

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR
MARILÈNE GILL**

**« PRÉSENCE DU *NONSENSE* DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE BORIS
VIAN »**

AVRIL 2004

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens ici à exprimer toute ma gratitude et ma reconnaissance à Mme Johanne Prud'homme, pour avoir accepté de me guider dans les dédales du *nonsense* et pour m'avoir donné inspiration et motivation lorsque parfois, en route, j'avais l'impression d'avoir perdu de vue le « lapin blanc ». Je tiens également à lui témoigner ma plus sincère admiration.

Je souhaite aussi remercier Mme Huguette Desaulniers, pour son aide précieuse.

*À Bobo, Edward, John, Michael, Graham, Eric, Terry (bis)
et au cardinal de Richelieu*

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
DÉDICACE	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX	viii
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE I LE <i>NONSENSE</i>	
1. Historique du mot « <i>nonsense</i> »	9
2. Histoire de la littérature du <i>nonsense</i>	12
2.1. Le Moyen Âge ou lorsque le <i>nonsense</i> s'appelait « mensonge »	16
2.2. Le grand siècle du <i>nonsense</i>	22
2.3. L'époque victorienne ou la renaissance du <i>nonsense</i>	27
2.4. Le vingtième siècle : vers une définition	33
3. Essai de définition	35
 CHAPITRE II LES PROCÉDÉS NONSENSIQUES ET L'ŒUVRE ROMANESQUE DE VIAN	
1. Les procédés du <i>nonsense</i>	48
1.1. Les impossibilités	49
1.1.1. L'anthropomorphisation	50
1.1.2. Le pied de la lettre	53
1.1.3. Le bris des lois universelles	55
1.1.4. L'atteinte au bon sens	60
1.2. Les simulacres	61
1.2.1. Les mots forgés	62
1.2.2. L'érudition factice	66
1.2.3. Les « <i>mock</i> »	68
1.2.4. Les adjectifs qualificatifs nonsensiques	73

1.3. La surprécision	74
1.3.1. La série nonsensique	74
1.3.2. L'adjectif numéral nonsensique	76
1.3.3. L'hyperbole nonsensique	79
 CHAPITRE III ANALYSE DU <i>NONSENSE</i> DANS <i>L'HERBE ROUGE</i> DE BORIS VIAN	
1. L'incipit et la mise en place de l'univers nonsensique : adéquation entre frontière et <i>nonsense</i>	85
2. Modulations des indices marquant les passages entre les univers	89
2.1. Aller vers le passé	91
2.2. Retour au vide	100
3. L'inquiétante disparition du nonsense	107
3.1. La mort du double	110
3.2. Les eaux et le ciel crevés	112
4. Disparition ou étrange coexistence	113
 CONCLUSION	115
 BIBLIOGRAPHIE	122
 MÉDIAGRAPHIE	126
 FIGURES	127
 TABLEAUX	132
 ANNEXES	
1. RÉPARTITION DES TYPES DE PROCÉDÉS NONSENSIQUES DANS <i>L'HERBE ROUGE</i> DE BORIS VIAN	134
2. RÉPARTITION DES DIFFÉRENTS SOUS-TYPES D'IMPOSSIBILITÉS DANS <i>L'HERBE ROUGE</i> DE BORIS VIAN	135
3. RÉPARTITION DES DIFFÉRENTS SOUS-TYPES DE SIMULACRES DANS <i>L'HERBE ROUGE</i> DE BORIS VIAN	136
4. RÉPARTITION DES DIFFÉRENTS SOUS-TYPES DE SURPRÉCISION DANS <i>L'HERBE ROUGE</i> DE BORIS VIAN	137
5. RÉPARTITION DES PROCÉDÉS NONSENSIQUES ENTRE ET PENDANT LES VOYAGES DANS <i>L'HERBE ROUGE</i> DE BORIS VIAN	138
6. RELEVÉ DES PROCÉDÉS NONSENSIQUES DANS <i>L'HERBE ROUGE</i> DE BORIS VIAN	139
7. EXTRAITS D' <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES</i> ET DE <i>L'HERBE ROUGE</i>	158

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1	« There was an old Person whose habits... »	127
FIGURE 2	« There was an old Person of Tring... ».....	128
FIGURE 3	« There was an Old Man of Apulia... »	129
FIGURE 4	« There was an old Person of Rhodes... »	130
FIGURE 5	« There was an old man of Dumbree... »	131

