarrissage pour tous*. Il faut prendre en considération que Gallimard avait consenti à une avance de 50 000 francs pour *L'Écume des jours* et que ce montant est inclus dans le 300 000. En guise de comparaison, Vian avait reçu, à la

même époque, 4 357 183 francs des Éditions du Scorpion, sur quoi les romans signés Boris Vian, en l'occurrence *L'Automne à Pékin* et *Les Fourmis*, entraient pour moins de 200 000 francs. On aura vendu près de 500 000 exemplaires de *J'irai cracher sur vos tombes* du vivant de Boris Vian.

Il serait alors tentant de croire que Boris Vian lui-même en est venu à réaliser que, de son vivant, sa double course à la réussite se solderait par la prédominance de l'œuvre sullivanésque dans la mémoire collective. Philippe Boggio, dans sa biographie de l'artiste, laisse entrevoir cette possibilité :

[...] Boris se surprend souvent à éprouver un curieux sentiment. C'est comme si Vernon Sullivan l'entraînait, ou plutôt un être hybride, Boris Sullivan, ou Vernon Vian, qui paraît avancer plus vite, mordre dans le succès mieux que Boris Vian, écrivain secret, romantique et pudique. Boris se dit qu'il a lui-même allumé l'étincelle d'une destinée qui risque de prendre définitivement le chemin du dérisoire et de la rigolade²¹.

1.3 Polar ou parodie : l'impact de la narration

Il faut se rappeler que lorsque le roman est mis en vente le 20 novembre 1946, il ne fait aucun doute que la manière dont il sera reçu est indissociable du style employé ainsi que du sujet traité. Il ne faut qu'une journée pour que la toute première critique, qui paraît dans *La Dépêche de Paris* et sera à l'image de la majorité de celles qui suivront, donne le ton à ce qui sera appelé le *scandale Sullivan* :

Il paraît que nul éditeur américain n'a osé publier cette élucubration malade d'un métis. C'est à l'honneur de l'édition américaine, et il faut déplorer qu'il se soit trouvé en France un traducteur et une firme pour diffuser cette incivilité sénile et malhonnête. C'est sur le livre qu'on peut cracher.²²

Mais de telles critiques visaient-elles uniquement le roman de Sullivan ou étaient-elles plutôt dirigées vers le type de littérature que met de l'avant le roman ? Car si l'histoire du polar est celle d'une ambition esthétique et morale qui

²¹ Philippe Boggio, *op. cit.*, p. 176

²² Noël Arnaud, *Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes »*, France, Christian Bourgois Éditeur, 2006, p. 9

s'affirme ou s'effondre dans un milieu soumis à une forte pression, c'est-à-dire l'édition populaire de masse, il est de tous les genres littéraires l'un de ceux qui a suscité les appréciations les plus contradictoires. Ses détracteurs lui reprochent de représenter une forme de pornographie flattant les pires pulsions du lecteur : machisme, sadisme, volonté de puissance et même, selon George Orwell, des instincts fascisants²³. Le problème se situerait donc dans la part de fantasme ou de facilité que véhicule le genre :

À la fin des romans les plus complaisants, le héros (et le lecteur avec lui) a bu 10 000 whiskies, tué tous les affreux et couché avec toutes les femmes ; il peut se reposer, las mais repu, jusqu'à la prochaine aventure. Sous cet angle, le genre peut apparaître vicieux et vulgaire. Plus grave : sa tendance à la facilité se retrouve parfois chez les plus grands auteurs, de Hammett à Jim Thompson ; c'est d'ailleurs ce qui empêche leur entrée dans la *Bibliothèque de la Pléiade*, dont ils risqueraient de salir le papier bible. Mais c'est aussi le paradoxe d'un genre qui remet au goût du jour le vieux conflit entre tendances contradictoires de la fiction : réalisme critique d'un côté, évasion dans le fantasme de l'autre²⁴.

Concurremment à cette dissension entre réalité et fantasme, il faut souligner que les mêmes écrits qui donnèrent au polar ses plus fervents admirateurs entre 1927 et 1933 alors qu'une série de romans et de nouvelles de Dashiell Hammett, Paul Cain et Raoul Whitfield furent publiés, dont les récits décrivant sur un ton à la fois intense et détaché un monde violent et hypocrite où les personnages sont voués à plonger et se perdre dans le néant, « sont au genre ce que, à la même époque, les disques *jungle* de Duke Ellington, représentent pour l'amateur de jazz : des œuvres à l'écriture serrée, chaotiques, sauvages et raffinées, jetées sur le papier (ou la cire) avec une urgence, un tempo qui ne seront pas retrouvés par la suite²⁵. » La référence à Duke Ellington n'est pas anodine car ce dernier est non seulement intimement lié au développement musical de Boris Vian, mais on le retrouve également, parfois sous formes de références, d'autres fois comme un personnage à part entière, dans ses romans. C'est le cas de *L'Écume des jours* où

²³ George Orwell, « Raffles and Miss Blandish », *Essays* [1940], Londres, Penguin, 1994, p. 260-268

²⁴ Benoît Tadié, *op. cit.*, p. 36

²⁵ *Ibid.*, p. 65

la musique, et principalement le jazz, occupe une place fondatrice. L'histoire d'amour entre Chloé et Colin en est par exemple indissociable. Elle devient alors le support d'un nouveau romantisme. L'amour et la musique ne font qu'un, l'ivresse sensuelle du pianocktail en est le condensé. L'univers de Colin est très musical, même avant sa rencontre avec Chloé, le jazz est un fil conducteur qui rythme toutes les situations : les fêtes, les rencontres et même les beuveries surréalistes. Quant au personnage de Chloé, de par son nom il est d'emblée lié à la musique dans laquelle l'auteur semble avoir trouvé une bonne partie de son inspiration. C'est au chapitre six que Nicolas évoque le morceau intitulé « Chloé », composition sous-titrée « chanson du marécage », morceau enregistré par Duke Ellington en 1940. C'est une musique à l'atmosphère lourde et mélancolique. On peut alors dresser sans mal un réseau de correspondances entre la musique et Chloé, entre la musique et les plantes aquatiques et enfin entre la jeune fille et son nénuphar au poumon. Parallèlement, on retrouve dans *J'irai cracher sur vos tombes* des références musicales qui viennent elles aussi ponctuer le récit et inscrire l'ambiance recherchée :

Elle se colla à moi si étroitement que j'en eus le souffle coupé. Elle avait une odeur de bébé propre. Elle était mince, et je pouvais atteindre son épaule droite avec ma main droite. Je remontai mon bras et je glissai mes doigts juste sous le sein. Les deux autres nous regardèrent et ils s'y mirent aussi. C'était une rengaine, *Shoo Fly Pie*, par Dinah Shore. Elle fredonnait l'air en même temps. [...] Elle n'avait rien sous son pull. Ça se sentait tout de suite. J'aimais autant que le disque s'arrête, encore deux minutes et je n'étais plus présentable. (JCVT, 27)

L'analyse de cet extrait permet de constater que Vian travaille la musique dans ses récits un peu à la manière dont un réalisateur joue avec la trame sonore de son film. En fait, la mélodie vient colorer les descriptions ; le rythme très bon enfant de la chanson de Dinah Shore vient accentuer l'impact des commentaires explicites de Lee à l'endroit de la jeune fille qui la fredonne gaiement. De plus, on constate en le mettant en relation avec la dernière citation de Tadié sur l'analogie entre écriture rythmée et jazz que cet extrait vient clairement exemplifier le style rapide, télégraphique et d'une violence exacerbée qui caractérise à la fois les

textes de Vian et celui de Sullivan. Ceux-ci laissent apparaître le paradoxe même de la société américaine de l'époque : une torsion simultanée vers l'avant et l'arrière, un saut vers la modernité en même temps qu'une désintégration humaine, politique et sociale. Et parce que le combat physique, le meurtre, le règlement de comptes sont les scènes primitives du polar, elles constituent la motivation première de ses scénarios et de son esthétique : c'est là que l'écriture des auteurs atteint son intensité maximale. Ces scènes suscitent un univers imprévisible où toute action s'actualise brutalement dans la violence, et qui, ce faisant, participe au bouleversement et au renversement des relations entre ses personnages, comme dans cet extrait où Lee, qui s'est enfui de Buckton avec Lou en croyant à tort avoir convaincu cette dernière de comploter avec lui pour tuer Jean, s'approche d'elle après l'avoir fait descendre de la voiture pour, vraisemblablement, assouvir son envie d'elle :

Quand je suis revenu, j'avais du mal à marcher et j'ai commencé à me déboutonner avant d'arriver jusqu'à elle ; à ce moment, j'ai vu l'éclair du coup de revolver, et, juste au même moment, j'ai eu l'impression que mon coude gauche éclatait ; mon bras est retombé le long de mon thorax : si je n'avais pas été en train de m'arranger, je prenais le pruneau dans les poumons. Tout ça, je l'ai pensé en une seconde ; la seconde d'après, j'étais sur elle et je lui tordais le poignet, et puis, je lui ai appliqué un coup de poing sur la tempe, de toutes mes forces, parce qu'elle essayait de me mordre ; mais j'étais mal placé, et je souffrais comme un damné. (*JCVT*, 184)

Le paroxysme se situe donc aussi bien dans la tonalité de l'écriture à la fois succincte et télégraphique, que sur le plan des péripéties, avalées tôt ou tard par une violence assimilatrice. Alors, peut-on se demander, dans quelle mesure le nouage entre fantasme et réalité peut être analysé, compte tenu du rôle prépondérant de la violence au sein du récit ? La comparaison entre polar et roman réaliste peut partiellement répondre à cette question : « En quoi le genre [polar] se distingue du roman réaliste : dans celui-ci, la violence n'est qu'une forme marginale des relations entre individus ; dans celui-là, elle fonde et, dans le même mouvement, désintègre tous les rapports humains²⁶ » Si la violence vient

²⁶ Elfriede Müller, Alexander Ruoff, *op. cit.*, p. 73

effectivement modifier les rapports entre les personnages, elle s'inscrit également dans le dessein, plus large, de raconter une histoire qui tire d'elle, justement, son unicité. Le lecteur est alors confronté à un récit qui a toutes les apparences d'un scénario issu de la vie de tous les jours jusqu'à ce que la violence des actions, des mots et du style viennent s'insérer dans l'histoire. Dans le cas de *J'irai cracher sur vos tombes*, l'histoire et sa narration à la première personne naissent de la violence infligée au frère de Lee et ne peut se terminer que par un juste retour du balancier, ce qui sous-entend encore une fois la violence comme finalité :

[...] Il n'y a qu'une chose qui compte, c'est de se venger et se venger de la manière la plus complète qui soit. Je pensais au gosse qui était encore plus blanc que moi, si possible. Lorsque le père d'Anne Moran avait su qu'il courtisait sa fille, et qu'ils sortaient ensemble, cela n'avait pas entraîné. Mais le gosse n'était jamais sorti de la ville ; moi [Lee], je venais d'en rester éloigné pendant plus de dix ans, et au contact des gens qui ne connaissaient pas mon origine, j'avais pu perdre cette humilité abjecte qu'ils nous ont donné, peu à peu, comme un réflexe, cette humilité odieuse, qui faisait proférer des paroles de pitié aux lèvres déchirées de Tom, cette terreur qui poussait nos frères à se cacher en entendant les pas de l'homme blanc ; mais je savais bien qu'en lui prenant sa peau, nous le tenions, car il est bavard et se trahit avec ceux qu'il croit ses semblables. (*JCVT*, 88-89)

Dans cet extrait, il apparaît évident que la violence se situe au-delà des actions, au delà de la quête de vengeance qui dictera au personnage principal le parcours à prendre. Car si ces quelques phrases résument presque à elles seules l'événement perturbateur du récit, la quête, les moyens pour y parvenir ainsi que la seule fin envisageable, elles sont également représentatives de ce non-dit que l'on retrouve tout au long du roman et qui s'avère peut-être le principal vecteur de violence. Des formulations comme *se venger de la manière la plus complète qui soit* ou encore *cela n'avait pas entraîné* viennent compléter les nombreuses invocations explicites à la violence, au point où il est relativement rare de ne pas rencontrer l'une ou l'autre de ces représentations dans la lecture du roman. Car s'il a été montré jusqu'à présent que les formes de violence rencontrées sont souvent physiques, le dernier extrait souligne également à quel point la violence psychologique est au cœur de ce récit qui se conclura effectivement avec, d'un côté, la blessure émotive que représente la double trahison de Lee, celle de n'avoir

jamais eu de véritables sentiments pour l'une ou l'autre des sœurs, jumelée à l'affront réciproque que font ces sœurs aux Noirs qu'elles méprisent tant et, de l'autre, les blessures mortelles qu'amèneront les viols, le passage à tabac, l'étranglement et les balles de revolver reçues à bout portant. Cette violence raciale, Lee en exprime dans cet extrait les conséquences physiques, en évoquant rapidement le lynchage et la mise à mort de son frère cadet, et les conséquences psychologiques alors qu'il traite de cette *humilité abjecte* que les Noirs héritent du traitement des Blancs à leur égard.

Ce qu'on retient aussi, c'est la manière avec laquelle tout cela est exposé. Chez Sullivan, en général, l'expérimentation stylistique aboutit à un resserrement de la narration autour d'unités verbales énergiques, orales, discontinues, et autour de péripéties auxquelles le lecteur n'était pas en droit de s'attendre à partir de la trame romanesque initiale. L'extrait précédent, avec ces nombreux points-virgules, son rythme déchiré entre narration omnisciente et soucis de description et d'explication, vient démontrer combien le style est près de celui privilégié par le polar. Dans ce cas précis, la liberté de style du polar offre à Vian la possibilité de s'adonner à une création qui, malgré les balises imposées par le genre, lui permet de laisser libre cours à son imagination et de se concentrer sur la construction d'un récit qui se démarquera, elle, au point d'être difficilement classifiable:

Ensuite, j'ai essayé de raconter aux gens des histoires qu'ils n'avaient jamais lues. Connerie pure, double connerie ; ils n'aiment que ce qu'ils connaissent déjà ; mais moi je n'y prends pas plaisir, à ce que je connais en littérature. Au fond, je me les racontais les histoires [...] Bref, enfin, je n'ai pas raconté mes amours dans un premier roman, mon éducation dans un second, ma chaude-pisse dans un troisième, ma vie militaire dans un quatrième ; j'ai parlé que de trucs dont j'ignore véritablement tout. C'est ça la vraie honnêteté intellectuelle. On ne peut pas trahir son sujet quand on n'a pas de sujet – ou quand il n'est pas réel²⁷.

²⁷Philippe Boggio, *op. cit.*, p. 358 (Il faut souligner que cet extrait, inséré dans la biographie de Vian par Philippe Boggio, est tiré du journal de l'auteur et qu'il ne renvoie pas à l'un de ses romans en particulier mais bien à l'ensemble de sa production.)

En fait, ce souci qu'a Vian de sans cesse se situer dans une niche en marge de ce qui se fait en littérature est difficilement conciliable avec le choix du polar comme genre. Même en tenant compte du canular qui se cache derrière la rédaction du roman et qui aurait justement gagné à ressembler le plus possible à un polar américain, il est difficile de ne pas considérer la construction du roman et le style employé comme les principaux éléments faisant de *J'irai cracher sur vos tombes* une parodie qui, en évoluant dans un genre comme le polar, parvient plus ou moins subtilement à se faire passer pour tel. Essentiellement, le roman ressemble en certains blocs à un polar digne de ce nom, et en d'autres à un récit qu'il est difficile de prendre au sérieux. Une manifestation flagrante de cet état de choses se situe en fin de roman alors que Lee, qui est le narrateur, vient de tuer Jean et de violer son cadavre :

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

Cet extrait qui boucle le 21^e paragraphe du roman renferme plusieurs éléments propres au polar américain : le ton est sérieux, le meurtrier/narrateur semble à la fois insensible à l'acte commis, et perturbé lorsque le tremblement de sa main le reprend. Il a le réflexe de chasser la douleur, physique et psychologique, avec l'alcool. Mais aussitôt que s'amorce le 22^e paragraphe, à la page suivante, le lecteur est confronté à ce qui semble être une caricature flagrante des policiers s'appêtant à prendre Lee en chasse. Ces derniers évoluent uniquement au sein de dialogues qui viennent détourner l'attention sur les meurtres et sur la fuite de Lee pour la porter sur les agents de la paix, leur complicité et leur dégoût peut-être trop prononcé pour être pris au sérieux ou tout simplement mal avancé, dans l'écriture du récit, à l'idée de pouvoir laisser filer un nègre qui a tué deux jeunes filles et un garagiste :

– Les gars, dit-il, vous risquez votre peau, mais vous aurez de l'avancement, si vous y arrivez.

- On ne peut pas laisser un sacré nègre mettre tout le pays à feu et à sang, dit Carter. Culloughs ne répondit rien et regarda sa montre.
 - Il est cinq heures, dit-il. Ils ont téléphoné voici dix minutes. Il doit passer dans cinq minutes... s'il passe, ajouta-t-il.
 - Il a tué deux filles, dit Carter.
 - Et un garagiste, ajouta Barrow.
- Il vérifia que son colt lui battait la cuisse et se dirigea vers la porte.
- Il y en a déjà derrière lui, dit Culloughs. Aux dernières nouvelles, ils tenaient toujours. La voiture du super est partie maintenant et on en attend une autre.
 - On ferait mieux de démarrer, dit Carter. Mets-toi derrière moi, dit-il à Barrow. On prend une seule moto.
 - C'est pas régulier, protesta le sergent.
 - Barrow sait tirer, dit Carter. À soi tout seul on ne peut pas conduire et tirer.
 - Oh, débrouillez-vous ! dit Culloughs. Moi, je m'en lave les mains.
- L'Indian démarra d'un coup. Barrow était accroché à Carter qui faillit décoller. Il s'était assis à l'envers, le dos contre celui de Carter, ficelés l'un à l'autre par une sangle de cuir. (*JCVT*, 204)

Certes, ces policiers, véritables clichés, font sourire, mais la question se pose : en route vers la conclusion de l'histoire, est-ce que le polar peut se permettre de relayer l'action à un second rôle ? Si le changement de ton ou de registre est effectivement remarquable à ce stade du roman, le fait est que c'est principalement la conclusion qui est ponctuée par ces changements qui poussent à se demander si le portrait dressé de la société américaine devient à ce point important que l'histoire même peut se permettre d'en souffrir.