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1	Synthèse des procédés nonsensiques	132
TABLEAU 2	Incipit de <i>L'Herbe rouge</i>	91
TABLEAU 3	Premier aller dans la machine	92
TABLEAU 4	Second aller dans la machine	95
TABLEAU 5	Troisième aller dans la machine	96
TABLEAU 6	Quatrième aller dans la machine	98
TABLEAU 7	Premier retour de la machine	101
TABLEAU 8	Second retour de la machine	103
TABLEAU 9	Troisième retour de la machine	104
TABLEAU 10	Quatrième retour de la machine	105
TABLEAU 11	Synthèse des éléments marquant les allers et les retours	133

INTRODUCTION

Boris Vian ne requiert aucune présentation. En effet, qui ne connaît pas la légende du Saint-Germain-des-Prés d'après-guerre, l'auteur-compositeur-interprète de la chanson *Le Déserteur*, le « trompinettiste » à la santé cardiaque fragile ou encore l'auteur subversif de *J'irai cracher sur vos tombes* et de *L'Écume des jours* ? Sur les rayons des bibliothèques, une douzaine d'ouvrages à caractère biographique se côtoient, dont la sixième édition des *Vies parallèles de Boris Vian* de Noël Arnaud, et témoignent de façon ostensible de cet engouement éternel du lectorat pour le parcours tout « vianesque » de celui qui se surnommait le Bison Ravi.

Toutefois, cela nous amène à constater que la vie de l'auteur a fait couler beaucoup plus d'encre que son œuvre littéraire. Bien que les ventes de *L'Écume des jours* atteignent aujourd'hui les deux millions d'exemplaires, qu'on publie les inédits de Vian en format de poche, dont le dernier en lice est le *Conte à l'usage des moyennes personnes* en 1996, et que les Éditions Fayard aient entamé la publication des ses œuvres complètes en 1999, bref, bien que Vian n'ait jamais été aussi lu, il n'en demeure pas moins que le discours critique sur son œuvre s'avère pauvre, plus particulièrement depuis les vingt dernières années.

Ce sont les années 1970 qui ont vu émerger, culminer et chuter quantitativement ce discours. Notons seulement les principaux travaux, soit la thèse de Vital Gadbois dans le domaine de la linguistique, *Le Jeu verbal dans L'Écume des jours. Questions de méthode*, déposée à la Sorbonne en 1972, les actes du colloque de Cerisy de 1976, qui

avaient bien sûr pour sujet Boris Vian et son œuvre, ainsi que l'important ouvrage de Gilbert Pestureau, *L'Influence anglo-saxonne dans l'œuvre de Boris Vian*, déposée en 1975. Dès la fin des années 1970, les études littéraires réalisées sur son œuvre se sont faites plus ponctuelles, cependant que l'époque postmoderne a ouvert les portes des départements de sciences politiques, de communication et de musique au *Traité de civisme*, aux *Chroniques du menteur* et aux *Écrits sur le jazz*. À cet égard, si nous exceptons les mémoires et thèses qui s'articulent autour d'une lecture psychocritique ou psychobiographique de l'œuvre romanesque, notamment de *L'Arrache-cœur*, nous sommes portée à croire que celle-ci traverse présentement un purgatoire universitaire.

Par conséquent, nous croyons justifié d'effectuer une nouvelle lecture des romans de Boris Vian. Aussi, pour ce faire, n'avons-nous retenu pour corpus que ceux qu'il a signés de son nom véritable, Boris Vian, puisqu'il a également publié quatre romans sous le pseudonyme de Vernon Sullivan. Ces derniers, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), *Les morts ont tous la même peau* (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948) et *Elles se rendent pas compte* (1950) constituent des pastiches de romans noirs américains et de ce fait possèdent une facture stylistique et générique toute différente. Notre corpus d'étude comprend donc six romans, dont voici les titres, dans l'ordre chronologique de première édition et non dans celui de leur conception : *Vercoquin et le plancton* (1946), *L'Écume des jours* (1947), *L'Automne à Pékin* (1947), *L'Herbe rouge* (1950), *L'Arrache-cœur* (1953) et *Trouble dans les Andains* (posthume, 1966).

L'œuvre romanesque de Vian est déconcertante, peut-être parce qu'elle fait partie de celles que l'on qualifie d'« inclassable » et que l'homme possède une forte tendance à la taxinomie. Ni surréaliste, ni absurde, ni fantastique, ni de science-fiction, mais un peu tout cela, elle est malaisément saisissable dans toute sa complexité. Pourtant, elle laisse transparaître clairement ces courants qui la traversent.

Vian était peu loquace quant à son processus d'écriture ou à ses influences littéraires, mais il nous a laissé la liste de ses « grands », laquelle à tout le moins peut nous éclairer sur ses influences et possiblement la genèse de son œuvre. Il a lu, dévoré et aimé *Adolphe* de Benjamin Constant, *Le Docteur Faustroll* d'Alfred Jarry, *Un Rude Hiver* de Raymond Queneau, *La Colonie pénitentiaire* de Franz Kafka, *Pylône* de William Faulkner, *La Merveilleuse Visite* de Herbert George Wells et, le dernier et non le moindre en importance, *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll¹.

Des romans de Lewis Carroll, on retrouve des traces chez Vian, ne serait-ce que sous forme d'intertextualité. Pensons notamment à *L'Arrache-cœur*, où l'on retrouve les « trumeaux » qui chantent la « chanson des homards » et où Jacquemort tente de psychanalyser un chat, doté de la faculté de parole, qui se tient toujours sur un mur. À travers ces deux exemples, nous ne pouvons que reconnaître une allusion claire à *Alice au pays des merveilles*, en ce qui concerne le célèbre quadrille des homards, puis une allusion plus subtile, sous la forme d'une condensation, pour ce qui a trait au mur de Heumpty Deumpty et au chat du Cheshire.

Le lien qui unit les deux auteurs ne se veut pas qu'intertextuel, il relève également de leur attitude par rapport au langage et à ses règles, ainsi que du jeu auquel ils se prêtent avec ce dernier.

Vian et Carroll se moquent assurément de notre monde et de ses systèmes illogiques. Pour ce faire, ils construisent pas à pas leur structure fantaisiste, en reliant chaque groupe de mots au suivant, et ce, sans contrevenir à la grammaire ou à la raison. Ainsi, n'importe la conclusion à laquelle ils arrivent, il reste que celle-ci est très difficile à réfuter, aussi dérangeant que cela puisse être pour notre rationalité habituelle, si ce n'est en déclarant « That's nonsense ». La raison en est que le processus de ces auteurs est parfaitement logique. Ils suivent une logique imposée par la forme de la phrase, plutôt qu'une logique à laquelle nous sommes habitués et qui repose sur son contenu. Enfin, parce que les idées sont exprimées par des mots dans des phrases, les preuves et les arguments n'apparaissent plus aussi solides qu'avant.

¹ ARNAUD, Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1981, p. 206.

Par le biais de la raison et de son expression à travers le langage, il est possible [pour les personnages] de s'emparer des objets et des éléments insaisissables qui forment l'environnement de l'homme.

Chaque auteur applique une logique rigoureuse au langage, de laquelle surgit un univers nonsensique – ou plutôt un univers supra-sensique.²

C'est cette filiation carrollienne qui nous interpelle en ce qu'elle nous permet d'envisager une lecture *nonsensique* de l'œuvre romanesque de Vian.

Chez Henri Baudin, comme chez les autres critiques de Vian, il n'est nullement question de *nonsense* pour qualifier ses romans ; son écriture est plutôt absurde. Elle s'inscrit dans cette tradition de l'absurde, tel qu'il a été pratiqué par Jarry, par exemple, et, toujours selon Beaudin, il a pour seule fonction de créer un effet comique³. D'autres croient, comme Jacques Le Marinel, que l'absurde vianesque ne se distingue guère de celui créé par le nouveau théâtre de Beckett ou Ionesco et ils considèrent donc qu'il ne se pose que comme un constat de l'échec du langage ou de toute tentative de représentation⁴. Enfin, pour d'autres encore, comme Rolf Michaelis, l'absurde qui sillonne les romans de Vian n'est qu'une conséquence évidente de la perte de Dieu et du sentiment d'absurdité existentielle, tels qu'ils ont été définis à travers l'œuvre de Camus. Nous pouvons le remarquer, les hypothèses ne manquent pas quant aux sources possibles de l'« absurde » vianesque.