En fait, cette impression est nettement redevable au mode narratif préconisé. Ce qui peut être considéré à première vue comme des excès menant à la caricature ou à l'exagération se révèlent en réalité l'une des principales caractéristiques de la narration. Le récit homodiégétique est effectivement largement raconté par le personnage de Lee et c'est par son regard, son interprétation et son caractère qu'est filtrée l'histoire. Le discours narratif ne prend donc jamais objectivement en considération les réactions des autres personnages mais plutôt les réminiscences, les péripéties, les points de vue et les avis en général du personnage/narrateur. Initialement, la folie meurtrière de Lee, voire sa nature

psychopathe, est imprévisible. Quand il apparaît ensuite évident que la vengeance est inévitable, son tempérament et ses actions semblent être excusés par les circonstances atténuantes : l'injustice généralisée perpétrée envers les Noirs, le sort réservé à son jeune frère et la vie de fuite et d'oppression à laquelle semble condamné son aîné. Il devient néanmoins rapidement impossible de continuer à relativiser les actions de Lee au fur et à mesure qu'une gradation radicale de la violence gratuite prend place en fin de roman. Et c'est lorsque se produit simultanément des variations dans la focalisation de la narration que semblent s'insérer ces incongruités de ton ou de registre telles que dans l'épisode des policiers. D'une focalisation qu'on pourrait qualifier d'interne dans la plus grande partie du roman, le narrateur ne faisant part que de ce que lui-même (Lee) sait, c'est une focalisation de type zéro ou encore un narrateur omniscient qui s'installe à partir du chapitre 22 (scène de la poursuite policière) jusqu'à la fin du chapitre 24. Nous considérerons ici ces techniques narratives telles que l'entend Gérard Genette dans *Nouveau discours du récit* lorsqu'il écrit :

En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet : le récit peut alors nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense (il ne le fait jamais, soit par refus de donner des informations non pertinentes, soit par rétention délibérée de telle ou telle information pertinente [...]) En focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage*, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque [...]²⁸

Par l'entremise d'un narrateur omniscient en fin de roman, le lecteur n'est plus uniquement confronté à la vision de Lee et c'est à ce moment que les actions et les réflexions de ce dernier, toujours exprimées dans le roman par une certaine tonalité, en viennent à représenter la norme, à incarner la dimension réaliste du roman. Le lecteur considère le nouveau mode narratif comme une intrusion difficilement justifiable à ce stade du récit. Car l'absence de focalisation externe, sous-entendant une narration qui serait donc plus neutre, avec plus de recul face

²⁸ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 349

au récit, oblige le lecteur à être sans cesse sollicité par les pensées des personnages, que ce soit en focalisation interne ou avec l'intervention d'un narrateur omniscient. L'étrangeté provoquée par l'arrivée d'une nouvelle voix et de dialogues où Lee n'est pas impliqué donne alors le sentiment que les descriptions comme les péripéties sont relatées si différemment que l'univers même du récit semble modifié. Enfin, il est bouleversant d'assister à ce renversement qu'amène le changement de narration. Depuis le début du roman, le lecteur, connaissant les pensées du bouc-émissaire et partageant, fondamentalement, son mépris pour une société l'ayant confiné à ce rôle, voit Lee endosser le rôle de l'opresseur en faisant des sœurs Asquith bien plus que de simples victimes : il en fait les jouets d'une vengeance de plus en plus paradoxale. Conditionné à entrevoir notamment la société américaine par les yeux d'un personnage, d'abord victime, mais dont on ne retiendra finalement que les actes barbares auxquels il s'est adonné, on constate enfin que ce qui ressemble dans l'épisode des policiers à une caricature de l'Amérique blanche serait plutôt une autre manière de cadrer le roman. L'opposition, surtout, entre une conversation somme toute superficielle entre deux policiers sur lesquels le lecteur n'a encore aucune opinion et la folie meurtrière de Lee dont il vient d'être le témoin privilégié opère un contraste assez important pour que le lecteur risque de l'interpréter comme une incohérence du genre.

Car à la lumière de ces commentaires, force est d'admettre que ce roman possède encore plusieurs des principales caractéristiques du polar. Toutefois, la dernière observation vient relativiser ces similitudes, notamment en ce qui a trait au type d'univers mis en scène. Univers réaliste ? Certainement, mais jusqu'à une certaine limite. Car si le polar mise justement sur la proximité entre les événements, l'ambiance dans laquelle ceux-ci se produisent et la réalité quotidienne du lecteur, on peut affirmer que Vian apporte, au modèle narratif, une dimension différente. *J'irai cracher sur vos tombes* ayant été publié exclusivement pour un lectorat français et cela même si Vian et d'Halluin ont tenté de tout mettre en place pour le persuader qu'il est en présence d'un récit

américain composé par un Américain, il semblerait que Vian se soit permis de prendre quelques libertés par rapport au portrait qu'il dresse de la société américaine. En ce sens, on ne saurait le comparer à certains des romans les plus complaisants du genre. Vian parvient à provoquer un impact sur son lecteur en pariant sur la dimension méconnue de la thématique et de la société dans laquelle elle prend vie, à savoir celle d'un nègre blanc cherchant à se faire justice dans le climat ségrégationniste de l'après-guerre. Le récit apparaît alors, aux yeux de son auteur, d'une malléabilité qui le pousse à l'exagération et même à des énormités dans la description des personnages et de l'univers représenté. Un exemple :

Je repris un autre bourbon à mon tour. Cela circulait à fond dans mes bras, dans mes jambes, dans tout mon corps. Là-bas, nous manquions de bobby-soxers. J'en voulais bien. Des petites de quinze seize ans, avec des seins bien pointus sous des chandails collants, elles le font exprès, les garces, elles le savent bien. Et les chaussettes. Des chaussettes jaune vif ou vert vif, bien droites, dans des souliers plats ; et des jupes amples, des genoux ronds ; et toujours assises par terre, avec les jambes écartées sur des slips blancs. Oui, j'aimais ça, les bobby-soxers. (*JCVT*, 20-21)

La description que fait Sullivan de ces bobby-soxers démontre bien à quel point il se permet de caricaturer la réalité, voire de la façonner de manière à y transposer une vision, celle de son personnage principale, fantasmagorique d'un véritable phénomène, celui de ces jeunes filles zélées et fanatiques de Frank Sinatra, première idole de la chanson pour une génération d'adolescentes des années 1940 et qui fut par la suite immortalisée au grand écran par une jeune Shirley Temple dans *The Bachelor and The Bobby-Soxer*, en 1947. S'il va de soi que la représentation qu'en fait Sullivan dans son roman, fortement chargée d'une sexualité presque débridée, donne le ton au récit en choquant les uns et en divertissant les autres, elle vise également à montrer combien Vian se soucie de parvenir à créer, à partir de la réalité, un univers parallèle qui tire son unicité de cette constante tension qu'il opère entre réel, imaginaire et fantasme.

C'est donc dire que *J'irai cracher sur vos tombes* emprunte au polar les éléments nécessaires à sa construction romanesque, c'est-à-dire son

positionnement dans une société particulière à une époque encore marquée par divers bouleversements, et l'élaboration d'un héros aux attributs physiques, artistiques et psychologiques propices à susciter l'envie qui, dans sa quête de vengeance, conjuguera alcool, sexe, musique, voitures et meurtres. Mais en situant l'action aux États-Unis, Vian parvient à provoquer une certaine distanciation entre le lecteur et le récit qu'il croit pouvoir utiliser à son avantage afin de transformer un monde aux attaches bien réelles en un univers qu'il réussit à modeler en l'image fantasmée d'une Amérique aux prises avec des problèmes de discrimination et de racisme qu'il parvient à accentuer au point de minimiser la gravité de crimes tels que le viol et l'abus sexuel de mineures. Et c'est principalement par le biais de la narration qu'il arrive à ses fins. Celle-ci s'insère complètement dans cette volonté d'instaurer d'abord une proximité entre le récit et le lecteur. Mais les changements s'effectuant au niveau de la narration, en fin de roman, iront jusqu'à provoquer un contraste difficilement conciliable avec la proximité que se doit de ressentir le lecteur, dans le genre du polar, avec l'histoire se déroulant sous ses yeux.

Il n'y a aucun *gangster* dans *J'irai cracher sur vos tombes* et pourtant, aucun des personnages n'est totalement innocent, hormis le jeune frère tué et dont le meurtre constitue la pierre angulaire du roman. En ce sens, la violence est à la fois le prologue, le centre et la conclusion du récit. Il faut pour le moment retenir que si le polar, violent et parfois vulgaire par définition, a permis au récit d'évoluer à l'intérieur d'un cadre, le roman-canular de Sullivan ne saurait être considéré comme un polar à part entière : l'univers représenté ouvre en effet sur autre registre.

CHAPITRE II

ANALYSE DU ROMAN *L'ARRACHE-COEUR*

2.1 Un roman nouveau genre : *L'Arrache-cœur*

L'écrivain que fut Boris Vian reste, encore maintenant, très difficile à cantonner dans un genre précis. Néanmoins, que l'on pense seulement à *L'Écume des jours* qui met en scène une histoire d'amour à la fois moderne, tragique, comique et résolument romantique, ou à *Trouble dans les Andains* qui relate une folle enquête où dandys et policiers forts et séduisants sont à la recherche du Barbarin Fourchu, un mystérieux objet dont on ne sait absolument rien. Certaines caractéristiques, propres non seulement à ces deux romans mais également à l'ensemble de la production littéraire de l'écrivain, viennent mettre en place un univers où l'humour, parfois absurde, souvent noir, l'insolence, la poésie et le surréalisme sont parties prenantes. Chez Vian, la fiction se construit à partir de découvertes, qu'elles soient littéraires, scientifiques ou issues d'expériences personnelles, que ces dernières aient été marquantes ou tout simplement anecdotiques. L'auteur les transpose et prend plaisir à tenter d'agencer une multitude d'idées souvent si déconnectées les unes des autres que seule la vision fantastique de l'écrivain peut parvenir à les rassembler dans un ensemble pas nécessairement homogène voire cohérent. Car il ne faut pas manquer de souligner l'importance que prend le plaisir dans la littérature vianesque : le plaisir du mot, le plaisir de jouer avec le langage, pour repousser les frontières de la réalité.

Raymond Queneau, qui signe l'avant-propos de *L'Arrache-cœur*, devait jouer un rôle primordial dans l'acceptation du manuscrit chez Gallimard. Cependant, non seulement cette publication ne se matérialisa-t-elle jamais, mais c'est bien le

refus par Gallimard en 1951 de publier son roman, finalement accepté par Vrinck pour paraître en 1953 sans publicité et comptant uniquement sur une seule critique, qui, selon le biographe Philippe Boggio poussera finalement Boris Vian à abandonner la littérature après plusieurs échecs et, surtout, après l'écriture d'un roman commencé en 1947 et qui fut « rédigé moins facilement que les autres, retouché, abandonné puis repris²⁹ ». Le désarroi et le découragement de l'écrivain à cette époque charnière de sa carrière est d'autant plus palpable qu'il constate l'incompréhension et la méfiance, de plus en plus généralisées, du milieu littéraire à l'égard d'un auteur qui s'est fait connaître avec l'aventure Vernon Sullivan. Dans une lettre à Ursula, sa seconde femme, Vian écrit :

Tu me demandes pourquoi ils ne prennent pas le livre chez Gallimard ? Queneau l'aurait pris, je crois ; c'est surtout Lemarchand qui ne veut pas. Je l'ai vu hier. Ils sont terribles tous ; il ne veut pas, parce qu'il me dit qu'il sait que je peux faire quelque chose de beaucoup mieux. C'est très gentil, mais tu te rends compte. Ils veulent me tuer, tous. Je ne peux pas leur en vouloir, je sais que c'est difficile à lire ; mais c'est le fond qui leur paraît « fabriqué ». C'est drôle, quand j'écris des blagues, ça a l'air sincère et quand j'écris pour de vrai, on croit que je blague³⁰.

Remettre ainsi la publication du roman dans son contexte permet de constater à quel point la relation qu'entretient Vian avec la littérature s'est considérablement modifiée depuis le scandale de *J'irai cracher sur vos tombes*. Cette soif de reconnaissance qui semble l'habiter demeure sans effet sur l'écriture de *L'Arrache-cœur*, sauf peut-être dans la distance prise à l'endroit des romans signés par Sullivan.

Le titre même de ce roman nous intéresse d'abord pour deux raisons : non seulement donne-t-il le ton du livre, mais il est surtout emblématique de la pratique du mot-valise et du double sens qui caractérise l'écriture de Vian. Le roman, qui s'intitulait d'abord *Les Fillettes de la Reine. Tome 1 : Première manche. Jusqu'aux cages*, troque donc un titre d'abord voué à être le premier d'une trilogie pour un autre à saveur de vengeance ou de règlement de compte.

²⁹Philippe Boggio, *op. cit.*, p. 355

³⁰*Ibid.*, p. 353

Car à quoi peut donc s'attendre celui ou celle qui s'apprête à plonger dans l'univers de ce roman après avoir pris connaissance de son titre? L'auteur répond partiellement à cette dernière question lors d'une entrevue radio accordée à la RTF le 26 juin 1956 lorsqu'il affirme :

Effectivement, il y a une chose à propos des titres que j'ai toujours défendue. C'est qu'on n'a pas lu le livre quand on lit le titre ; par conséquent, si le titre n'a aucun rapport avec le livre, ça n'a aucune importance, et il vaut mieux que ça n'ait aucune importance, parce que, de deux choses l'une : ou bien le titre est bon, il résume le livre et ça n'est plus la peine d'acheter le livre. Ou bien le titre est mauvais et il n'intéresse pas. Alors je crois que ce qu'il faut trouver, c'est un titre qui soit un tout en soi et qui donne envie de lire le livre³¹.

S'il s'avère donc inutile de tenter de retrouver dans ce titre une quelconque piste se rattachant à l'histoire du roman, il demeure intéressant de constater qu'il laisse effectivement présager une certaine violence. Du moins, c'est ce que tout observateur s'apprête à rencontrer avec ce titre composé du verbe *arracher*, renvoyant à une dépossession qui laisse entrevoir une dimension déjà plus violente que s'il avait été question, par exemple, du verbe *enlever*, et du signifiant par excellence de l'amour comme de la vie, le cœur. Ce néologisme est d'autant plus intéressant qu'il revoie à un autre aspect de l'écriture de *L'Arrache-cœur* : l'intratextualité. En effet, le titre du roman renvoie directement à une première utilisation faite dans le roman *L'Écume des jours* : « Des armes variées pendaient au mur, des lumelles brillantes, des fusils à feu, des lance-mort de divers calibres et une collection complète d'arrache-cœurs de toutes les tailles³². » L'arrache-cœur serait donc une arme dont la fonction avouée est de tuer. Une aura de violence s'attache donc déjà au titre et demeurera présente tout au long de ce récit qui relate l'histoire de Jacquemort, psychiatre, arrivant chez Angel et Clémentine, laquelle est sur le point d'accoucher. Il est à noter ici que le personnage d'Angel est issu d'un autre roman de Vian, *L'Automne à Pékin*. Jacquemort aidera donc à mettre au monde trois garçons : des jumeaux, Noël et Joël et « un isolé », Citroën.

³¹ Marc Lapprand, *V comme Vian*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2007, p.170

³² Boris Vian, *L'Écume des jours*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Le Livre de Poche », 2002, p.243

Angel, le père des « trumeaux », est alors enfermé depuis deux mois par sa femme qui a mal accepté la grossesse. Après l'accouchement, Angel sera enfin libéré et Jacquemort s'installera chez la petite famille. Jacquemort expose à Angel l'expérience qui l'a poussé à venir près de chez lui :

– Je dois vous expliquer pourquoi je suis venu ici, dit Jacquemort. Je cherchais un coin tranquille pour une expérience. Voilà : représentez-vous le petit Jacquemort comme une capacité vide.

– Un tonneau, proposa Angel. Vous avez bu ?

– Non, dit Jacquemort. Je suis vide. Je n'ai que gestes, réflexes, habitudes. Je veux me remplir. C'est pourquoi je psychanalyse les gens. Mais mon tonneau est un tonneau de Danaïdes. Je n'assimile pas. Je leur prends leurs pensées, leurs complexes, leurs hésitations et rien ne m'en reste. Je n'assimile pas ; ou j'assimile trop bien...c'est la même chose. (AC, 39)

Un jour, alors qu'il se dirige vers le village, le psychiatre fait connaissance avec La Gloïre, un vieil homme dont le travail consiste à repêcher avec les dents les choses mortes ou pourries jetées dans le ruisseau rouge. Il doit, ce faisant, digérer la honte de tout le village. Véritable bouc-émissaire essentiel à l'équilibre de leur monde, les villageois lui donnent beaucoup d'or, qu'il ne peut dépenser, pour qu'il ait des remords à leur place.

Assez rapidement, Clémentine ne supportera plus d'être touchée par Angel et l'exclura de l'éducation des enfants. Sur les conseils de Jacquemort, il se construira un bateau pour se désennuyer. Une fois le bateau fini, il décidera de partir alors qu'au fur et à mesure que les enfants grandissent, l'amour de leur mère pour eux va s'intensifier, elle à qui il arrivait il n'y a pas encore si longtemps d'oublier l'heure de la tétée. Elle s'imagine alors tout ce qui pourrait arriver aux enfants et met tout en œuvre pour éviter quelque accident que ce soit. Elle prendra toutes les précautions envisageables pour qu'il n'arrive rien de mal à ses trois garçons, jusqu'à leur faire construire des cages en or. En fin de roman, Jacquemort se sera habitué aux us et coutumes des villageois et donnera même une claque à un enfant de cœur, comme si la violence, à l'image de ce qu'elle représente pour les villageois, était pour lui aussi devenue normale. Après des

essais peu concluants avec un chat et la bonne, Jacquemort psychanalyse finalement La Gloïre ; quand celui-ci meurt, c'est lui qui prend sa place.

Ce petit résumé montre à quel point le monde que le récit de *L'Arrache-cœur* construit se situe à cheval entre la réalité et un tout autre univers qui ne semble pas régi par les mêmes structures; et c'est justement en concentrant notre analyse sur la tension qui relie ces deux mondes qu'il sera possible de mesurer son effet sur l'évolution du récit.

2.2 Narration

L'espace et le temps ne sont plus, dans *L'Arrache-cœur*, des repères linéaires. Les descriptions sont parfois déroutantes. L'exemple de l'incipit du roman est à cet égard assez évocateur : « 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. (AC, 27) » Si la première phrase ne pose aucun problème et semble même annoncer un récit se déroulant dans un espace/temps réaliste, la deuxième fait surgir des signifiants apparemment botaniques qui appartiennent pourtant à d'autres registres – la *calamine* est en réalité un minerai de zinc et quant aux *brouillouses*, il s'agit d'un mot-valise (bouse, brouillard) qui révèle déjà à quel type d'univers *L'Arrache-cœur* prend ses racines.