² WALTERS, Jennifer R., « The Disquieting Worlds of Lewis Carroll and Boris Vian », *Revue de littérature comparée*, no 46 (avril-juin 1972), p. 286-288 :

« Vian and Carroll certainly mock our world and its illogical systems. To do so they build their fantasy structures step by step, linking each group of words to the next in a fashion acceptable to grammar and reason. Hence any conclusion at which they may arrive is very difficult to refute, except by the statement "That's nonsense ", however troubling it may be to normal rationality. The reason is that their steps are impeccably logical. The problem is that they follow a logic imposed by the form of the sentence, rather than the one to which we are accustomed, which is controlled by its contents. And as ideas are expressed by words in sentences, proofs and arguments never look quite stable again.

Hence by reason and the expression of it through language, it is possible [for the characters] to grasp the elusive objects and elements which make up man's environment.

Each author applies rigorous logic to language and from this arises a non-sensical – or rather a supra-sensical universe. » Nous traduisons.

³ BAUDIN, Henri, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, 255 p.

⁴ LE MARINEL, Jacques, *La Mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1981, p. 49.

Or, il appert que l'écriture vianesque se réclame du *nonsense* britannique, avec lequel elle semble posséder autant sinon plus d'affinités qu'avec l'absurde. En effet, Gilles Deleuze, commentant les propos de Carroll, écrit dans *Logique du sens* que « le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant une donation de sens.⁵ » « Le nonsense et le non-sens s'opposent dès lors à l'absurde qui [...] se définit par le manque et l'absence : le nonsense, c'est au contraire un “ trop ” dont la surabondance produit le sens.⁶ » Cette donation de sens se réalise chez Vian puisque, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, les mots appellent les choses, le *nonsense* crée un univers « supra-sensique », même que « les mots travaillent de pair afin de créer des objets et de contrôler leurs réactions⁷ ».

À partir de ce constat, nous avons cherché à savoir où et comment le *nonsense* se manifeste dans les récits de Vian. Point-il toujours au même endroit, à la croisée d'une ambiguïté sémantique, par exemple ? Quelles formes revêt-il ? Possède-t-il une fonction particulière à l'intérieur des romans ? Y a-t-il, dans la perspective chronologique de la rédaction des œuvres, évolution ou transformation des manifestations nonsensiques ? de sa dynamique ?

Afin de mener à bien notre recherche, nous avons adopté une perspective qui relève à la fois de la rhétorique et de la sémiotique. D'une part, la rhétorique nous a servi à déterminer la nature des objets textuels à travers lesquels le *nonsense* se réalise, car nous subodorions que ce dernier apparaissait principalement sous la forme de figures. « Or les mots (les figures) n'ont pas de signification propre, parce qu'ils n'ont pas de signification en propre ; et ils ne possèdent aucun sens en eux-mêmes, parce que c'est le

⁵ DELEUZE, Gilles cité in CASSIN, Barbara, «Nonsense», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis Éditeurs, 2001, [n.p.]. [Cédérom]

⁶ *Id.*

⁷ WALTERS, Jennifer R., *op. cit.*, p. 287. « words work together to create objects and control their reactions ». Nous traduisons.

discours, pris comme un tout, qui porte le sens de manière indivise⁸ ». Par conséquent, nous avons recouru, d'autre part, à une lecture de type sémiotique. Celle-ci nous a permis d'observer et de comprendre de quelle façon étaient liées les figures de style. Chacune d'elles équivalant à un signe dans l'ensemble de l'œuvre et « toute *sémiosis* n'[étant] qu'un réseau de relations⁹ », l'analyse de leur rapport nous a amenée à valider notre hypothèse selon laquelle l'œuvre romanesque de Vian s'inscrit dans la tradition du *nonsense*.

En ce qui concerne notre méthodologie de recherche, nous avons, dans un premier temps, fait la lecture des principaux ouvrages de littérature scientifique sur le *nonsense*. Cela nous a permis de faire une synthèse des différentes postures théoriques sur le sujet ; de dresser un historique de cette littérature – de sa naissance, au Moyen Âge, jusqu'au XX^e siècle ; de la mettre en rapport avec les différents courants apparentés, dont le dadaïsme, le surréalisme et l'absurde, afin de l'en distinguer nettement et, enfin, de la saisir, telle qu'elle apparaît à l'époque de son apogée, soit à l'époque victorienne, à travers les écrits d'Edward Lear et de Lewis Carroll. Puis, dans un second temps, à la suite de la mise en place de ces différents éléments, nous avons critiqué les principales définitions du genre et proposé une définition opératoire du *nonsense*.

À la lumière de cette définition et afin de la compléter, nous avons fait une lecture de l'œuvre romanesque complète de Vian qui avait pour but d'identifier les procédés stylistiques sous lesquels le *nonsense* se manifeste. Pour réaliser la démonstration, nous avons procédé d'abord au repérage des figures nonsensiques contenues dans les œuvres exemplaires que sont celles d'Edward Lear et de Lewis Carroll, et établi une

⁸ RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 101.

⁹ DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN dir., *Introduction aux études littéraires. Méthodes de texte*, Paris, Duculot, 1995, p. 59.

classification des procédés nonsensiques. Ensuite, nous avons opéré un relevé systématique de ces mêmes procédés dans les six romans qui composent notre corpus. Finalement, nous avons analysé les données recueillies et ainsi montré la présence effective du *nonsense* dans l'œuvre de Vian.

Ces différentes étapes nous ont permis d'avoir une vue d'ensemble de l'évolution du *nonsense* dans les romans de Vian et nous ont menée à nous pencher plus particulièrement sur l'un d'entre eux, *L'Herbe rouge*, puisqu'à l'évidence ce roman marque un point tournant dans l'écriture nonsensique de Vian. L'analyse en profondeur de l'œuvre nous a laissé voir quelle était la nature et la fonction des procédés nonsensiques à travers ce roman. Cela nous a en outre conduit à constater hors de tout doute que les procédés nonsensiques agissent comme l'un des principes structurants des romans de Vian.

CHAPITRE I

LE NONSENSE

*Hough gruntough wough Thomough Coriatough,
Odcough robunquogh
Warawough bogh Tomitogh sogh wogh
termonatogrough,
Callimogh gogh whobogh Raga-magh demagorgoh
palemogh,
Lomerogh nogh Tottertogh illemortogh eagh
Alla quemquogh,
Teracominogh Jagogh Jamerogh mogh Carnogh
pelepsogh,
Animogh trogh deradrogh maramogh hogh Flandragh
calepsagh.*

John Taylor, Epitaph in the Barmooda Tongue (XVII^e s.)

Il existe d'innombrables moyens d'aller à l'encontre du sens, de le déjouer, de le détourner ou de le transgresser. La littérature du *nonsense* est l'un d'entre eux. Dans le présent chapitre, qui est entièrement consacré à ce genre littéraire méconnu, nous tenterons de l'appréhender à travers les trois vecteurs d'informations que sont l'histoire de la langue, l'histoire de la littérature et la théorie littéraire. En premier lieu, nous effectuerons un survol de l'évolution du mot « *nonsense* », depuis le XII^e siècle jusqu'au XX^e siècle. Cela nous permettra d'écarter les flous sémantiques l'entourant, de comprendre pourquoi, à cause d'une simple traduction, la littérature du *nonsense* est encore confondue, en France, avec la littérature de l'absurde, et de voir à quel moment le terme « *nonsense* » en vient à désigner un genre littéraire précis. En second lieu, par le biais de l'histoire de la littérature du *nonsense*, nous donnerons un aperçu du développement du genre, encore très peu étudié dans une

perspective historique, et remarquerons que l'évolution du terme « *nonsense* » s'est faite parallèlement à celle de la littérature nonsensique. Enfin, en dernier lieu, nous offrirons un aperçu synthétique des différentes définitions du genre pour ensuite proposer notre propre définition. Ainsi, ce chapitre, où nous aurons cerné de près le fait nonsensique, nous servira d'assise afin de montrer de quelle façon l'œuvre romanesque complet de Boris Vian s'inscrit dans la tradition littéraire du *nonsense*.

I. Historique du mot *nonsense*

C'est d'abord dans la langue française, au tournant du XII^e et du XIII^e siècles, que le mot « non-sens¹ » fait son apparition. En effet, une première occurrence est attestée vers 1210. À ce moment, il possède la fonction d'un substantif et véhicule le sens de « sottise », de « déraison », et sert à remettre en cause la valeur du jugement d'un individu. Le mot disparaîtra pour n'être réintroduit dans la langue française qu'au XVIII^e siècle, quelque part avant 1778, toujours sous sa forme substantivée, avec cependant une nouvelle acception, qu'il aura empruntée de l'idiome anglais, soit celle de « raisonnement dépourvu de sens ». Par la suite, il aura une évolution quasi analogue à celle de son homonyme anglais, quoique son usage en France soit considérablement moins courant qu'en Angleterre².