Les descriptions sont attribuées à un narrateur dont la narration apparaît, au fil du roman, beaucoup plus axée sur le souci de démontrer la dimension irréaliste de l'univers dans lequel les personnages évoluent plutôt que la genèse ou la généalogie de chaque personnage ou de chaque lieu. Marc Lapprand aborde le texte dans le même sens lorsqu'il écrit :

Certes, tout lecteur de romans doit reconstruire une sorte de casse-tête dans lequel les éléments s'emboîtent à une place rigoureusement programmée. Mais c'est un peu différent chez Vian, car le narrateur se soucie plus de nous mettre dans une ambiance particulière dès les premières lignes que de nous faire

saisir la logique d'un espace préexistant qui sera le lieu de l'histoire que l'on s'apprête à découvrir³³.

En ce sens, l'arrivée de Jacquemort – dont les seules informations connues à son sujet sont celles fournies dans sa première conversation avec Angel – dans un monde qui lui est totalement inconnu et souvent incompréhensible a été délibérément imaginée pour déconcerter le lecteur. Le rôle du narrateur est alors indispensable pour que l'effet recherché se produise, car ce narrateur doit parvenir à mener le lecteur à travers le roman tout en cultivant chez lui une méconnaissance de certains pans de l'histoire. Loin d'être le fruit d'une quelconque maladresse, Boris Vian a lui-même affirmé qu'un tel procédé était essentiel à la rédaction de ses romans :

Je suis conscient que les débuts de mes romans présentent en général une sorte d'inconsistance, comme de ce qui n'a pas de passé, et cela tient, je crois, à ce que je ne conçois pas qu'un roman, pour progresser, s'appuie sur autre chose que sa matière même, sauf pour ce qui est remplissage, partie inévitable étant donné les caractères physiologiques d'une lecture. C'est pour ces raisons que je ne conçois guère que l'on attaque un livre par le milieu, de même que je conçois mal les très longues œuvres, et c'est pour cette raison que je crois qu'on ne peut lire un livre que d'un trait car il n'est lui qu'à la dernière page³⁴.

Cette inconsistance se doit néanmoins d'être calibrée afin de permettre une lecture qui ne deviendrait pas pénible et incohérente. L'efficacité dépendra largement des techniques narratives utilisées. Dans *L'Arrache-cœur*, c'est l'alternance entre quatre principaux points de vue, en l'occurrence ceux d'Angel, de Jacquemort, de Clémentine et des trumeaux, exprimés par un narrateur omniscient qui permet entre autres de bien saisir la singularité de l'univers mis en place tout en admettant que le manque d'informations concernant les lieux, le temps et les personnages servent elles aussi ce même dessein.

L'équilibre que le narrateur parvient à créer entre ces différents points de vue influence sans aucun doute la perception et l'interprétation que le lecteur peut se

³³ Marc Lapprand, *op. cit.*, p. 85

³⁴ Noël Arnaud, *op. cit.*, p. 203

faire du récit dans son ensemble. Conséquemment, il convient ici de traiter des distinctions proposées par Genette entre l'histoire, le récit et la narration. Les énoncés narratifs prennent en charge une histoire, à savoir une intrigue et des personnages situés dans un univers spatio-temporel. Ils organisent cette histoire selon les possibles du récit, en particulier quant aux variations temporelles et quant au mode d'accès ménagé vers le monde raconté – limité ou non à un point de vue interne. Mais il n'y a pas d'énoncés narratifs sans narration, sans énonciation narrative. Qui parle? Quel est le statut de la voix qui est à l'origine du récit, qui est responsable des énoncés narratifs? Afin de répondre à ces interrogations et d'exposer les effets exercés sur le texte par l'insertion des divers points de vue, le passage où Angel, enfermé, assiste à l'arrivée de Jacquemort et à l'accouchement de Clémentine s'avère très intéressant :

Seul dans sa chambre, Angel s'étonnait de ne pas souffrir. Il entendait sa femme gémir à côté, mais ne pouvait aller lui tenir les mains parce qu'elle le menaçait de son revolver. Elle préférait crier sans personne, car elle haïssait son gros ventre et ne voulait pas qu'on la vît dans cet état. Depuis deux mois, Angel restait seul en attendant que tout fût terminé ; il méditait sur des sujets infimes. Il tournait aussi en rond assez souvent, ayant appris par des reportages que les prisonniers tournent comme des bêtes, mais quelles ? Il dormait et tâchait de dormir en pensant aux fesses de sa femme, car, vu le ventre, il préférait penser à elle de dos. Une nuit sur deux, il se réveillait en sursaut. Le mal, en général, était fait et cela n'avait rien de satisfaisant. Les pas de Jacquemort résonnèrent dans l'escalier. En même temps, les cris de la femme cessèrent et Angel resta frappé de stupeur. S'approchant doucement de la porte, il essaya de voir, mais le pied du lit lui masquait tout le reste et il se tordit douloureusement l'œil droit sans résultat appréciable. Il se redressa et tendit l'oreille, à personne en particulier. (*AC*, 29)

Ce passage met tout de suite en évidence la portée qu'il est possible d'attribuer à l'utilisation de ces procédés. La voix narrative trahit d'abord un certain laisser-aller face au récit en cours, voire un manque de rigueur dans les descriptions et les introspections : les « assez souvent », « mais quelles », « en général » et « à personne en particulier » sont autant d'exemples de cette inconsistance, de ce manque d'informations dont il était question plus haut. Le ton, entre léger et comique, met souvent en évidence l'acceptation passive, chez les personnages, de l'ordre des choses semblant régir leur univers. C'est l'un des apports les plus

importants de la narration au roman : le point de vue, s'apparentant ici à la focalisation interne, met en lumière la relation qu'entretient chaque personnage avec son environnement. Dans le dernier passage, par exemple, l'excentricité des liens qui unissent Angel et Clémentine sont dévoilés avant même que cette dernière n'ait fait sa première apparition dans le roman. De plus, le fait qu'Angel soit enfermé contre son gré (il le confirmera à Jacquemort) depuis deux mois et menacé à la pointe d'un revolver par sa femme sans que celle-ci ni la nurse ne s'en formalisent vient confirmer au lecteur que les relations entre les personnages ne sont pas régies par les mêmes conventions et que les limites semblent pouvoir être repoussées si la situation le demande. C'est notamment par le discours rapporté que se distingue les principales caractéristiques propres à chaque personnage. La phrase « Le mal, en général, était fait et cela n'avait rien de satisfaisant », par exemple, vient donner de bonnes indications sur la conception générale que se fait Angel à propos de sa vie à la maison sur la falaise. Mais l'utilisation du discours indirect sous-entend également des traces, dans le traitement du propos, du discours du narrateur omniscient. Cette situation contribuera, tout au long du roman, à alimenter une dynamique particulière dans l'évolution respective de chaque personnage au gré des péripéties. Le lecteur sera donc parfois appelé à s'interroger sur ce que sait vraiment ce narrateur de chaque personnage, sur l'univers qu'il décrit et, surtout, sur les rapports entretenus entre les uns et l'autre. Le monde de *L'Arrache-cœur* apparaît dès lors quelque peu énigmatique, difficile à cerner.

L'incipit et ce dernier passage, situés en tout début de roman, révèlent donc les prémisses d'une construction romanesque bâtie sur ce pacte de lecture que représentent les premières phrases du roman et qui, selon Marc Lapprand, « nous plongent instantanément dans une atmosphère envoûtante, qui prend parfois des allures tout à fait étranges, voire inquiétantes³⁵. » Car si les premières pages donnent effectivement le ton au roman, la suite du récit donnera lieu à une amplification de ces différents éléments qui laissaient croire à un univers différent

³⁵ Marc Lapprand, *op. cit.*, p. 87

du nôtre. En fait, l'histoire se transportera plus souvent qu'autrement dans le point de vue de Jacquemort. La narration fera donc le portrait de ce macrocosme qu'est l'univers de *L'Arrache-cœur* et qui compte principalement trois lieux, la maison sur la falaise, le village et la mer, à travers les yeux d'un Jacquemort étranger aux mœurs de ses habitants. Ce faisant, c'est par le narrateur qu'apparaîtra au lecteur les diverses manifestations de la violence dans le roman. Qui plus est, l'impact qu'aura celle-ci est accentué encore une fois par le détachement du narrateur vis-à-vis des événements qui interpellent vivement Jacquemort. Par exemple :

À ce moment, le petit apprenti laissa tomber sa hachette et s'affala, le nez en avant, sur le tronc de chêne qu'il équarissait. Le silence subi saisit Jacquemort. Il se retourna et s'approcha de l'enfant. Le menuisier, pendant ce temps, s'était éloigné de quelques pas et revenait en portant une vieille boîte de conserve pleine d'eau, dont il jeta brutalement le contenu dans le cou du gosse. Puis, voyant que l'enfant ne se relevait pas, il fit suivre le même chemin à la boîte. L'apprenti soupira et Jacquemort s'approcha, révolté, pour l'aider ; mais déjà le petit poignet sale recommençait à s'élever puis à s'abattre, faible et monotone.

– 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, et il recula de deux pas pour récupérer son équilibre. (*AC*, 50-51)

Cet extrait relate la première visite de Jacquemort au village. Tout juste avant d'entrer chez le menuisier, à son arrivée dans le village, le narrateur avait expliqué : « À droite, il y avait une certaine animation et Jacquemort se dirigea de ce côté-là. Il vit en arrivant que c'était seulement la foire aux vieux. (*AC*, 45-46) » On retrouve dans cette dernière citation un détachement difficilement conciliable, dans la réalité, avec ce que sous-entend la foire aux vieux : un marché où l'on vend des vieillards tout en les dénigrant, et qui n'est pas sans rappeler les marchés publics d'esclaves. Encore une fois, un Jacquemort indigné s'était fait accueillir avec un coup de poing lorsqu'il avait tenté de faire entendre raison aux villageois. Ces deux passages sont importants dans la mesure où ils explicitent bien la différente perception qu'ont le narrateur et Jacquemort de ce qui se déroule dans cet univers. Toutefois, plus on progresse dans le roman, plus Jacquemort semble

s'habituer au non-sens, à la violence et à tout ce qui dépassait à l'origine son entendement.

2.3 Vers une violence généralisée

Parallèlement, le lecteur réalise aussi que l'indifférence du narrateur se rapproche beaucoup plus d'une forme d'humour envers une violence qui, dans un autre contexte et surtout abordée différemment, serait pour le moins choquante. C'est que l'omniprésence de la violence, dans l'exagération, n'a plus le même effet sur le lecteur qu'elle pouvait avoir en début de roman. Vian se permet alors beaucoup plus d'excès, comme ici :

La tête d'une grosse vache brune dépassait une haie. Il s'approcha pour lui dire bonjour ; elle était tournée dans le mauvais sens et il la héla. En arrivant tout près, il vit que c'était une tête coupée sur un épieu pointu ; une vache punie, sans doute. L'écriveau était bien là, mais tombé dans le fossé. Jacquemort le ramassa et lut un mélange de boue et de lettres : La prochaine – tache - fois – tache – tu donne – ras – tache – plus de lait. – Tache. Tache. Tache. Il hocha la tête, ennuyé. Il n'avait pas pu s'y faire. Encore, les apprentis... Mais pas les bestiaux. Il laissa retomber la pancarte. Les bêtes volantes avaient mangé les yeux et le nez de la vache et elle ressemblait à une cancéreuse que ça fait rire. (AC, 129-130)

Cet extrait renferme justement quelques-uns des éléments indispensables à cet humour s'il veut, ironiquement, adoucir, relativiser ou encore détourner de l'attention du lecteur la violence décrite. Dans un premier temps, Vian insère dans sa lecture de l'écriveau un jeu de mots que lui permet de faire la présence de taches de boue. Dans le récit, le lecteur réalise très rapidement que l'univers est régi par un ordre dont dépend directement l'équilibre de l'univers : tout le monde a son rôle et, si tout le monde le remplit, tout ira pour le mieux. Le premier devoir de la vache, ou sa *tâche*, est vraisemblablement de donner du lait à son propriétaire, ce qu'elle ne réussit pas à faire à la hauteur des attentes de celui-ci. La répétition du mot *tache* sur le panneau devient donc le verbe tâcher à la deuxième personne du singulier de l'impératif. De plus, la violence de l'acte sous-entendu ici est accentuée par le fait que le personnage s'arrête justement pour

saluer la vache : l'attention, la gentillesse et aussi le côté surréaliste du geste vient alors s'opposer à la boucherie jusqu'à creuser encore un peu plus le fossé entre un monde plus semblable à notre réalité, personnifié dans l'extrait en question par Jacquemort, et celui qui l'entoure depuis son arrivée, en tout début de roman. Et si l'humour noir consiste notamment à évoquer avec détachement, voire avec amusement, les choses les plus horribles ou les plus contraires à la morale en usage pour établir un contraste entre le caractère bouleversant ou tragique de ce dont on parle et la façon dont on en parle, la description de la tête dont Vian fait la relation en fin de citation remplit ce rôle avec efficacité. En fait, l'épisode par son étrangeté et sa cruauté, hormis la volonté de Jacquemort de saluer ladite vache mais dont l'impact se trouve presque aussitôt annulé lorsqu'il affirme trouver plus cruel le sort réservé aux animaux qu'aux apprentis, vient souligner le contraste entre les premières réactions du personnage lorsque confronté aux sévices infligés aux vieux et à ces mêmes apprentis en début de roman.

Chapitre après chapitre, on retrouve une violence qui prend diverses formes : l'accouchement douloureux de Clémentine en début de récit (*AC*, 29), la relation Angel/Clémentine qui s'envenime à partir de l'épisode du revolver (*AC*, 29) jusqu'au départ d'Angel (*AC*, 121-122), la foire aux vieux (*AC*, 45-46), les traitements infligés aux apprentis (*AC*, 50, 198), les nombreux coups de poings et de pieds distribués gratuitement de part et d'autres (*AC*, 129, 146, 184), la narration de l'expérience incestueuse de la nurse, Culblanc, alors que Jacquemort la contraint à le regarder lors de leurs relations sexuelle (*AC*, 103-104), la crucifixion et la castration de l'étalon (*AC*, 86), le meurtre/déracinement des arbres (*AC*, 162-165), etc. Très rapidement, la violence devient impossible à éviter dans le roman de Vian. Non seulement transparaît-elle à travers les actions des différents protagonistes, mais on peut également déceler certaines traces de celle-ci ou d'un réseau d'indices la laissant présager dans l'environnement et le décor où le récit prend place. Par exemple, la forte présence de la couleur rouge, dont la signification la plus explicite apparaît lors du premier passage de Jacquemort près du ruisseau de La Gloire :

Le ruisseau l'intriguait. D'abord, il n'y avait rien eu, puis, tout à coup, il coulait large, plein jusqu'au bord, comme sous une membrane tendue. De la couleur de la bave du crache-sang, rouge clair et opaque. Une gouache d'eau. Jacquemort ramassa un caillou et le jeta dedans. Il s'enfonça discrètement, sans éclaboussement, comme dans un fleuve de duvet. (*AC*, 45)

Le lecteur comprendra plus tard que les villageois y jettent leurs « choses mortes » et que « les corps y flottent toujours sans s'enfoncer (*AC*, 59) ». Le rouge est couleur de la vie, oui, mais d'abord et avant tout couleur du sang. Le titre même apparaît plus cruel lorsqu'il est mis en relation avec le « crache-sang », associé à la douleur, à la brutalité, à la blessure, à la mort. De plus, tout semble être corps dans ce dernier passage : une « membrane », « le fleuve de duvet », ce qui accentue la dimension de l'affliction physique pouvant être associée à tout ce sang. Rétrospectivement, l'arrivée de Jacquemort dans le roman, alors qu'il « avançait sans se presser et regardait les calamines dont le cœur rouge sombre battait au soleil (*AC*, 27) », devient plus inquiétante – comme son nom d'ailleurs. Plus encore, le paysage environnant semble plus dangereux lorsqu'il est considéré par rapport à la charge violente que l'on peut attribuer à la couleur rouge : « Les grands pans de roc rouge tombaient à la verticale dans l'eau peu profonde, d'où ils ressortaient presque aussitôt pour donner lieu à une falaise rouge sur laquelle Jacquemort, à genoux, se penchait (*AC*, 28) ». Il devient dès lors plus aisé de comprendre le cheminement emprunté par Jacquemort dans le roman. Il ne fait maintenant aucun doute qu'il devient à ce point submergé par toute cette violence qui l'entoure qu'il est lui aussi amené à l'adopter en perpétrant des actes similaires et parfois pires que ceux pour lesquels il s'indignait en début de roman :

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 haussement d'épaule.

– Qu'importe... pensa-t-il. La Gloire est là pour la prendre. Il fallait déjà que j'aie le voir pour cette gifle 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, 146)

En fait, le personnage de Jacquemort marque une zone tampon située entre un univers réaliste et celui de *L'Arrache-coeur*. Ce faisant, il devient le catalyseur de la violence (vue à travers son point de vue) qui apparaît surtout dans le récit lorsque Jacquemort est présent. La cruauté des villageois et le triste sort réservé à La Gloïre sont, par exemple, représentés dans le texte par le biais des observations et des actions de Jacquemort qui, « vide mais impossible à remplir », transpose dans l'énonciation une violence qui ne rencontre aucune résistance ni système de censure et apparaît alors comme brute et archaïque. Jacquemort est un personnage sans balise. Il se construit et se déconstruit au fil du texte et ne peut donc pas éviter d'être assimilé par cet univers inconnu :

J'ai été eu, continue Jacquemort. 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. Eh ben, c'est fini tout ça. Je vais me mettre au travail énergiquement. C'est ça qu'il se disait, Jacquemort. Ce qu'il peut s'en passer des choses, dans la cervelle d'un homme, c'est pas croyable, ça fait penser. (AC, 129)

Pour Jacquemort, il ne pouvait en être différemment. La violence vient inscrire le récit sous le signe de la culpabilité. Vian a effectivement imaginé un monde où les hommes n'auraient plus de comptes à rendre à personne, surtout pas à leur propre conscience. La seule présence dans le roman du personnage de La Gloïre prouve, dans sa fonction exutoire, à quel point la violence est partie intégrante d'un cercle vicieux impossible à enrayer :

J'ai une maison, dit l'homme [La Gloïre], qui avait remarqué le mouvement de Jacquemort et souriait. On me donne à manger. On me donne de l'or. Beaucoup d'or. Mais je n'ai pas le droit de le dépenser. Personne ne veut rien me vendre. J'ai une maison et beaucoup d'or, mais je dois digérer la honte de tout le village. Ils me paient pour que j'aie des remords à leur place.