Les historiens de la langue émettent deux hypothèses quant à l'origine possible du mot anglais. D'une part, certains supposent qu'il aurait été tiré à même le fond linguistique de l'ancien français, compte tenu de la francisation linguistique et culturelle qu'a connue l'Angleterre à partir du règne de Guillaume I^{er} le

¹ Voir à ce sujet l'article « nonsense » dans *The English Oxford Dictionary* (Oxford, Clarendon Press, Second edition, 1989, tome X, p. 502) et l'entrée « sens » du *Dictionnaire historique de la langue française* (REY, Alain, dir., Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 3458-3460).

² À noter également que le verbe intransitif « nonsense » (*to talk nonsense*), rare, existe depuis 1822.

Conquérant (1066-1087), et, d'autre part, certains présument qu'il aurait été forgé à l'aide des mots latins « *non* », préfixe privatif, et « *sensus* », signifiant « percevoir », « sentir ». Ainsi, quelle que soit l'hypothèse envisagée, les mots « *nonsense* » et « non-sens » semblent partager une même origine.

Comme en français, le mot « *nonsense* » adopte d'emblée, dans la langue anglaise, la forme d'un substantif. Il surgit pour la première fois en 1614, sous la plume du dramaturge anglais Ben Jonson, dans une pièce intitulée *Bartholomew Fair* :

*Here they continue their game of vapours, which is Nonsense.*³

Il désigne alors des écrits et des paroles dénués de sens ou menant à des idées absurdes, ou encore des actions absurdes ou idiotes.

Le mot *nonsense* connaîtra une fortune considérable au XVII^e siècle, ce qui lui vaudra d'évoluer rapidement et de recouvrir des significations nouvelles et riches. La locution verbale « *to knock the nonsense out of someone* », qui signifie « ramener quelqu'un à la raison », fait son apparition et, déjà, le mot se trouve cristallisé dans une expression. Vers 1630, « *nonsense* » en vient, de façon générale, à désigner une absurdité⁴. C'est ce sens qu'il prendra le plus fréquemment en français et qui sera la cause de nombreux malentendus lorsqu'il sera question de littérature. Puis, en 1638, il sera utilisé afin de désigner une chose sans valeur et légère⁵. À partir de 1643, à l'intérieur de certains usages précis, le sens premier d'idée ou d'action absurde s'étendra à celui de confusion et de fiasco, plus particulièrement dans la locution « *to*

³ Afin de connaître la référence exacte de la première occurrence de chacune des acceptions du mot *nonsense*, se référer au *English Oxford Dictionary*. Nous donnerons en note de bas de page la phrase dans laquelle elles apparurent pour la première fois ainsi que le nom de son auteur.

⁴ « *I shewed the false Latin, Non-sence, injustice of it.* », W. Bedell.

*make a nonsense (of)*⁶ ». Enfin, en 1650, on note l'acception nouvelle de « signification qui n'a pas de sens » ou de « sens qui n'a pas de sens⁷ », laquelle, comme on sera à même de le constater plus loin, paraît contenir en germe la définition de la littérature du *nonsense*. Le mot *nonsense* sous sa forme adjectivale, pour sa part, surgit en 1621⁸, comme adjectif détaché, et, en 1778⁹, à l'intérieur de mots composés.

Pendant plus de trois siècles, l'évolution sémantique de « *nonsense* » passera par une période de stagnation relative, puisque le mot ne donnera lieu qu'à deux nouvelles acceptions. En 1821, on crée l'expression « *no nonsense* », laquelle se retrouve principalement dans « *to stand no nonsense* ¹⁰ », qui signifie ne pas tolérer une conduite idiote, bête, insensée ou extravagante, des sottises ou encore des fumisteries. À partir de 1942, on voit apparaître la forme composée de « *nonsense* ». Avec « *non-sense* » disparaît la connotation absurde du terme, qui dénote dorénavant quelque chose qui n'est pas le sens ou qui diffère du sens, notamment dans le champ spécialisé de la philosophie¹¹. Ainsi, comme nous sommes amené à le constater, le

⁵ « *Our Desires... are Love's Nonsense, wrapt up in thick Clouds.* », Cowley.