De tout ce qu'ils font de mal ou d'impie. De tous leurs vices. De leurs crimes. De la foire aux vieux. Des bêtes torturées. Des apprentis. Et des ordures. (AC, 59-60)

Dans le roman, La Gloire est présenté comme ayant une tâche à accomplir, rien de plus. On perçoit aisément le dégoût que lui inspire beaucoup plus les villageois que sa tâche, pourtant extrêmement répugnante. L'humanité de La Gloire se situe précisément dans sa capacité de ressentir la honte et celle-ci est manifeste dans sa déception envers Jacquemort lorsque celui-ci, à l'image des villageois, lui apporte de l'or pour le soulager de ses remords :

– Je me suis battu, dit Jacquemort. Au spectacle du curé. Tout le monde s'est battu. Lui aussi, mais déloyalement. C'est pour ça que les autres se sont mis de la partie.

– Ravi de ce prétexte, dit La Gloire.

Il haussa les épaules.

– Je... dit Jacquemort. Euh... J'ai un peu honte ; 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.

– Naturellement... murmura La Gloire, amer. Vous avez vite pris le pli. Mais arrangez un peu vos vêtements. Ne vous en faites pas. Je prends votre honte. (AC, 147)

Cette conversation sera marquante pour Jacquemort qui décidera peu après de prendre la place de La Gloire. Sa décision doit être interprétée comme le choix de vivre avec une culpabilité assumée. L'indignation du début étant trop lourde à porter, il s'est lui aussi transformé en l'objet même de cette indignation pour enfin devenir ce qu'il n'avait d'autre choix de devenir : « 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. (AC, 193) » Angel a préféré fuir, Jacquemort a décidé d'assumer.

Mais la culpabilité a aussi un autre visage dans le roman qui est une autre facette de la violence. Généralement physique et patente dans les exemples précédents, la violence devient psychologique et verbale lorsqu'il est question de la relation que Clémentine entretient avec son rôle de mère. C'est dans la seconde

moitié de roman que se produit un changement important chez Clémentine. Comme Angel et Jacquemort, elle aussi est appelée à faire un choix : ou elle assume son rôle de mère, ou elle délaisse cette fonction pour se consacrer uniquement à elle-même. Dans la première moitié de roman, on constate que le choix n'est pas encore tout à fait clair. Alors que Clémentine est parvenue à escalader L'Hömmme de Terre, un « champignon irrégulier qui se dressait, solide et rebutant, limé par le vent (*AC*, 77) » et qu'on devine être un rocher qu'il est possible mais ardu de grimper, le narrateur explique :

L'Hömmme 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*, 79)

Elle revient ensuite, en retard, retrouver ses enfants qu'elle avait encore laissés sous la supervision de Jacquemort et qui l'accueille en lui disant : « Ben, [...] : Ils ont soif. Ils ont besoin de vous, vous savez, autant que vos cailloux. [...] Vous savez qu'il [Citraën] marche... continua le psychiatre. (*AC*, 81) » Ses enfants, et encore moins son mari qui habite toujours à la maison, ne semblent donc être au centre de ses préoccupations. Elle est à la recherche de plaisir, de jouissances, ce qu'elle ne semble pas pouvoir expérimenter à la maison. S'il n'est pas explicitement mentionné dans le roman que c'est à partir de ce moment que Clémentine décide de privilégier son rôle de mère, il est possible d'avancer qu'il se serait développé chez elle, suite à cette réprimande de Jacquemort, un sentiment de culpabilité qu'elle n'oubliera jamais : « 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. (*AC*, 123) » Cette culpabilité se traduira par une surprotection de ses enfants, qui franchira plusieurs stades avant de culminer dans leur mise en cages qui devrait leur éviter tous les dangers du monde extérieur, monde sur lequel la mère ne peut étendre son emprise. À l'image de la fuite d'Angel et du travail de La Gloïre pour Jacquemort, pour l'acceptation de cette culpabilité, elle devra se

châtier. Dans son cas, ce sera par une autodestruction physique et psychologique. Les passages où elle s'oblige à manger une viande putréfiée sont éloquents :

[...] Cette fois, elle ne vomirait pas. Elle le savait. Maintenant elle conserverait tout. Il suffisait d'avoir faim. Elle y prendrait garde. De toute façon, le principe devait triompher : les meilleurs morceaux pour les enfants [...] Mais ça, n'importe qui peut le faire. Toutes les mères. C'est courant. [...] Mais elle seule laissait pourrir tous ces rebuts. Les enfants méritaient bien ce sacrifice – et plus c'était affreux, plus cela sentait mauvais, plus elle avait l'impression de consolider son amour pour eux [...] (AC, 132)

Elle n'est pas une mère, mais la mère. En ce sens, les violences physiques qu'elle s'inflige en se nourrissant d'aliments avariés sont difficilement conciliables avec son caractère unique, irremplaçable, qui doit la pousser à exister pour ses enfants. En réponse à cette incompatibilité de devoir vivre à tout prix tout en s'empoisonnant, il faut donc voir, dans le texte, une culpabilité aliénante. S'oubliant et ne vivant que pour ses enfants, elle consacre son temps à penser aux dangers qui les guettent, laissant aller son imagination sans limite :

[...] La pluie qui tombe peut causer bien des dégâts en bien des endroits, elle peut raviner les champs, combler les ravins, ravir les corbeaux. Elle peut geler subitement et Citroën attrape une broncho-pneumonie double, et le voilà qui tousse et crache le sang, et sa mère inquiète, à son chevet, se penche sur le pauvre visage fluet qui fait mal à voir, et les autres, sans surveillance, en profitent pour sortir sans leurs souliers montants, et ils prennent froid à leur tour, chacun attrape une maladie d'une espèce différente, impossible de les soigner tous trois en même temps, et on s'use les pieds à courir d'une pièce à une autre [...] (AC, 177)

Pour Clémentine, les inquiétudes qui la rongent ainsi que l'empoisonnement alimentaire doivent racheter ses fautes, comme lorsque les villageois se dépossèdent de leur or pour faire digérer leurs remords par La Gloire. Comme eux, elle ne considère plus devoir avoir honte. Elle obéit en fait à la même logique qu'eux et leur ressemble beaucoup plus sur ce point qu'elle ne ressemble à Angel ou à Jacquemort. Quand ce dernier soulignait aux villageois qu'ils devraient être gênés par leur attitude, il était accueilli par des coups. Quand il rappelle ses manques à Clémentine, elle nie :

- Que voulez-vous, quand on aime ses enfants, il y a des sacrifices que l'on peut faire.
- Ils vous embarrassaient moins quand vous les abandonniez sans tétée pour aller escalader des rochers, observa Jacquemort.
- Je ne me rappelle pas avoir jamais fait ça, dit Clémentine. Et si je l'ai fait, c'est que je devais être malade. (AC, 154)

Il serait tentant de croire que Clémentine reproduit le modèle des villageois à la maison. Appartenant à leur univers mais étant coupée de l'extérieur, « il ne passe jamais une voiture sur cette route (AC, 154) », elle devient sa propre Gloire. Cet état de choses expliquerait également l'ambiguïté qu'entretient Jacquemort dans ses relations avec elle. Autant est-il poussé à la juger comme il l'a fait si souvent avec les villageois, autant il reconnaît la valeur exutoire de ses sacrifices.

2.4 Un univers onirique

Mais encore une fois, les réactions et interactions de Clémentine et Jacquemort participent elles aussi de cette incongruité propre à l'univers de *L'Arrache-cœur*. Si ce dernier est difficile à définir, c'est principalement parce qu'il n'appartient pas à un modèle bien établi, tel le monde et les codes représentés dans le polar, par exemple. Le cadre dans lequel se situe le roman doit être considéré sous l'angle de cette violence qui gouverne littéralement le récit. Anaïk Héchiche aborde la question dans le même sens lorsqu'elle écrit :

L'Arrache-cœur est le massacre des conventions de la nature, de l'homme et du langage. La violence qui est beaucoup plus subtile dans la deuxième moitié du roman se trouve de plus en plus transposée sur le plan verbal. Cette violence verbale et libératrice est symbolisée par la rupture consciente avec la cage, la prison que représentent le langage et les images de convention. Boris Vian multiplie les images qui traduisent des sensations violentes : images coupantes, percutantes, images de griffes, de crocs et de poignards. Et tout au long du roman les dialogues sont ponctués de descriptions pseudolyriques de paysages menaçants³⁶.

³⁶ Anaïk Héchiche, *op. cit.*, p. 57-58

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 parfois illogique, incohérent et surréaliste mais néanmoins fortement ancré dans des repères réalistes. Ce remodelage du réel rappelle le remaniement du « matériel » du rêve tel qu'énoncé par Freud lorsqu'il écrit :

Si nous nous tenons à notre définition qui désigne par « travail du rêve » le passage des pensées du rêve, nous devons nous dire que le travail du rêve n'est pas créateur, qu'il ne développe pas de fantaisie qui lui soit particulière ; il ne porte pas de jugement, n'apporte pas de conclusion, il ne fait absolument rien d'autre que condenser le matériel, le déplacer, le remanier dans le sens de la visualisation, à quoi s'ajoute enfin le petit apport variable d'un traitement interprétatif³⁷.

L'Arrache-cœur déforme le réel, notamment par le langage. Cette transformation du langage se traduit dans le texte par la perte d'une des principales attaches du réel : le système de datation. Les dates restaient en effet l'un des seuls indices pouvant laisser croire que, malgré tout, l'histoire se déroulait peut-être dans un espace-temps similaire au nôtre. Mais lorsque des dates comme le 29 août, le 2 septembre et le 20 mai font place, au milieu du roman et jusqu'à la dernière page, aux 135 avroût, 28 octobre et 12 marillet, la volonté du lecteur de s'accrocher à sa vision de la réalité s'estompe complètement. L'infiltration de ces jeux de langage dans le lexique, associée aux repères réalistes du roman, peut ici se comparer, dans le rêve, à l'abaissement de la censure endo-psychique une fois le rêveur endormi. Aussi, la constatation de Jacquemort vient infirmer, en fin de roman, les référents du réel dans le texte : « Si je ne m'étais pas trouvé sur le chemin de la falaise, pensait-il. Le 28 août. Et maintenant, les mois sont devenus si drôles – à la campagne, le temps, plus ample, passe plus vite et sans repères. (AC, 193) »

³⁷ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 2002, p. 106

La sur-utilisation du tréma dans les noms de plusieurs personnages, que ce soit chez les trumeaux, Noël, Joël et Citroën ou chez La Gloire, est un autre témoignage de cette volonté, chez Vian, de singulariser l'univers de son roman par rapport à la réalité grâce au langage. Pour appuyer ce constat, il serait intéressant de citer un extrait des *Fleurs bleues* (1965) de Raymond Queneau pour dresser un parallèle entre les néologismes, que l'on retrouve aussi dans *L'Arrache-cœur*, et la construction d'un monde onirique :

- Ce sont des mots que j'ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves.
- Vous pratiquez donc le néologisme, messire³⁸ ?

Les inventions linguistiques dans *L'Arrache-cœur* viennent alors poser la corrélation entre mot nouveau et monde nouveau tout en sous-entendant un rejet du déjà-vu, du connu. Le personnage de Jacquemort incarne à lui-seul ce rejet. Son nom, mot-valise constitué d'un prénom commun dans la langue française (Jacques), suivi de mot *mort*, peut justement représenter cette association entre mot/monde nouveau. Son arrivée dans le roman peut aussi signifier un nouveau départ, une vie après la mort. Lorsqu'il fait part à Angel de sa situation, du fait qu'il est *vide*, il ajoute ensuite : « Bien sûr, je conserve des mots, des contenants, des étiquettes ; je connais tous les termes sous lesquels on range les passions, les émotions, mais je ne les éprouve pas. (AC, 36) » Ce passage sous-entend que le personnage a, au préalable, une expérience de la vie, sinon du langage. L'arrivée de Jacquemort dans le roman est similaire à l'expérience du rêve, au sens où il pénètre dans un monde qui lui permet de se repérer par le langage mais dont les représentations et leur compréhension peuvent lui échapper par leur caractère somme toute inédit et cela malgré la présence de quelques référents. Si le rêve peut s'avérer illogique lorsqu'on le compare à la réalité, le travail du rêve suit pourtant une logique qui lui est propre. Le monde de *L'Arrache-cœur* évolue selon un mode difficilement transposable dans la réalité, principalement en ce qui

³⁸ Raymond Queneau, « Les Fleurs bleues », Paris, Gallimard, 1999, p. 42

a trait à la violence. Néanmoins, celle-ci s'explique une fois les principes de la culpabilité et de la conscience écartés de l'équation.

Des différents liens entre l'œuvre de Vian et la création d'un univers onirique ou du moins fortement déterminé par le rêve, la violence véhiculée et les nombreux jeux de langage sont probablement les particularités les plus intéressantes. L'altération du langage, par son rendu souvent humoristique, vient équilibrer le roman par rapport à la violence qu'on y retrouve. Ce faisant, le roman apparaît se distancer de la réalité et évolue dès lors dans un univers qui se caractérise justement par une violence qui ne peut plus se prendre tout à fait au sérieux. Cette forme de violence pourrait-elle être un dénominateur commun de la production littéraire de Boris Vian, en cela qu'elle semble uniquement pouvoir exister à l'intérieur de ce macrocosme unique qui caractérise non seulement *L'Arrache-cœur* mais également d'autres romans tels que *L'Écume des jours* ou *L'Herbe rouge* (1950) ?

2.5 Modalités du récit – grotesque, comique et pataphysique

L'humour noir, une certaine frénésie de l'invention burlesque et un univers langagier singulier permettent à l'écrivain de pratiquer différents traitements de la violence. L'évocation de deux autres romans de Vian n'est pas inutile ici car il faut mentionner que le romancier a toujours apprécié reprendre certains de ses éléments narratifs, comme nous avons pu le constater plus haut avec la reprise du terme « arrache-cœur » de *L'Écume des jours* ; mais nous verrons également qu'il ne dédaigne pas non plus se laisser traverser par d'autres lectures.

En ce sens, *L'Arrache-cœur* se révèle être un roman parsemé d'allusions savantes, parfois secrètes et diffuses. En effet, on trouve peu de citations explicites, mais des références à des textes antérieurs sont pourtant bien présentes. Ces réminiscences prennent généralement une forme assez directe, quoi qu'elles apparaissent aussi, indirectement, dans le style emprunté. Ce faisant, il est

possible de tisser quelques liens entre Vian et certains de ses prédécesseurs et contemporains, comme François Rabelais.

Comme chez l'auteur de *Gargantua*, on retrouve aussi chez Vian ce désir de traiter de tous les sujets et surtout de le faire en utilisant le langage technique approprié, qu'il soit question de médecine, d'agriculture, de religion, de guerre ou de littérature. Mais c'est surtout dans l'utilisation du grotesque au-delà de son appartenance à la culture populaire et au carnivalesque et tel que l'entendent Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde que se rejoignent les deux romanciers :

La deuxième étape consiste donc à constater *le remplacement* du tragique par le grotesque au 20^e siècle, faute d'abri transcendantal pour les références de la tragédie. [...] Dürrenmatt se dit convaincu que *nous pouvons atteindre le tragique par la comédie, le toucher en tant que moment terrible, en tant qu'abîme s'ouvrant devant nous*. On voit bien là les prémices de ce qu'il est convenu d'appeler le grotesque. Dans « Notes et contre-notes » (1966) Eugène Ionesco ne dit rien d'autre que Dürrenmatt en pensant que le seul tragique de nos jours naît de la comédie : Jan Kott renvoie à Ionesco ainsi : *Le comique étant intuition de l'absurde*, écrit Ionesco dans « Expérience du théâtre », *il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue*³⁹.

Ce serait donc le traitement réservé à des sujets jugés de prime abord sérieux, leur déplacement vers une considération différente ainsi que leur relativisation comique ou absurde par rapport à la conception habituellement attribuée qui viendrait accentuer l'effet grotesque de la même manière que le fait le tragique en s'immiscant dans une histoire où rien ne laisse deviner d'emblée, selon les informations données, la possibilité d'une dégradation de la situation. Pour Rabelais, la possibilité qu'offre le recours aux géants en tant que personnages principaux vient s'apparenter à l'opportunité qu'offre à Vian le contexte d'un univers onirique pour bouleverser la perception habituelle de la réalité.

³⁹ Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent Van Eynde, *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 22

Aussi importante est la passion commune de Vian et de Rabelais pour le jeu de mots, le double-sens. Le passage qui suit, tiré de *L'Arrache-cœur*, s'inscrit justement dans la tradition rabelaisienne de l'énumération cachant un double-sens : « [l'église] sans colonnes de pierre, sans arcs, sans doubleaux, sans croisées d'ogives, sans tambour ni trompette et sans souci du lendemain. (AC, 83) » L'intrusion de l'expression *sans tambour ni trompette* fait sourire car elle s'introduit dans une énumération où elle n'a pas sa place ; mais lorsqu'on redonne à *tambour* sa signification architecturale, à savoir une petite entrée à double porte servant à isoler un édifice, le terme s'appliquerait avec justesse. S'il ne fait aucun doute que Vian avait non seulement pris connaissance de l'œuvre de Rabelais, mais qu'il l'appréciait également, « avant, à treize, quatorze, j'aimais bien Rabelais. Encore maintenant⁴⁰ ». De telles analyses démontrent aussi comment, lors de la lecture, l'ambition d'un auteur et la perception du lecteur sont deux choses bien différentes. Même si *L'Arrache-cœur* est un roman ancré dans une époque et des préoccupations qui lui sont propres, plusieurs interprétations sont alors possibles car le lecteur lit aussi en fonction de ses lectures. C'est en regard à cette constatation que le lecteur parvient à distinguer une telle filiation entre deux œuvres, deux auteurs, etc.