⁶ « *Every new nonsense will be more acceptable... than any old sense.* », Viscount of Falkland.

⁷ « *This is to put a nonsense upon the place, and to destroy the savor that is in it.* », Weekes.

⁸ « *A few simples well... understood are better than such an heap of nonsense confused compounds.* », Burton.

⁹ « *Led by the Spirit to John's pantil'd Roof, Which many a vagrant Paul makes a Nonsense-Proof.* », anonyme.

¹⁰ « *Smith would stand no nonsense.* », anonyme.

¹¹ « *His non-sense is not vacuity of sense : it is a parody of sense, and that is the sense of it.* » Ici, dans *Music of Poetry*, T. S. Eliot analyse l'œuvre de Lear. Notons au passage que cette définition s'approche sensiblement de la conception qu'en donnera Deleuze dans *Logique du sens*, en 1968, lorsqu'il affirmera que « le sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens ». (DELEUZE, Gilles cité in CASSIN, Barbara, «Nonsense», *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis Éditeurs, 2001, [n.p.]. [Cédérom])

développement sémantique du substantif *nonsense* connaît son apogée pendant la première moitié du XVII^e siècle.

Ce sera Sir Edward Strachey qui, en 1888, dans un texte intitulé *Nonsense as a Fine Art*, tentera une première définition du concept de *nonsense*, en prenant pour cas exemplaire l'œuvre de l'écrivain anglais Edward Lear. Il contribuera ainsi à nommer un genre littéraire jusqu'alors anonyme, quoique tributaire d'une longue tradition : la *nonsense literature*.

II. Histoire de la littérature du *nonsense*

Il existe quatre courants de pensée, chez les théoriciens du *nonsense*, en partie liés à la constitution canonique du corpus nonsensique. Ce dernier ne fait d'ailleurs aucunement l'unanimité, bien que tous s'entendent avec Émile Cammaerts sur le fait que cette littérature « fut portée à un haut degré de perfection, à l'époque moderne, en Angleterre, par les écrits d'Edward Lear et de Lewis Carroll.¹² » En effet, selon la critique, le noyau dur du corpus nonsensique serait soit constitué des œuvres complètes de ces deux auteurs, soit l'œuvre complète de Lear et de quelques œuvres de Carroll. Au surplus, d'après certains chercheurs, qui ont des avis partagés, d'autres œuvres doivent se greffer à celles des « pères » du *nonsense*. Aussi, le corpus nonsensique peut-il tantôt ne comprendre que deux livres – *A Book of Nonsense* et *Alice's Adventures in Wonderland* –, tantôt d'innombrables œuvres – de la Bible à *Ulysse* de James Joyce, en passant par *Tristram Shandy* de Laurence Sterne – ce qui

¹² CAMMAERTS, Émile, *Poetry of Nonsense*, p. 2. « [This literature] has been brought to a standard of high perfection, in modern times, in England, through the writings of Edward Lear and Lewis Carroll. » Nous traduisons.

a pour conséquence obligée d'engendrer des conceptions bien différentes de l'histoire et du développement de ce genre littéraire.

Un premier courant, prenant sa source dans les travaux de G. K. Chesterton (*A Defence of Nonsense*, 1901) et ceux d'Émile Cammaerts (*The Poetry of Nonsense*, 1925), considère que le *nonsense* est une forme littéraire universelle et intemporelle.

À ce propos, Chesterton affirme que

la vache qui saute par-dessus la lune n'est pas une fantaisie qui ne convient qu'aux enfants, c'est un thème très digne des poètes. Les aventures lunaires peuvent sembler pour certains être des aventures de fous, mais la lune est l'une des sphères autour de laquelle l'aventure humaine a toujours été en orbite, notamment l'imagination de personnages romantiques comme l'Arioste et Cyrano de Bergerac. L'idée selon laquelle le bétail peut voler a reçu de sublimes traitements imaginatifs. Le taureau ailé marche non seulement en faisant trembler la terre, au milieu des ruines de la sculpture assyrienne, mais il tire un chariot en flammes, au paradis, dans le symbole apocalyptique de saint Luc. Et l'idée générale d'une sorte de saturnales cosmiques ou de saison où tout peut arriver est une idée qui a hanté l'humanité sous des centaines de formes, dont quelques-unes d'une forme artistique exquise.¹³

Construit sur les bases de cette prémisse, le corpus nonsensique est difficile à circonscrire et, par conséquent, résiste à toute tentative de définition. Son histoire s'enchevêtre inextricablement à celle de l'ensemble des textes de fiction qui ne peuvent être qualifiés de « réalistes ».