Boris Vian, tout comme Queneau, appartient au Collège de Pataphysique. L'appellation est redevable à Alfred Jarry qui définit la pataphysique comme étant la « science des solutions imaginaires ». Elle est la science du particulier, la science de l'exception que l'homme doit savoir trouver, apercevoir, en regardant le monde d'une manière particulière et différente de celle du commun des mortels. C'est une parodie de la théorie et des méthodes de la science moderne, et ses propos sont souvent proches du non-sens ou sont démontrés par l'absurde. Sous des abords amusants, de jeux d'esprits, de légèreté, l'écrivain pataphysicien propose aussi une écriture plus profonde, une écriture qui décrit un univers parallèle. Le pataphysicien observe le monde d'une manière particulière. Par exemple, au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, le

⁴⁰ J. Clouzet, *Boris Vian*, Paris, Éditions Seghers, 1966, p.112

pataphysicien préférera celle de l'ascension du vide vers une périphérie⁴¹. Le passage suivant, tiré de *L'Arrache-cœur*, s'imbrique bien dans la philosophie pataphysicienne :

Les jours où Jacquemort se sentait intellectuel, il se retirait dans la bibliothèque d'Angel et lisait. Il n'y avait qu'un livre, amplement suffisant, un excellent dictionnaire encyclopédique où Jacquemort retrouvait, classés et ordonnés alphabétiquement sinon logiquement, les éléments essentiels de tout ce dont se composent les bibliothèques ordinaires sous un volume hélas si encombrant. Il s'arrêtait d'habitude à la page des drapeaux, où il y a de la couleur et où le texte, nettement moins dense qu'aux autres pages, repose et délasse l'esprit. Le onzième à partir de la gauche, une dent sanglante sur fond noir, le fit penser ce jour-là aux petites jacinthes sauvages que l'on trouve dans les bois. (*AC*, 148)

Ce passage, un chapitre en soi dans le roman, peut se réclamer, sous certains aspects, de la pataphysique. Si l'ironie de l'intellectuel qui préfère regarder les pages de drapeaux, à la manière des enfants, et qui se prend parfaitement au sérieux semble être au premier plan, l'écriture pataphysique demande que l'on s'intéresse à chaque phrase, au double-sens, au non-sens, aux images. Cette vision d'une bibliothèque ne contenant qu'un seul livre, la curiosité d'une encyclopédie où les éléments seraient ordonnés *logiquement*, le souci du détail inutile (*le onzième à gauche*) et le sous-entendu d'un monde complètement différent du nôtre où les drapeaux sont ornés *d'une dent sanglante*. Il s'agirait donc de dire beaucoup de choses – moins elles sont essentielles, plus c'est efficace – en peu de mots mais à répétition. Il existe bien entendu une filiation directe, et cela à différents niveaux, entre Queneau, Jarry et Vian. Les trois auteurs semblent en effet avoir une passion identique pour la fête, la farce qu'ils élèvent même au rang de moyen d'expression. Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles regroupent ces trois auteurs dans une catégorie à part qui s'intéresse à l'emploi de néologismes :

Si André Breton, Gracq ou Mandiargues ne sont guère favorables à la néologie, on ne peut en dire autant de Boris Vian qui goûte le plaisir des mots,

⁴¹ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Éditeur Eugène Fasquelle, 1911, http://upload.wikimedia.org/wikisource/fr/b/b1/Jarry_Faustroll_1911.pdf

néologisant à souhait dans *l'Automne à Pékin* et dans *l'Écume des jours* par exemple (*blairnifler*, *blocnoter*). Ni de Raymond Queneau qui créa en 1960 l'OULIPO (*Ouvroir de littérature potentielle*) destiné « à la recherche de formes et de structures de nouvelles » qui accueillit entre autres Georges Perec. L'auteur des *Fleurs bleues* sait en effet manier la fantaisie verbale : mêlant le cocasse et la bonhomie, Queneau se fait comprendre de tous, que l'on soit *tristouillet* ou adepte du *piqueuque*... C'est à l'auteur d'*Ubu Roi*, Alfred Jarry, que reviennent sans doute les néologismes les plus véhéments dont l'inaugural *Merdre* du héros *ubuesque* accompagné de *son voiturin à phynances*⁴².

S'il est acquis que tous trois sont des figures dominantes des jeux de langage dans la littérature française, leur humour est également comparable dans la mesure où il dépasse le simple divertissement et est considéré comme inséparable du type d'écriture privilégié.

2.6 Lewis Carroll et le merveilleux

Yzabelle Martineau associe l'intertextualité à une certaine variante de plagiat s'inscrivant comme élément essentiel pour comprendre, historiquement, les transformations qu'a subies la notion de plagiat :

Le concept d'intertextualité est représentatif d'une des tendances des théories structuraliste et poststructuraliste : oublier l'auteur, ses intentions, son inspiration géniale, les influences que lui ont fait subir son milieu, son hérité, ses lectures, pour se déplacer vers le texte dans son immanence, sa logique interne, sa structure, puis ses effets. Ce transfert d'intérêt abolit donc la présence du plagiaire (et avec lui la charge morale de son crime) pour ne se concentrer que sur l'objet-texte, produit d'autres textes, en constance mouvance, ou encore sur le lecteur qui devient en quelque sorte le créateur du plagiat car lui seul peut reconnaître la duplicité du texte⁴³.

Dans le même ordre d'idée et en se référant plutôt dans ce cas-ci au terme *emprunt* que *plagiat*, il s'avère extrêmement intéressant de tisser un lien entre *L'Arrache-cœur* et un autre récit : celui d'*Alice* de Lewis Carroll. Si le fait que

⁴² Jean Pruvost, Jean-François Sablayrolles, *Les néologismes*, Paris, PUF, 2003, p. 52

⁴³ Yzabelle Martineau, *op. cit.*, p. 50

Charles Lutwidge Dodgson ait eu recours à l'emploi d'un pseudonyme, en l'occurrence Lewis Carroll, pour la publication de son roman, comme l'a fait Boris Vian pour certains de ses écrits, se révèle être une similarité intéressante, l'impact qu'aurait eu le célèbre auteur anglais sur Vian se retrouve surtout, au premier plan, dans les nombreux jeux sur la langue qui font partie intégrante de *L'Arrache-cœur* et qui rappellent ceux qui ponctuent le récit d'*Alice au pays des merveilles*. Dans la création d'un univers fictionnel, l'emploi et le choix des mots participent du support de l'imaginaire. Ici, la forme semble participer intimement de l'originalité poétique. On peut alors évoquer les mots-valises présents dans *L'Arrache-cœur* : « gluisser (glu et glisser) », « gouillers (goutter et mouiller), etc. De plus, l'univers élaboré par Vian semble laisser une part importante à la notion d'absurde. Dès le départ, faits et lieux sont canulés, mais le lecteur accepte ces invraisemblances comme il accepte que les personnages évoluent dans un espace-temps qui ne répond pas aux mêmes lois que le sien. Il peut s'accélérer ou se bloquer. On peut alors penser au chapitre du chapelier fou dans *Alice au pays des merveilles* :

– Quelle drôle de montre! Elle indique le jour du mois et elle n'indique pas l'heure !

– Pourquoi indiquerait-elle l'heure ? murmura le Chapelier. Est-ce que ta montre à toi t'indique l'année où l'on est ?

– Bien sûr que non », répondit Alice sans hésiter ; « mais c'est parce qu'elle reste dans la même année pendant très longtemps.

– Ce qui est exactement le cas de ma montre à moi », affirma le Chapelier.

Alice se sentit terriblement déconcertée : cette remarque semblait n'avoir aucun sens⁴⁴.

L'analogie entre les deux œuvres se voit encore renforcée par le fait que Jacquemort devient lui aussi, au fil des mois qui se mélangent et ne se suivent plus, comme Alice, cette petite fille qui a du mal à comprendre les enjeux du monde dans lequel elle tente d'évoluer sans contrôler son propre univers pour autant. Tout leur paraît incohérent, extravagant, et bien qu'ils tentent d'évoquer

⁴⁴ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Gallimard coll. « Folio classique », 1994, p. 112

leur propre vision des choses, ils se heurtent à un absurde élevé au rang de vérité générale. Le dialogue sous-entendu entre Jacquemort et le chat parlant qu'il tente de psychanalyser s'inscrit non seulement dans cette perspective de non-sens qui était chère à Lewis Carroll, mais lui emprunte également l'un de ses personnages les plus emblématiques, le chat du Cheshire : « Là-bas, en parlant avec Angel, il s'était soudain rappelé le gros chat noir installé sur le mur, à la sortie du village. Une des seules personnes qui l'eussent approuvé. (AC, 94) » La psychanalyse du chat, considérée d'emblée par Jacquemort comme une échappatoire aux échecs rencontrés jusque-là vis-à-vis de sa pratique, se révèle, comble du non-sens, catastrophique : le chat est dépossédé de toute substance, vide de toutes les caractéristiques que sous-entend sa nature alors que Jacquemort les assimile entièrement, en venant pêcher avec ses mains, se nourrir de poisson cru, miauler et se lécher un peu partout à tous moments. Finalement, un dernier élément aurait pu avoir capté l'attention de Vian à la lecture du roman de Carroll et inspirer l'élaboration de son récit. Toujours à l'intérieur du chapitre intitulé *Le thé extravagant*, le Chapelier et le Lièvre de Mars somment le Loir de raconter une histoire qui débute ainsi : « Il était une fois trois petites sœurs [...]. Elles se nommaient Elsie, Lacie, et Tillie, et elles vivaient au fond d'un puits⁴⁵... » Il est désormais acquis que ces trois petites sœurs renvoyaient directement aux trois sœurs Liddell avec qui Carroll avait fait une promenade en barque trois ans avant la parution du livre. « Elsie » renvoie phonétiquement à l'initiale des deux prénoms de Lorina Charlotte ; « Lacie » est l'anagramme d'Alice et « Tillie » est un diminutif de Matilda (Edith). Si Carroll joue sur l'homophonie pour les prénoms des trois sœurs, l'effet est d'autant plus intéressant dans la version originale du roman alors que « petites sœurs » est remplacé par « little sisters », qui renvoie aux « Liddell sisters ». Il demeure néanmoins que le choix, chez Vian qui avait lui-même deux frères et une sœur, de privilégier dans la construction de son histoire le même nombre de frères que dans l'histoire du Loir, une homophonie dans la répétition du son « oë » chez Joël, Noël et Citroën démontre des similitudes frappantes entre les deux idées.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 116

Les filiations mentionnées, diverses et variées, font de *L'Arrache-cœur* une œuvre à la frontière de différents genres. La reconnaissance du genre d'un texte se fait souvent de manière irréfléchie chez le lecteur. Il accumule des indices au fil de la lecture qui témoignent de la nature d'un texte, indices qui, selon Dominique Combe, « toucheront aussi bien le contenu que la forme⁴⁶. » Comme l'indique John Pier, c'est souvent le paratexte qui peut aider le lecteur à diriger sa lecture :

En simplifiant les choses, nous pouvons considérer, pour le moment, que le *paratexte* [...] sert à mettre en évidence la nature du texte qu'il encadre. Donc, l'indication paratextuelle « roman », placée en dessous d'un titre comme *l'Innommable*, est comparable à un verbe performatif dans la mesure où elle invite le lecteur à lire ce texte beckettien d'une toute autre manière (peut-être) que si le mot « roman » y faisait défaut⁴⁷.

Le paratexte ne donne guère d'indices chez Vian : il est presque inexistant, mais du fait de son système narratif et de sa longueur, le lecteur part avec l'idée qu'il va lire un roman. Le récit en a bel et bien les caractéristiques, mais certains éléments se mêlent à ces dernières. Dans un premier temps, on peut constater les similitudes évidentes de l'œuvre avec le conte. La transtextualité n'acquiert son sens plein que lorsque le lecteur peut saisir les codes; or il est acquis que presque tout le monde a lu des contes. Comme dans un récit du genre, les personnages évoluent dans un univers clos sur lui-même et qui obéit à ses propres règles. Le rapport au temps peut être différent et le merveilleux fait des apparitions subites dans le quotidien le plus banal :

Noël et Joël descendirent l'escalier à leur tour. Ils avaient le teint vif. Le sang fouetté – il traînait autour d'eux comme une odeur de liberté. Lorsque Noël rentra prestement dans sa poche l'effilochure de nuage qui en dépassait encore, Joël sourit de l'étourderie de son frère. (*AC*, 180)

Vraisemblablement, cette histoire aurait peut-être pu prendre une direction complètement différente compte tenu des différents éléments qu'elle porte en son sein. Même les animaux communiquent avec les humains :

⁴⁶ Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 12.

⁴⁷ John Pier, *Pragmatique du paratexte et signification*, revue « Études littéraires », vol. 21, no. 3, 1989, p. 3

La chèvre sauta dans la voiture et s'assit sur le plateau, derrière eux.
 – Elles font toutes de l'auto-stop, expliqua Angel. Comme je n'ai aucune raison de me mettre en mauvais termes avec les paysans... (AC, 55)

L'Arrache-cœur s'apparente aussi à la fable par sa violence. Ce qui semble fabuleux dans ce roman devient rapidement menaçant, comme en fait foi la suite du dernier passage : « Quand ils [les cochons] se tiennent tranquilles, dit encore Angel, ils ont le droit d'aller se promener. Sinon, on les punit et on les bat. Et on les enferme. Et on les mange sans autre forme de procès (AC, 55) ». Force est d'admettre que dans *L'Arrache-cœur*, comme dans certains contes, le merveilleux est plus souvent qu'autrement marqué par la violence.

Dans le conte, on trouve une incarnation du Mal contre lequel doivent le plus souvent lutter les héros. Chez Vian, il n'y a pas de sorcière ni de belle-mère tyrannique qui incarne le Mal à elle seule. En fait, il devient difficile dans le roman de placer d'un côté les bons et de l'autre les méchants car tous les personnages remplissent à un moment ou l'autre le rôle du méchant de service : que l'on pense à Angel qui abandonne sa famille, à Clémentine qui devient castratrice à un degré ahurissant vis-à-vis de ses enfants, à Jacquemort qui, dans sa quête de psychanalyse intégrale, en vient à oublier les autres, ou aux enfants qui prennent un malin plaisir à voir leur mère tourmentée et se noyer dans une folie dont ils seront les premières victimes. Et, alors que dans un conte, malgré les péripéties, on trouve à tirer leçon de la situation finale, la déchéance est dans ce roman totale et touche tout le monde jusqu'à Jacquemort qui, désillusionné dans son rapport aux hommes, accepte de remplacer La Gloire et d'hypothéquer le reste de sa vie. La construction de la fiction tend donc à valider l'impression première de lire un roman, mais sans rompre formellement avec les contraintes du conte ou de la fable.

2.7 La culpabilité, thématique vianesque

En s'appuyant sur la lecture d'autres romans de Vian, on peut constater combien certains thèmes, sans être nécessairement récurrents, reviennent sous

différentes formes dans des contextes différents mais tout aussi oniriques. La thématique de la culpabilité apparaît également dans *L'Herbe rouge*, roman de Vian où le personnage principal, Wolf, invente une machine pouvant lui faire revivre son passé et ses angoisses afin de les supprimer de sa mémoire. Dans un premier temps, il est possible de remarquer l'existence de deux parallèles avec *L'Arrache-cœur*. Wolf, ingénieur, veut oublier ses souvenirs et tente de leur échapper en construisant, de ses propres mains, une machine lui permettant de retourner dans le passé, qui n'est pas sans rappeler celle que l'on retrouve dans le récit *La machine à remonter le temps* (1895) du romancier britannique Herbert George Wells, souvent reconnu comme le premier auteur de science-fiction. Cette initiative de Wolf rejoint celle d'Angel décidant de se bâtir une embarcation pour fuir Clémentine et ses enfants, mais surtout son double échec en tant que père et mari :

[...] Mais vous voyez, je m'en vais quand même [dit Angel]. On ne reste pas parce qu'on aime certaines personnes ; on s'en va parce qu'on en déteste d'autres. Il n'y a que le moche qui vous fasse agir. On est lâches.

– Je ne sais pas si c'est de la lâcheté, dit Jacquemort, mais ça me fait de la peine.

– Pour que ça n'en soit pas trop, dit Angel, j'ai mis des détails complémentaires un peu dangereux : pas de provisions, un petit trou dans la coque et assez peu d'eau. Ça compense ? (AC, 120)

Car plus encore que la quête qu'entreprend Wolf pour faire table rase de ses souvenirs, sa véritable fuite prend une tournure plus tragique lorsqu'il entreprend finalement de se suicider, incapable de vivre avec la culpabilité qui le ronge suite à la mort de son assistant. Cette culpabilité ronge aussi Colin, dans *L'Écume des jours*, alors qu'elle se traduit chez lui par les réminiscences et les regrets du passé qui le conduisent à se laisser mourir de chagrin en attendant vainement qu'un nénuphar comme celui qui a tué Chloé remonte à la surface de l'eau pour le tuer. Évoluant dans un univers allégorique, à la fois féerique, tragique et archaïque, ces personnages sont prisonniers de l'ambiguïté que leur offre justement cet univers. La frontière entre le merveilleux et le cauchemardesque est trop mince pour ne pas être prise en compte, car l'ironie a souvent tôt fait de brouiller les cartes, comme

dans le passage où André, l'apprenti, envie les trumeaux d'être prisonniers de leurs cages et de leur mère :

C'est tout ce qu'il entendit, parce qu'on le poussait dehors sans brutalité, mais fermement. Il descendit les marches de pierre. Il y avait un tourbillon dans sa tête. Et comme il arrivait à la grande grille d'or, il se retourna une dernière fois. Ça devait être merveilleux de rester tous ensemble comme ça, avec quelqu'un pour vous dorloter, dans une petite cage bien chaude et pleine d'amour. Il repartit vers le village. Les autres ne l'avaient pas attendu. Derrière lui, la grille, peut-être poussée par un courant d'air, se referma avec un claquement profond. Le vent passait entre les barreaux. (AC, 201)

Il y a souvent, chez Vian, cette voix qui, par la satire, l'ironie et l'humour noir, bouscule le récit jusqu'à transformer les conventions et les idées préconçues : le mal n'est souvent pas si terrible, le bien ne vaut régulièrement guère mieux. Et la mort devient généralement une option à considérer sérieusement. Une piste se dessine ici, car il semble que, peu importe que l'on *crache* ou que l'on *arrache*, le cœur finit généralement, avec Vian, dans la tombe.

CHAPITRE III

SULLIVAN ET VIAN : MIROIRS DÉFORMANTS

3.1 Deux romans, deux univers.

À première vue, il serait difficile d'en arriver à un constat différent. On peut donc s'intéresser aux principales dissemblances entre les deux œuvres avant de voir ce qui les rapprochent. La première remarque concerne le genre auquel appartient chacun des romans. Alors que le récit adopte une forme se rapprochant du polar dans *J'irai cracher sur vos tombes*, il évolue dans un genre près de l'onirique dans *L'Arrache-cœur*. Il devient dès lors difficile d'associer les repères spatio-temporels représentés. La narration n'apparaît pas non plus, à première vue, comme similaire. De récit à la première personne dans le premier, le narrateur « omniscient » et anonyme du deuxième privilégie plutôt le point de vue du personnage de Jacquemort. Les motivations de chacune des conceptions et rédactions sont complètement différentes, mais elles engendrent une réception qui l'est tout autant. Relativement à cela, le ton utilisé semble lui aussi varier sensiblement.

Ces quelques disparités laissent toutefois ouverte la possibilité qu'au-delà de l'utilisation du pseudonyme se trouve bel et bien une écriture propre à chacun. C'est en se basant sur le dénominateur commun le plus manifeste aux deux œuvres, à savoir le traitement de la violence, que l'on peut commencer à entrevoir la proximité entre les deux œuvres. Bien qu'elle soit d'un registre différent dans chacun des romans, c'est néanmoins par l'écriture de la violence qu'un certain rapprochement entre les deux univers devient envisageable.

3.2 La figure de l'étranger

« Personne ne me connaissait à Buckton. Clem avait choisi la ville à cause de cela [...] (JCVT, 11) » L'incipit de *J'irai cracher sur vos tombes* place immédiatement le personnage de Lee comme un étranger. Mais la figure de l'étranger peut prendre différents visages. Lee, par exemple, n'est pas uniquement un étranger à Buckton, mais également aux États-Unis, compte tenu de sa race, de sa couleur, de sa famille. Est étranger celui qui est perçu comme tel ou qui se considère comme tel. Pour Lee, ces deux conditions sont remplies. Il y a bien évidemment une grande différence entre être un étranger dans une petite ville comme Buckton et dans une métropole comme New York. La singularité de l'étranger n'est pas comparable. Dans une communauté où tout le monde se connaît, l'étranger devient rapidement connu de tous. Mais pas Lee Anderson le nègre blanc. Celui-là reste étranger jusqu'à ce qu'il soit démasqué : « [...] je lui ai demandé pourquoi elle m'avait tiré dessus et j'essayais de me maîtriser; elle m'a dit que j'étais un sale nègre, que Dexter le lui avait dit [...] (JCVT, 186) ». Ironiquement, c'est à ce moment qu'il devient un autre : le Noir américain.

Dans *L'Arrache-cœur*, la principale représentation de l'étranger passe bien entendu par le personnage de Jacquemort. Elle apparaît à différents niveaux. En premier lieu, il est, à l'image de Lee, l'étranger reconnu comme tel par les autres habitants du macrocosme dans lequel il apparaît :

- Vous avez besoin d'aide ? demanda Jacquemort.
L'homme [La Gloire] le regarda. Il était vêtu d'un sac et de loques informes.
- Vous êtes étranger? Dit-il.
- Oui, répondit Jacquemort.
- Sans ça, vous ne me parleriez pas comme ça, remarqua l'homme presque pour lui. (AC, 59)

Mais plus encore que dans son rapport aux autres, Jacquemort est aussi un étranger pour sa propre personne. Sa quête de psychanalyse intégrale en fait foi :

[...] Je veux des envies et des désirs et je prendrai ceux des autres. Je suppose que s'il ne m'est rien resté jusqu'ici, c'est que je n'ai pas été assez loin. Je veux réaliser une espèce d'identification. Savoir qu'il existe des passions et ne pas les ressentir, c'est affreux. (AC, 40)

Sans identité, Jacquemort peut difficilement ressentir un quelconque sentiment d'appartenance à un groupe et se voit condamné à rester *l'étranger*. Sa situation trouve alors un écho chez celle de La Gloïre :

– 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. Et vous vous êtes révolté.

– Oh ! ça n'arrive plus très souvent... dit l'homme. Peut-être que je serai le dernier. Ma mère n'était pas d'ici. (AC, 60-61)

Ce dernier passage conduit à deux constats. Premièrement, la Gloïre était initialement, lui aussi, un étranger. Ensuite, ses explications sous-entendent qu'il a déjà tenté de se conformer aux diktats des villageois avant de se révolter et de devenir La Gloïre. Ce faisant, il est dépossédé de toute identité, jusqu'à la perte de son nom : « La Gloïre, dit l'homme. Ils m'appellent La Gloïre. C'est le nom de la barque. Moi je n'en ai plus. (AC, 60) » Dépouillé de son nom, l'homme aura donc suivi un parcours similaire à celui de Jacquemort, dont le nom porte la mort. Se dessine certainement une équivalence entre ces deux personnages, tant au niveau de leur qualité d'étranger qu'à celui de leur évolution morale. Si c'est sous la forme de la révolte que l'évolution se fera pour La Gloïre, c'est dans la prise de conscience, l'acceptation plus passive de la honte que culminera cette évolution pour Jacquemort : « Mais qu'avais-je à vouloir sonder, qu'avais-je à vouloir savoir - pourquoi tenter d'être comme eux – sans préjugés, doit-on nécessairement aboutir à cela, cela seul? (AC, 193)»

Le nom de Clem dans *J'irai cracher sur vos tombes* est évoqué à dix reprises dans les trois premières pages du roman, mais pour ne remplir, finalement, aucun

rôle majeur par la suite. Il n'en sera fait mention qu'une seule autre fois, dans le deuxième chapitre. La fonction de ce personnage dans le roman se résume à asseoir les bases du récit. C'est grâce à lui que Lee se retrouve à Buckton avec un emploi. À partir de ce moment, l'histoire peut commencer. Aussi Clem reste non seulement un étranger pour Lee, qui ne connaît de lui que ce que son frère Tom lui a raconté, mais également pour le lecteur de ce récit au « je », n'ayant accès qu'aux informations que lui fournit Lee par la narration. L'impression que laisse ce personnage sur le lecteur n'est pas sans rappeler celle qu'Angel peut donner dans *L'Arrache-cœur*. Si ce dernier peut effectivement s'apparenter à la figure de l'étranger, c'est dans une optique intratextuelle. Son inclusion dans *L'Arrache-cœur* reste intrinsèque à son rôle dans le troisième roman de Vian, *L'Automne à Pékin*. Sa courte présence dans le roman, jumelée au rejet dont il fait l'objet de la part de sa femme et de ses enfants semble lui restituer son caractère étranger, rappelant au lecteur qu'il appartenait, de toute façon, à un autre univers. Mais force est d'admettre qu'à l'ouverture du roman, Angel, tout comme Clem, paraissait prédestiné à remplir une mission plus inhérente au développement du récit.

En se limitant à l'édification de la structure romanesque, ces deux personnages centralisent l'attention du lecteur sur les deux protagonistes, Jacquemort et Lee. Par leur interaction directe et indirecte avec Jacquemort et Lee, ils accentuent la singularité de ces deux personnages face à leur environnement immédiat. Étrangers d'exception, ils sont dotés d'attributs leur permettant de s'imbriquer à la communauté dans laquelle ils s'installent. Chez Lee, ce sont ses particularités physiques qui simplifient son adhésion : « Je n'avais guère d'inquiétudes quant à mon physique. Je crois que c'était impossible à soupçonner. [...] Avec ces cheveux blonds. Cette peau rose et blanche, vraiment, je ne risquais rien. Je les aurai. (JCVT, 49-49) » Tandis que pour Jacquemort, c'est sa capacité à tout assimiler qui le rapprochera rapidement des villageois. L'ambiguïté de leurs rapports avec leur entourage immédiat, conséquence directe de la symbiose entre leur caractère étranger et leur capacité d'adaptation, sera toutefois au centre du

dénouement de leur quête. Leur chute respective peut peut-être être étudiée sous l'angle du bouc-émissaire analysé par René Girard dans son ouvrage *La violence et le Sacré* :

Toute communauté en proie à la violence ou accablée par quelque désastre auquel elle est incapable de remédier se jette volontiers dans une chasse aveugle au *bouc émissaire*. Instinctivement, on cherche un remède immédiat et violent à la violence insupportable. Les hommes veulent se convaincre que leurs maux relèvent d'un responsable unique dont il serait facile de se débarrasser. On songe tout de suite, ici, aux formes de violence collective qui se déchaînent dans les communautés en crise, aux phénomènes du genre lynchage, pogrom, *justice expéditive*, etc. Il est révélateur que ces violences collectives se justifient elles-mêmes, le plus souvent, par des accusations du type oedipien, parricide, inceste, infanticide, etc.⁴⁸

Il s'effectue, dans *J'irai cracher sur vos tombes*, un renversement de cette dynamique du bouc-émissaire. Le roman pose les sœurs Asquith comme les boucs émissaires de la vengeance qu'entretient Lee à l'égard des blancs racistes comme les Moran, responsables du lynchage de son frère : « Avec Lou et Jean Asquith, j'aurais ma revanche sur Moran et sur eux tous. Deux pour un, et ils ne me descendraient pas comme ils avaient descendu mon frère. (*JCVT*, 89) » Mais pour l'univers post-ségrationniste dans lequel le récit progresse, c'est encore et toujours le peuple noir qui remplit le plus fréquemment la fonction du bouc émissaire. Tracé sur cette trame de fond, le récit en vient vite indissociable. Si bien que s'effectue effectivement une mutation du bouc émissaire quand l'innocence des sœurs Asquith reste entachée de la culpabilité de leurs parents propriétaires de plantations. Les scènes les plus violentes sont même décrites de manière à ce que le lecteur ne prenne pas immédiatement pour acquis que la responsabilité entière des événements n'est redevable qu'à Lee. Des relents de racisme sont perceptibles dans les réminiscences de Lee alors qu'il raconte : « [...] je lui ai demandé pourquoi elle m'avait tiré dessus et j'essayais de me maîtriser; elle m'a dit que j'étais un sale nègre, que Dexter le lui avait dit et qu'elle était venue avec moi pour prévenir Jean, et qu'elle me haïssait comme jamais personne. (*JCVT*, 186) »

⁴⁸ René Girard, *La violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 118

Mais même avant le meurtre de la deuxième sœur, les actes de boucherie perpétrés par Lee aux dépends de la première sont devenus injustifiables :

Je l'ai giflée à mort, [...] je crois que je reniflais comme une espèce de bête et elle s'est mise à gueuler. Je l'ai mordue en plein entre les cuisses. J'avais la bouche remplie de ses poils noirs et durs [...] J'ai senti le sang me pisser dans la bouche, et ses reins s'agiter malgré les cordes. [...] Alors, je me suis levé pour la terminer à coups de pied, et j'ai pesé de tout mon poids en mettant un soulier à travers de sa gorge. (*JCVT*, 186-187)

Malgré tout, le texte continue toujours de soutenir la culpabilité des blancs, culpabilité qui vise à cautionner un tant soit peu les gestes de Lee, comme lorsque les policiers se lancent à sa poursuite et que l'un d'eux, Carter, fait part de son point de vue : « On ne peut pas laisser un sacré nègre mettre tout le pays à feu et à sang. (*JCVT*, 204) » Le récit exploite donc constamment cette tension entre les deux boucs émissaires, Lee qui porte le douloureux héritage de l'esclavagisme afro-américain, vengeur d'une injustice commise aux dépends de son frère cadet, et les sœurs Asquith, uniquement coupables d'être nées de parents ouvertement pro-ségrationnistes mais qui devront néanmoins payer pour tous les autres exploiters racistes.

Jacquemort est quant à lui littéralement entouré de victimes expiatoires. À la maison sur la falaise, c'est Angel qui semble avoir été désigné par Clémentine comme la cause de ses malheurs : « Je ne peux plus te supporter. Je ne peux plus dormir près de toi. Jamais je ne pourrai plus dormir si j'ai l'idée qu'à chaque instant tu vas me toucher. M'approcher. Quand je sens les poils de tes jambes effleurer seulement les miennes, je deviens folle. Je hurlerais. (*AC*, 75) » Le départ d'Angel aura donc un effet sur Clémentine, au point qu'elle ne concentrera ses énergies que sur ses enfants. Mais l'un des exemples les plus frappants de la figure du bouc émissaire est personnifié par l'étalon duquel Jacquemort, assistant à la crucifixion et à la castration de l'animal, tente mollement de prendre la défense en s'adressant aux bourreaux :

[...]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. Ses épaules craquaient sous la tension anormale que leur avaient donnée les bourreaux dans leur effort pour appliquer le membre sur la lourde porte. La bête avait les coudes un peu repliés. Les pattes formaient entre elles un angle aigu, encadrant sa tête expressive. Déjà des mouches excitées par le sang venaient s'engluer les pattes autour des clous. [...] Le ventre de l'étalon frissonnait et son sexe, volumineux, semblait rétrécir et se tasser dans sa peau. [...] Le jeune, un apprenti minable et souffreteux, traînait une lourde marmite de fer pleine de charbons incandescents, d'où jaillissait le manche d'un crochet mis à rougir.

[...] – Vraiment, ne put s'empêcher de remarquer Jacquemort à mi-voix, vous êtes sévères pour cette bête.

– C'est pas une bête, dit un païsan, c'est un étalon.

– Il n'a rien fait de grave.

– Il était libre, dit l'homme. L'avait qu'à ne pas fauter.

–Mais c'est son devoir, dit Jacquemort.

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 d'un crochet. Puis, le jugeant à point, il le saisit et se tourna vers l'étalon. (AC, 86-87)

La sauvagerie de cet épisode visait à faire de l'étalon un exemple pour les autres animaux. Mais l'équivoque de la situation – l'étalon est puni pour avoir accompli son devoir, c'est-à-dire procréer – rend compte de l'inintelligence des villageois lorsqu'il s'agit de répondre aux obligations non seulement naturelles de chacun, mais morales également. Cette interprétation complètement biaisée de la responsabilité et de la culpabilité est donc inhérente à leur impossibilité à tolérer les remords ou la honte. Selon cette logique, les hommes qui éprouvent des sentiments et ne les rejettent pas deviennent aussi fautifs que l'étalon. Il faut donc les isoler, les confiner à un environnement où ils apparaîtront dans toute leur bassesse; démontrer, dans un effort de dissuasion, ce qu'il advient à ceux qui acceptent de les *digérer* tout en continuant à vomir sur leur compte la responsabilité de tous les maux. La présence et le rôle de La Gloire et de Jacquemort prennent alors des allures sacrificielles, essentielles à l'équilibre de l'univers.

Les figures de bouc émissaire et de souffre-douleur sont au premier plan dans chacun des deux romans. Intrinsic à ceux-ci se trouvent la thématique de la culpabilité. C'est toutefois la figure de l'étranger qui met en lumière tous ces éléments jusqu'à en devenir un leitmotiv propre à Sullivan comme à Vian. Il s'avère alors intéressant de se questionner sur ces deux univers qui laissent tant de place à la violence, mais aussi à un certain traitement singulier de cette violence.

3.3 Des univers étranges et inquiétants

Les deux romans prennent place dans deux univers qui se rejoignent difficilement. Il faut toutefois admettre que tous deux parviennent à verbaliser le menaçant et le cauchemardesque avec une terrible force évocatrice. *L'Arrache-cœur* arrive, par exemple, à créer chez le lecteur une sensation, une impression que Marc Lapprand décrit avec justesse :

Devant l'inexplicable, le lecteur doit rester vigilant, car il s'attend tôt ou tard à une raison d'être de ce déséquilibre. Comme celle-ci n'arrive jamais, l'angoisse continue de planer, et provoque une tension sourde et lancinante, en plaçant le lecteur dans un entre-deux qui est une sorte de non-lieu⁴⁹.

Dans son essai, Lapprand associe ce sentiment au concept de *Das Unheimliche* de Freud, « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier⁵⁰. » L'application de ce concept dans la création littéraire élargit, grâce à l'imagination, l'éventail de situations propices à voir l'effet de l'inquiétante étrangeté s'exercer :

L'inquiétante étrangeté de la fiction – de l'imagination, de la création littéraire – mérite effectivement d'être considérée à part. Elle est avant tout beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue, elle englobe non seulement celle-ci dans sa totalité, mais aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu. L'opposition entre refoulé et dépassé ne peut être appliquée sans modification profonde à l'inquiétante étrangeté de la création littéraire, car le royaume de l'imagination présuppose pour sa

⁴⁹ Marc Lapprand., *op. cit.*, p. 197

⁵⁰ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. par Bertrand Féron, Paris, Gallimard coll. « Folio essais », 2002, p. 215

validité que son contenu soit dispensé de l'épreuve de la réalité. La conclusion, qui rend un son paradoxal, est *que, dans la création littéraire, beaucoup de choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que dans la création littéraire, il y a beaucoup de possibilités de produire des effets d'inquiétante étrangeté, qui ne se rencontrent pas dans la vie*⁵¹.

L'univers de *L'Arrache-cœur* parvient facilement à créer ces effets par son oscillation constante entre un monde parallèle et la réalité. La violence devient alors le référent de cette réalité. Le lecteur ne peut que l'associer, malgré ses manifestations impossibles à recréer dans son environnement, à ses conséquences déjà connues ou déjà vécues que sont le meurtre, la douleur, la peine, la perte, la mort, etc. La longue description de l'épisode où Jacquemort devient le témoin impuissant d'un combat inégal entre les arbres et les hommes qui veulent les abattre parvient, notamment par l'atmosphère qui y règne, à engendrer cet effet d'inquiétante étrangeté :

[...] 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. [...] 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. [...] L'eucalyptus à son tour, s'écroulait. Lui ne criait pas; il haletait comme un soufflet de forge fou et ses branches argentées se tordaient autour de lui, labouraient profondément le sol pour tenter d'atteindre la tranchée. [...] Jacquemort, les pieds rivés à 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 vibrait, autour de lui, des rugissements de colère et de douleur du massacre. (AC, 164-165-166)

Plus que tout autre élément dans ce passage, c'est la bonhomie de Jacquemort vis-à-vis de l'horreur de la scène qui vient accentuer une angoisse chez le lecteur par rapport à ce qui lui est raconté. Conditionné jusqu'ici au détachement du narrateur et de Jacquemort dans des situations semblables, telles la foire aux vieux ou la vache décapitée, l'impact qu'a la violence décrite sur le lecteur se

⁵¹ *Ibid.*, p. 259

matérialise en une sensation plus effrayante qu'à l'accoutumée. D'une atmosphère généralement sombre et teintée d'angoisse, le lecteur est tenté de s'accrocher à l'espoir qu'un rétablissement de l'ordre, des valeurs et de la morale est toujours possible. Enfin, jusqu'à ce que le récit vienne l'anéantir :

- C'est fini, dit Jacquemort. Ils sont abattus.
- Ah! tant mieux, dit Clémentine. Je serai tellement plus tranquille.
- C'est tout ce que ça vous fait? dit Jacquemort. Malgré ce bruit?
- Je n'ai guère fait attention. Je suppose qu'il est normal que les arbres fassent du bruit en tombant.
- Bien sûr... dit Jacquemort. (AC, 167)

Et l'histoire passe immédiatement à autre chose. L'effet d'inquiétante étrangeté atteint donc son paroxysme lorsque le récit se contracte autour de ce genre de péripéties, étranges par la violence et la logique qui les régissent, et laisse aussitôt le lecteur en proie à une incompréhension qui ne trouve aucune résonance dans le roman.

Quant à *J'irai cracher sur vos tombes*, l'angoissant se situe à un autre niveau et agirait sur un autre registre. La progression du récit vient désillusionner le lecteur sur le personnage de Lee qui se transforme, graduellement, en un anti-héros déceptif. Suite à l'épisode où Dexter et Lee paient pour avoir des relations sexuelles avec des prostituées mineures et visiblement exploitées, la déconvenue fait promptement place au malaise :

En moins d'une minute, il [Dexter] était déshabillé et prit l'enfant sur ses genoux en lui relevant sa jupe. Sa figure devenait sombre et il commençait à souffler. [...] Il haletait comme un chien. Et puis il la saisit par les cuisses et commença à s'agiter sur la chaise. Les larmes de Polly coulaient maintenant sans bruit. La petite négresse me regardait. « Déshabille-toi », lui dis-je, « et va sur ce divan. » Je retirai ma veste et je défis ma ceinture. Elle poussa un léger cri lorsque j'entrai en elle. Et elle était brûlante comme l'enfer. (JCVT, 103-104)

Il s'accomplit à ce moment un revirement parce que Lee passe du statut de vengeur à celui d'opresseur. Si certains signes pouvaient le laisser présager,

comme son insatiable appétit sexuel, son penchant pour l'alcool et sa conception de la justice *œil pour œil, dent pour dent*, ces traits sont cependant des caractéristiques que l'on retrouve chez la plupart des héros du polar. Mais cet épisode marque une cassure dans le roman; le lien entre le lecteur et le personnage principal, qui repose généralement sur le partage de certaines valeurs, est définitivement brisé. S'installe alors une certaine inquiétude provenant du caractère imprévisible de Lee, à laquelle se mêle l'imminence du danger qui guette les Asquith et qui apparaît dès lors plus effrayant. L'exacerbation de cet état se situe sûrement en fin de roman, dans les derniers instants de Lee. Relatés par un narrateur apparu au chapitre précédent, ils témoignent non seulement de la nature sadique de Lee, mais surtout de son non-repentir même à l'approche de sa mort :

[...] Il revit la bouche torturée de Lou et la jupe de son tailleur empoissée de sang, et, de nouveau, des choses brillantes dansèrent dans son regard. Lentement, péniblement, il monta quelques barreaux plus haut, et la clameur des sirènes retentit au-dehors. Les cris de Lou sur la clameur des sirènes, et cela remuait et vivait à nouveau dans sa tête, il recommençait à tuer Lou, et la même sensation, la même jouissance le reprirent comme il atteignait le plancher du grenier. (*JCVT*, 210)

Si l'arrivée du narrateur laissait peut-être présager une apologie de la barbarie dont a fait preuve Lee, ou encore une psychologie voire une morale appuyée sur des remords, le lecteur reste toujours aux prises avec le malaise issu de son parti pris initial pour la quête du personnage principal, envers laquelle il s'est opéré une double distanciation redevable à la fois au changement de type de narration et à l'impossibilité d'appuyer les moyens empruntés pour parvenir à ses fins. Il n'a pu se rabattre, en conclusion, que sur l'extrémisme de la violence consommée par Lee pour relativiser son impression d'inquiétante étrangeté provoquée par la brusque interruption de son identification au personnage, le plongeant dès lors dans une situation gênante, voire dans l'expérience d'un certain vertige.

Dans un roman comme dans l'autre, l'inquiétant porte le récit vers une finalité qui n'entrevoit pas la possibilité d'un monde meilleur. L'inconfort reste total, car

cette inquiétante étrangeté prive le lecteur d'une compréhension complète du récit. L'histoire progresse au gré des trous noirs qui la parsèment. En avançant à tâtons, il se bute alors à d'autres éléments qui, indépendamment, attirent son attention. Parfois complémentaires au récit principal, d'autres fois sensiblement détachés, ils participent souvent, chez Vian et Sullivan, à chambouler les idées reçues et à édulcorer ces deux récits aux abords sombres et gris. Comme conséquence principale, on remarquera que le lecteur se retrouve, dans chacun des romans, déstabilisé plus souvent qu'autrement par ce qui participe de cette étrangeté, de la narration à son identification au récit et aux personnages.

3.4 Humour et valeurs bousculées

Il semble d'emblée assez curieux de traiter d'humour après ces dernières remarques. Mais force est d'admettre que c'est souvent ce registre particulier qui fait concurrence à la tonalité souvent sombre ou pessimiste de plusieurs épisodes. En fait, l'humour joue avec la violence.

On ne retrouve pas dans *J'irai cracher sur vos tombes* la même verve que dans *L'Arrache-cœur*. Le cadre du roman ne permet pas non plus les néologismes et les mots-valises. Les deux œuvres se rejoignent toutefois dans l'exagération. Si *J'irai cracher sur vos tombes* flirte plutôt avec le comique sans jamais y céder, l'amplification, parfois jusqu'à la déformation, est trop évidente pour être prise totalement au sérieux. Les passages relatifs à la sexualité et aux performances de Lee dans *J'irai cracher sur vos tombes* sont à cet effet fertiles en exagération :

J'avais toutes les filles les unes après les autres, mais c'était trop simple, un peu écoeurant. Elles faisaient ça presque aussi facilement qu'on se lave les dents, par hygiène. Ils se conduisaient comme une bande de singes, débraillés, gourmands, bruyants et vicieux; ça faisait mon affaire pour le moment. Je jouais souvent de la guitare; rien que cela aurait suffi, même si je n'avais pas été capable de donner la fessée à tous ces garçons-là en même temps, et d'une seule main. Ils m'apprenaient le jitterbug et le jive; il ne me fallait guère de peine pour y arriver mieux qu'eux. Ce n'était pas leur faute. (*JCVT*, 41-42)

L'exagération appartient au polar. Mais elle n'effleure, ce faisant, que très rarement le comique. Dans *J'irai cracher sur vos tombes*, l'effet est intensifié par la narration au « je ». L'exagération est d'abord narcissique. Mais la répétition continue de ses avantages physiques dépasse la vanité pour enfin s'apparenter à ce qu'Henri Baudin appelle, dans son ouvrage *Boris Vian humoriste*, le comique imaginaire déformant :

Le jeu imaginaire *déformant*, en tant que tel, est déjà, comme son homologue verbal, un élément générateur de comique. Il s'ouvre par les effets de surprise, dont le choc reste encore inoffensif en ce qu'il souligne l'irréalité des fantaisies imaginées; mais il se traduit plus violemment dans le domaine des quantités ou intensités par l'exagération, et dans celui des idées dans le paradoxe. On voit donc que le choc tend à se dépasser en provocation, l'exagération et le paradoxe en satire caricaturale, et la fantaisie en pulsions sadiques ou sexuelles, toutes tendances et tentations qui nous placent au seuil de l'agressivité; mais au seuil exclusivement, car l'accès à change la nature du comportement imaginaire et, en l'asservissant aux pulsions profondes, le prive de son libre jeu, ici fondamental⁵².

Cette précision de Baudin est primordiale en ce qui concerne *J'irai cracher sur vos tombes*. On retrouve en effet dans le roman l'exagération, qu'il est difficile de dissocier de l'agressivité, dans la caricature. Le plus proche exemple de la caricature se situe peut-être au niveau du portrait dressé de la supériorité physique de l'afro-américain. Largement véhiculée par le personnage de Lee lui-même, elle prend toute son ampleur dans la bouche de Dexter, celui-là même qui le démasquera. On remarque deux passages en particulier. Dans le premier, Dexter associe le physique de Lee à l'un des référents les plus répandus, presque cliché, de la force afro-américaine :

Je n'avais plus guère d'inquiétudes quant à mon physique. Je crois que c'était impossible à soupçonner. Dexter m'a fait peur à l'occasion d'une des dernières baignades. J'étais en train de faire l'imbécile, à poil, avec une des filles, que je lançais en l'air en la faisant rouler sur mes bras comme un poupon. Il nous observait, derrière moi à plat ventre. Vilain spectacle que celui

⁵² Henri Baudin, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 47

de ce gringalet avec ses cicatrices de ponction sur le dos; il avait eu des pleurésies, par deux fois. Il me regardait en dessous et il m'a dit :

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

J'ai laissé tomber la fille et je me suis mis en garde, et j'ai dansé autour de lui en chantant des paroles de ma composition, et ils ont tous ri, mais j'étais embêté. Dexter ne riait pas. Il continuait à me regarder. (*JCVT*, 48)

Le deuxième abonde dans le même sens, si ce n'est que l'enflure prend alors des proportions excessives menant à des sous-entendus trop précipités : « Dex, dis-je. Est-ce que vous allez me tuer si j'invite Miss Asquith à danser ce slow. Vous êtes beaucoup trop fort pour moi, Lee, répondit Dexter. Je ne me bats pas avec vous. (*JCVT*, 62) » Il serait tentant de considérer cette vision que Dexter a de Lee, qui est peut-être plus près du stéréotype, comme étant que le procédé imaginé par l'auteur pour doter son protagoniste d'un caractère inexpugnable, comme c'est souvent le cas chez les héros de polars. Mais lorsqu'adjoins aux passages où Lee apparaît trop imbu de lui-même, à la limite de l'auto-admiration, c'est décidément une caricature qui se détache du texte.

Un procédé similaire est employé dans *L'Arrache-cœur*, saisissable notamment à travers le discours du curé. Satire éclatante de l'institution qu'est l'Église, c'est ici aussi par le biais de l'exagération et des répétitions que Vian parvient à l'effet souhaité. Mais cette fois, alors que le curé rappelle à l'ordre ses paroissiens à la foi émietlée, le lexique employé est celui de la satire caricaturale :

Vous n'avez pas le droit! Le Dieu de luxe méprise vos façons misérables, vos chaussettes sales, vos caleçons tachés de jaune, vos cols noirs et le tartre de vos dents. Dieu refuse le paradis aux sauces maigres, aux coqs mal garnis, aux haridelles efflanquées. Dieu est un grand cygne d'argent, Dieu est un œil de saphir dans un triangle étincelant, un œil de diamant au fond d'un pot de chambre d'or, Dieu, c'est la volupté des carats, les grands mystères platinés, les cent mille bagues de courtisanes de Malampia, Dieu, c'est un cierge éternel, porté par un évêque de velours. Dieu vit dans le métal précieux, les perles liquides, le mercure bouillant, le cristal de l'éther. Dieu vous regarde, bouseux, et il a honte de vous... (*AC*, 142)

Le choix du vocabulaire pour définir l'un et l'autre des partis évoqués dans la tirade du curé, d'un côté Dieu et le luxe et de l'autre les villageois et le sale, est éloquent. Mais au-delà du comique, la satire vient ici poser la question de toutes ces valeurs que même l'entreprise morale suprême qu'est l'Église est incapable de véhiculer, voire d'adopter. Car l'humour, en passant principalement par la critique satirique et cynique, souligne l'ironie de rencontrer, dans ce monde où la honte symbolise le tabou extrême, un Dieu qui a justement honte de ses sujets, qui plus est pour des raisons complètement futiles, matérielles. Relégué au statut d'idole, Dieu n'a que faire du bien et du mal.

C'est lorsque l'humour entre en relation avec la violence des textes et qu'il devient noir et impudent que s'exprime l'ambivalence des deux romans envers le bien et le mal. En ce sens, le dialogue entre Culblanc et Jacquemort, quand celle-ci refuse qu'il la regarde lors de leurs échanges sexuels, est parlant. Il se produit tout d'abord une première interversion de ce qui est bien et mal selon les conventions qui gouvernent *L'Arrache-coeur* :

- Je l'ai toujours fait, dit-elle.
- Quand ça?
- Depuis le début.
- Avec qui l'as-tu fait la première fois?
- Avec mon père.
- Et pourquoi comme ça?
- Il disait qu'il voulait pas me regarder. Qu'il osait pas.
- Il avait honte?
- On connaît pas ça, chez nous, dit-elle, dure.

Elle tenait ses seins dans ses mains mais gardait ses cuisses relevées et écartées. C'est la pudeur, pensa Jacquemort.

- Quel âge avais-tu?
- Douze ans.
- Je comprends pourquoi il ne voulait pas te regarder.
- Non, vous ne comprenez pas, dit-elle. Il voulait pas parce qu'il disait que j'étais trop moche. Et puisque c'est mon père qui le disait, il avait raison. Et maintenant, voilà que vous m'avez fait désobéir à mon père et que je suis une mauvaise fille. (AC, 104)

L'objet de la honte de Culblanc n'est donc pas l'expérience incestueuse avec son père, mais bien la désobéissance commise envers celui-ci. Par le fait même, elle vient insister sur l'absence complète de remords chez son père en signalant que c'est uniquement parce qu'il la considérait moche, donc pour éviter son propre dégoût, qu'il la forçait à lui montrer son dos. Et Jacquemort, en qualifiant de pudique la posture de Culblanc, vient confirmer le paradoxe total qui marque ce passage. De même, il en démontre ainsi la portée en tant qu'autre procédé humoristique, tel qu'exposé par Baudin lorsqu'il affirme : « De même que l'exagération était fantaisie risible en regard du vraisemblable, de même le paradoxe, opinion ou représentation contraire aux habitudes du sens commun, paraît à ce dernier aimablement (ou scandaleusement, mais alors agressivement), fantaisiste⁵³. »

Mais tous ces artifices demeurent néanmoins confinés à une fonction ludique. Ce n'est que réunis dans un sous-ensemble participant à créer une dialectique structurée autour de la violence qu'ils parviennent finalement à caractériser le type de comique négatif rencontré dans les deux romans sous une appellation que Baudin nomme et définit dans son essai comme l'agressivité provocatrice :

Elle se traduit par le refus des valeurs admises, des conformismes, de la bonne tenue et des bons usages, enfin de toute harmonie aménagée ou préétablie. Elle se manifeste donc en général par le *cynisme*; puis, de façon plus particulière dans le domaine des tabous, avec l'*inconvenance*, notamment sexuelle; enfin dans les attitudes entre humains, avec les formes atténuées du sadisme (*ruses, blagues, taquineries*), voire la malice même des choses (*gags*)⁵⁴.

C'est en regard de cette agressivité que les tons employés dans les deux romans peuvent finalement se rejoindre. D'un monde pas complètement merveilleux dans *L'Arrache-cœur* parce que trop près du cauchemardesque à un autre pas complètement noir dans *J'irai cracher...* parce que trop détaché de la réalité, les romans se rencontrent par leur position à cheval entre ces deux

⁵³ *Ibid.*, p. 67

⁵⁴ *Ibid.*, p. 93

caractéristiques. Comme on l'a vu, le comique laisse ses traces dans chacun des récits. Il se voit toutefois, à la fin, annihilé par le choc des valeurs et des conventions dont il a, par ses diverses manifestations, accru la portée sur les textes. Ce bouleversement des valeurs sera au centre des contradictions qui parcourent les romans, de l'impossibilité chez celui qui accepte la honte d'entrevoir une quelconque rédemption dans *L'Arrache-cœur*, à cette soif de justice chez Lee qui ne peut s'étancher qu'en le faisant devenir à son tour l'un de ces bourreaux qu'il exécère. La tonalité pessimiste des deux romans apparaît alors indéniable. Ce constat est d'autant plus renforcé par l'impuissance des seuls personnages porteurs d'espoir à relancer le récit dans une autre direction. C'est Tom le frère de Lee, qui dans *J'irai cracher sur vos tombes* semble être à la fois le seul à détenir une quelconque influence sur Lee et à entrevoir une autre possibilité que la vengeance pour un nègre blanc :

Regarde mes mains, Lee. Regarde mes ongles. Regarde mes cheveux et regarde mes lèvres. Je suis Noir, Lee. Je ne peux pas y échapper. Toi!... [...] Lee, tu as quitté cette ville trop jeune, et tu as perdu ta religion, mais Dieu te pardonnera quand le moment sera venu. Ce sont les hommes qu'il faut fuir. (JCVT, 86)

La divergence de vues entre les deux frères concerne donc les visées de Lee sur l'avantage que lui procure la pigmentation de sa peau. La question est centrale, car c'est cette qualité qui lui permettra d'arriver à ses fins. C'est encore une fois l'application de valeurs, fondamentales pour Tom et synonymes de faiblesse pour Lee, qui dictera la suite des événements. Mais le lecteur comprend, quand se termine le chapitre de la rencontre entre les deux frères, que les encouragements de Tom n'ont eu aucun effet sur son frère : « C'était un brave type, Tom. Un brave type trop sentimental. Trop humble. (JCVT, 89) »

La figure de Tom pourrait s'apparenter à un personnage de *L'Arrache-cœur* qui, comme lui, a la chance de modifier le récit et d'en diminuer la charge pessimiste en s'attaquant à deux des caractéristiques principales de son intrigue. Citroën semble effectivement pouvoir tirer profit de cet univers fantastique qui

l'entoure tout en se distinguant des autres personnages en ne censurant et en ne filtrant jamais ses émotions. Il lève ses inhibitions :

[...] Clémentine prit Citroën par la main et l'entraîna. Il suivit le mouvement, le regard un peu dur; il n'aimait pas la main crispée sur son poignet; ça le mettait mal à l'aise. Il n'aimait pas les larmes non plus. Une sorte de pitié le forçait à rester contre elle, mais cette pitié lui faisait honte, le gênait, comme le jour où en entrant sans frapper dans la chambre de la bonne il l'avait trouvée nue devant une cuvette avec plein de poils sur le ventre et une serviette rouge à la main. (*AC*, 184)

Cette honnêteté, certes crue, contraste avec l'hypocrisie rencontrée chez les autres personnages. L'évocation de la honte et sa raison explicite viennent s'attaquer aux principes qui prévalent dans le récit sur la culpabilité qui les fondent. Mais c'est également la propension de Citroën à puiser le merveilleux enfoui dans le cauchemardesque qui laisse croire que lui et ses frères entreverraient donc différemment l'univers dans lequel ils cohabitent avec les autres personnages. L'épisode où Jacquemort prend pour des oiseaux les trumeaux qui volent offre au lecteur la possibilité de saisir le renouveau et la liberté que peuvent représenter ces trois enfants dans le roman :

Les trois oiseaux piquaient vers les maliettes en formation. Jacquemort s'arrêta et regarda. Il avait le cœur un peu rapide – une émotion qu'il ne pouvait expliquer. Peut-être l'aisance et la grâce des nouveaux arrivants – peut-être la crainte de les voir assaillir les maliettes – peut-être cette impression de concerté qui naissait de leurs mouvements parfaitement synchrones. (*AC*, 176)

L'émotion que ne peut expliquer Jacquemort sous-entend qu'il ne l'a pas encore expérimentée depuis son arrivée dans le roman, et que les villageois, Angel, Clémentine, Culblanc et même La Gloire ne l'ont pas non plus vécue, car il l'aurait aussitôt assimilée. Les nouveaux arrivants suscitent même chez lui la crainte de les voir blesser les maliettes, alors qu'il ne se formalisait pas autant du sort réservé à la vache, au cochon auquel il botta le derrière, ni même à l'étalon. Il n'a pas, dans ces derniers exemples, verbalisé la crainte, mais plutôt exprimé la surprise. L'impression renverrait, elle, à une harmonie entre les êtres que

L'Arrache-cœur n'avait pu représenter jusque-là. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la réaction de Jacquemort devant la décision de Clémentine d'enfermer ses enfants : « Mais ça meurt, en cage, les oiseaux, dit Jacquemort. (AC, 196) »

Et c'est là, à la toute fin du roman, que le lecteur jongle avec l'idée que tout n'est peut-être pas fini. Avec Citroën qui sait maintenant que les puces à fourrure (AC, 198), lorsqu'elles vous piquent trois fois, vous permettent de devenir aussi petit qu'elles, l'obstacle de la cage semble surmontable. Mais à quoi s'attendre de ce monde étrange et inquiétant, où la violence prédomine et où les *nouveaux arrivants* perdent toutes illusions ? Ne serait-ce pas plutôt par la mort que s'ouvre la véritable perspective d'espoir ? Dans ce monde où les enfants volent, la mort n'est peut-être qu'un tour de manège. Mais dans un monde où on les ferre (AC, 82) également, comme des animaux, elle peut se faire dans des conditions atroces et sanglantes. C'est finalement dans cette perspective de mort que se recourent une dernière fois les romans. Car si on ne sait à quoi s'attendre de la mort dans *L'Arrache-cœur*, il y a fort à parier qu'elle sera, à l'image de celle de Lee, loin d'être banale : « Ceux du village le pendirent tout de même parce que c'était un nègre. Sous son pantalon, son bas-ventre faisait encore une bosse dérisoire. (JCVT, 213) » Comme si, en esquissant un dernier sourire mal à l'aise, le lecteur comprenait soudain que dans chacun des romans, le mal a fini par l'emporter sur le mal, mais pas sans satisfaction.

CONCLUSION

Adopter un pseudonyme, c'est prendre une décision déterminante. C'est participer à un jeu où l'hétéronymie, à la manière d'une jonglerie entre plusieurs masques, peut participer de la tromperie. Dans le cas particulier qui m'a intéressé, il s'agissait d'analyser dans quelle mesure le travestissement de l'écriture chez Boris Vian, lorsqu'il adopte le pseudonyme de Vernon Sullivan, contribue à instaurer une écriture distincte des œuvres signées de son propre nom. *J'irai cracher sur vos tombes*, premier ouvrage publié sous le pseudonyme de Sullivan, et *L'Arrache-coeur*, dernier roman à paraître du vivant de Boris Vian ont permis de faire cette analyse.

L'analyse comparée a trouvé son point de départ dans l'apparente différence de genre, d'écriture, de style entre les deux œuvres. Les biographes de Vian, tout comme ses proches et de nombreux amateurs, minimisent de nos jours l'apport de Sullivan dans la production littéraire de Vian. Si cette réaction s'inspire partiellement des ennuis judiciaires et professionnels, tels les poursuites, les amendes et l'ostracisme dont fut frappé Vian par la justice française et le milieu littéraire en réponse au canular de *J'irai cracher sur vos tombes*, elle s'explique aussi par la prédominance de l'œuvre de Sullivan sur celle de Vian du vivant de l'artiste. Au-delà du type de littérature préconisé par chacun des auteurs, il y a le rôle de traducteur qu'endossa frauduleusement Vian pour permettre l'élaboration du premier roman de Sullivan :

Traducteur... par la faute de Vernon Sullivan. Boris se sentait entraîné trop loin de son ambition. L'Américain lui avait-il fait une mauvaise blague ? Parfois, Boris se disait qu'il avait dû se tromper de carrefour, à l'automne 1946. [...] Vernon Sullivan, l'hôte timide du début, léger comme un paria qu'on abrite huit jours, prenait toute la place. Il logeait même, parfois, dans sa tête. Traducteur...

Les commandes affluaient, pour Sullivan ou pour Vian, les clients ne faisaient plus vraiment la différence⁵⁵.

Si c'est l'ampleur prise par le scandale Sullivan qui explique pourquoi Vian, d'abord considéré comme traducteur puis plus tard identifié à Sullivan, fut pris dès les débuts de sa carrière littéraire pour un auteur peu sérieux, inconséquent et impertinent, c'est notamment parce que pour une partie du milieu littéraire français, Boris Vian ne fut jamais autre chose, de son vivant, qu'un traducteur tentant de capitaliser, en tant qu'écrivain, sur les succès d'un canular dont s'est entichée la presse de l'époque. La vérité est tout autre et tous savent maintenant que Vian fut d'abord et avant tout un écrivain; mais il s'avère intéressant de constater le travail qui fut effectué à la suite de son décès pour remettre enfin l'auteur au premier plan. L'efficacité d'un tel travail sous-entendait bien évidemment un certain effacement de Sullivan et de ses romans jusqu'à les reléguer à un épisode anecdotique du parcours de Vian. Et c'est encore cette perception qui prévaut aujourd'hui.

S'il est maintenant impossible de retrouver un ouvrage signé Vernon Sullivan à la librairie ou à la bibliothèque, c'est parce qu'on regroupe aujourd'hui ses romans sous le nom de Vian, uniquement, sauf lorsqu'il s'agit d'un recueil des œuvres complètes⁵⁶. Il n'est pas rare non plus de rencontrer certains lecteurs de Vian ignorant l'existence même de Vernon Sullivan. En ce sens, un simple coup d'œil à ma version du roman *J'irai cracher sur vos tombes*, où le nom de Vian est écrit en gros caractères sur la couverture, juste au-dessus du titre, ne donne aucun indice sur la singularité de cet ouvrage au sein de la production littéraire de son auteur. Plus encore, la quatrième de couverture présente un texte du journaliste français Delfeil de Ton (de son vrai nom Henri Roussel) qui fait non seulement complètement abstraction de Sullivan, mais qui résume le roman comme présentant, semblerait-il, toutes les caractéristiques de l'écriture vianesque :

⁵⁵ Philippe Boggio, *op. cit.*, p. 222

⁵⁶ Comme c'est le cas dans l'édition Pochotèque

Si vous le [*J'irai cracher sur vos tombes*] lisez pour y retrouver la petite musique de Vian, vous l'y trouverez. Il n'y a pas beaucoup d'écrits de Vian dont il ne suffise de lire trois lignes anonymes pour dire tout de suite : « Tiens, c'est du Vian ! ». Ils ne sont pas nombreux, les écrivains dont on puisse en dire autant. (*JCVT*, quatrième de couverture)

Cette position m'apparaissait trop peu nuancée, trop détachée du contexte particulier dans lequel l'élaboration du roman a pris place. Il y avait trop de facteurs à considérer avant de pouvoir affirmer ou infirmer que les deux écritures étaient si similaires l'une de l'autre qu'on pouvait tout de suite reconnaître Vian derrière le pseudonyme.

Il fallait donc analyser chacune des deux œuvres indépendamment afin de constater, dans un premier temps, si cette dissemblance impliquait un impact très important sur la construction des romans, principalement en ce qui a trait aux univers représentés, et si, dans un deuxième temps, elle pouvait être relativisée par certains éléments communs aux deux romans. En ce sens, notre principale piste a consisté à explorer le traitement d'une violence omniprésente dans les deux récits. La violence et ses diverses représentations tendent en effet à jumeler les deux œuvres malgré la volonté marquée de l'auteur de les dissocier. Est-ce là ce qu'on peut appeler la « petite musique » de Vian ? Peut-être, mais encore fallait-il la repérer.

La première partie du mémoire étant consacrée à l'analyse de *J'irai cracher sur vos tombes*, il était primordial de commenter et de décrire les enjeux du genre adopté. Considéré par la critique, par son éditeur et par Vian lui-même comme un pastiche de polar noir, le roman doit dès lors être confronté aux caractéristiques principales du polar américain. Si le roman possède bien certaines particularités propres au polar, il pratique aussi beaucoup la parodie et la caricature. À cet effet, on retiendra notamment le rôle de la narration. Elle participe à créer une ambivalence de ton qui à la fois fonde la proximité du lecteur avec le récit, grandement redevable à une narration de type homodiégétique, et provoque sa

mise à distance, par un arrêt impromptu de la narration au « je » et l'instauration d'un narrateur omniscient à un moment crucial du roman, la chute.

Le monde que décrit le récit de *L'Arrache-cœur* interroge lui aussi le genre même du roman où les liens unissant la narration, la violence et l'onirique sont particulièrement intéressants. L'espace et le temps dans ce roman se définissent au gré des expériences vécues par les principaux personnages. L'analyse de l'univers de *L'Arrache-cœur* nous apprend qu'il n'est par régi selon les mêmes lois que dans notre réalité. En fait, l'attache principale à la réalité se situe au niveau de la grande thématique de la culpabilité et c'est justement son traitement chimérique qui définit *L'Arrache-cœur* comme un roman à la frontière de différents genres. Les registres humoristique, merveilleux, onirique, inquiétant et terrifiant se côtoient et soutiennent un traitement de la violence qui déstabilise sensiblement le lecteur dans son interprétation.

En fait, ce constat s'applique à l'un ou l'autre des romans étudiés. Vernon Sullivan et Boris Vian signent chacun une œuvre qui ne fixe aucune limite aux différentes manifestations de la violence. Ce faisant, ils ébranlent, ils secouent. Les écritures se rejoignent donc dans ce qu'elles provoquent chez le lecteur. *J'irai cracher sur vos tombes* et *L'Arrache-cœur* sont deux récits en apparence complètement différents. Ils entraînent néanmoins le lecteur dans des zones similaires par la rencontre similaire entre la violence, point de départ de notre analyse, et la narration. Cette dernière s'efforce, dans les deux cas, à mettre l'excès à l'avant-plan des romans. L'outrance et la démesure dans le langage comme dans les péripéties dépeignent des univers qui attirent et rejettent le lecteur.

Avec Vernon Sullivan et *J'irai cracher sur vos tombes*, c'est à une déformation de l'écriture de Boris Vian que le lecteur est convié. Mais sous les artifices, notamment celui du genre, il serait tentant de croire que l'écrivain a poursuivi avec ce roman le même dessein qui a inspiré plusieurs de ses créations.

Celui de réunir jeu et littérature, d'éviter toute complaisance et, surtout, de raconter quelque chose que les gens ne s'étaient jamais fait raconter. Car après tout, jusqu'à quel point un écrivain peut-il travestir son écriture ? À quel point devient-il impossible de déceler les traces de ce qui se cache sous le pseudonyme ?

Pour la postérité, Vernon Sullivan, c'est Boris Vian. Et non l'inverse. Il semblerait y avoir consensus sur la question. Mais dans mes efforts visant à réunir les deux romans, je n'ai pu que constater que s'il existe effectivement un pont ou un passage les liant l'un à l'autre, il n'est peut-être pas aussi évident qu'il y paraît. À mes yeux, l'œuvre de Sullivan restera une presqu'île rattachée au continent qu'est Boris Vian. Les années ont passé et le temps a fait son œuvre. L'eau s'est retirée. Le pont n'apparaît plus nécessaire. On ne distingue plus la presqu'île du continent. Mais lorsqu'on s'y attarde, on retrouvera toujours les traces de cette presqu'île, de cette écriture, qu'on préfère oublier et rattacher, comme il se doit, à l'œuvre de Vian. Tout simplement parce que c'est, enfin, moins compliqué ainsi...

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Vian, Boris (Vernon Sullivan). 2003. *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur coll. « Le Livre de Poche », 213 p.

_____. 2006. *L'Arrache-coeur*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur coll. « Le Livre de Poche », 201 p.

b) Autres œuvres de l'auteur

_____. 2002. *L'écume des jours*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur coll. « Le Livre de Poche », 301 p.

_____. 2004. *L'herbe rouge*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur coll. « Le Livre de Poche », 146 p.

_____ (Vernon Sullivan). 2003. *Les morts ont tous la même peau*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur coll. « Le Livre de Poche », 131 p.

_____ (Vernon Sullivan). 2006. *Et on tuera tous les affreux*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur coll. Le Livre de Poche, 220 p.

_____ (Vernon Sullivan). 2004. *Elles se rendent pas compte*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur coll. « Le Livre de Poche », 123 p.

_____. 1991. *Romans, nouvelles, œuvres diverses de Boris Vian*, Paris : LGF coll. « La pochotèque », 1340 p.

a) Corpus théorique

Études sur Boris Vian

Arnaud, Noël. 1999. *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris : LGF coll. « Le Livre de Poche », 510 p.

_____. 2006. *Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes »*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 523 p.

Baudin, Henri. 1973. *Boris Vian humoriste*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 255 p.

_____. 1966. *Boris Vian, la poursuite de la vie totale*, Paris : Édition du Centurion, 206 p.

Baus, Emma. 2002. *Boris Vian, « Un jour, il y aura autre chose que le jour »*, Paris : L'Esprit frappeur, 151 p.

Boggio, Philippe. 1993. *Boris Vian*, Paris : Flammarion, 413 p.

Clouzet, Jean. 1966. *Boris Vian*, Paris : Éditions Seghers, 192 p.

Gaillard, Pol. 1973. *Le Mal de Blaise Pascal à Boris Vian*, France : Bordas, 257 p.

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

Laprand, Marc. 2006. *V comme Vian*, Canada : Presses de l'Université de Laval, 254 p.

Rybalka, Michel. 1981. *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Paris : Lettres modernes, 229 p.

Sur le pseudonyme

Laugaa, Maurice. 1986. *La pensée du pseudonyme*, Paris : Presses universitaires de France, 325 p.

Pollak, Liliane. 1995. *Qui sont-elles... Qui sont-ils?... : le jeu des pseudonymes*, Brossard : Le Mot juste, 96 p.

Sur le polar noir

- Chandler, Raymond. 1995. «The Simple Art of Murder», *Later Novels and Other Writings* [1946], New York: Library of America, 1088 p.
- Müller, Elfriede. 2002. *Le polar français : crime et histoire*, Paris : La Fabrique, 123 p.
- Tadié, Benoît. 2006. *Le polar américain, la modernité et le mal, 1920-1960*, Paris : Presses universitaires de France, 233 p.
- Timbal-Duclaux, Louis. 1998. *J'écris mon premier polar : choisir son genre et son style, techniques de base du polar, la structure du policier, écrire un roman noir avec Chandler, passage à l'écriture [...]*, Cholet : Éditions Cholet, 170 p.

Sur l'intertextualité

- Arsenault, Lucie (et al.) 2009. *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec : Presses de l'Université Laval, 495 p.
- Martineau, Isabelle. 2002. *Le faux littéraire : plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec : Éditions Nota bene, 284 p.
- Picard, Roger. 1945. *Artifices et mystifications littéraires*, Montréal : Les Éditions Variétés, 232 p.
- Piégay-Gros, Nathalie. 2002. *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Éditions Nathan, 186 p.
- Rabau. Sophie. 2002. *L'intertextualité*, Paris : Flammarion, 256 p.

Théorie littéraire

- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 105 p.
- Combe, Dominique. 1992. *Les Genres littéraires*, Paris : Hachette, 175 p.
- Genette, Gérard. 2007. *Discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 435 p.
- Gourdeau, Gabrielle. 1993. *Analyse du discours narratif*, Paris : Éditions Boucherville Gaëtan Morin, 129 p.
- Huglo, Marie-Pascale et al. 2004. *Raconter?: les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris : Harmattan, 183 p.

- Noille-Clauzade, Christine. 2004. *Le style*, Paris : Flammarion, 250 p.
- Ost, Isabelle, Pierre Piret et Laurent Van Eynde. *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 250 p.
- Pier, John. 1989. « Pragmatique du paratexte et signification », *Études littéraires*, vol. 21, no. 3, p. 3
- Pruvost, Jean. 2003. *Les néologismes*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.

Autres

- Benayoun, Robert. 1957. *Anthologie du nonsense*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 461 p.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil coll. « Essais », 576 p.
- Breton, André. 2005. *Anthologie de l'humour noir*, Paris : LGF coll. « Livre de poche », 445 p.
- Carroll, Lewis. 1994. *Alice au pays des merveilles /De l'autre côté du miroir*, Paris : Éditions Gallimard coll. « Folio classique », 371 p.
- Freud, Sigmund. 2002. *Sur le rêve*, Paris : Gallimard coll. «Folio essais », 142 p.
- _____. « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard coll. « Folio essais », p. 210-263
- Girard, René. 1972. *La violence et le Sacré*, Paris : Grasset, 534 p.
- Graulle, Christophe. *André Breton et l'humour noir : une révolte supérieure de l'esprit*, Montréal : Éditions L'Harmattan, 352 p.
- Jarry, Alfred. 2005. *Ubu roi : texte intégral*, Laval : Beauchemin, 191 p.
- _____. 1990. *Le surmâle : roman moderne*, Paris : Ramsay : Jean-Jacques Pauvert, 230 p.
- _____. 1911. *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris: Éditeur Eugène Fasquelle, en ligne, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ff/b/b1/Jarry_Faustroll_1911.pdf>, consulté le 12 février 2010

Orwell, George. 1994. « Raffles and Miss Blandish », *Essays* [1940], Londres: Penguin, 374 p.

Queneau, Raymond. 1981. *Contes et propos (Morceaux choisis)*, Paris : Gallimard, 244 p.

_____. 1991. *Les Fleurs bleues*, Paris : Gallimard, 240 p.