À l'opposé, un second courant de pensée, amorcé par Elizabeth Sewell, dans la première thèse doctorale publiée sur le sujet, *The Field of Nonsense* (1952), soutient que le *nonsense* est plutôt un genre littéraire propre au XIX^e siècle anglais, donc précisément délimité de façon géographique et temporelle. Il aurait été

¹³ CHESTERTON, G. K., « Child Psychology and Nonsense », *Illustrated London News*, 15 octobre 1921, [n. p.]. «[t]he cow jumping over the moon is not only a fancy very suitable for children, it is a theme very worthy of poet. The lunar adventure may appear to some a lunatic adventure, but it is one round which the adventure of man has always revolved, especially the imagination of romantic figures like Ariosto, and Cyrano de Bergerac. The notion that cattle might fly has received sublime imaginative treatment. The winged bulls not only walks, as if shaking the earth, amid the ruins of Assyrian sculpture, but even wheeled and flamed in heaven in the Apocalyptic symbol of St. Luke. And the general idea, which is that of a sort of cosmic Saturnalia or season when anything may happen, is itself an idea that has haunted humanity in a hundred forms, some of them exquisitely artistic forms. » Nous traduisons.

essentiellement le fruit de l'époque victorienne ; il serait apparu en 1846, lors de la publication du *Book of Nonsense*, d'Edward Lear, et serait disparu en 1898, année du décès de Lewis Carroll. Malgré que cette vision historique ne soit pas admise par tous les spécialistes, il reste que Sewell confère ainsi le statut d'exemplarité aux œuvres nonsensique de Lear et Carroll, et ce, nul travail universitaire ne le conteste à ce jour.

Un troisième courant de pensée, soutenu par Wim Tigges, dans sa thèse doctorale intitulée *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988), prétend qu'« en fait, nous ne pouvons retracer les origines du *nonsense* au-delà du dix-neuvième siècle, quand il apparut pour la première fois dans l'Angleterre victorienne.¹⁴ » Le *nonsense*

est un phénomène relativement récent en littérature, qui prend son origine en Grande-Bretagne, à l'ère romantique et postromantique. Jusqu'à un certain point, il est sujet aux problèmes signalés par Schnur-Wellpot en relation avec l'art d'avant-garde, nommément il échappe de par sa nature propre à une approche théorique du genre, ce qui suppose une esthétique de continuité et de tradition.¹⁵

Tigges arrive à créer une typologie des différents types de *nonsense*, qui englobent des œuvres aussi différentes que celles de Morgenstern, Carroll, Jarry, les Marx Brothers et Anthony Burgess, et pose la question du médium en étendant le champ d'action du *nonsense* aux productions musicales, télévisuelles et cinématographiques.

¹⁴ TIGGES, Wim, « An Anatomy of Nonsense », *Explorations in the Field of Nonsense*, 1987, Amsterdam, Rodopi, coll. « Costerus », 1987, p. 42. « [W]e cannot, indeed, trace the origins of nonsense beyond the nineteenth century, when it first appeared in Victorian England. » Nous traduisons.

¹⁵ TIGGES, Wim, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Costerus », 1988, p. 2. « [Nonsense] is a relatively recent phenomenon in literature, originating in Britain in the Romantic and post-Romantic era. To some extent it is subject to the problems that Schnur-Wellpot has signalled in connection with avant-gardiste art, by its very nature elusive to genre-theoretical approach, which implies an aesthetic of continuity and tradition. » Nous traduisons.

Enfin, un quatrième et dernier courant de pensée, celui qu'adopte Noel Malcolm dans *The Origins of Nonsense* (1997), argumente à l'effet que le *nonsense* n'est ni un genre universel et intemporel, ni un genre spontané, ni un genre qui origine de l'époque victorienne. À son avis,

la poésie nonsensique, comme phénomène littéraire anglais, n'est pas intemporelle, surgissant ici, là et partout, selon sa propre volonté ; encore moins est-ce quelque chose qui sourd de la culture populaire. C'est plutôt un genre littéraire, avec une histoire ou des histoires particulières, développé par des poètes isolés et entretenant une relation particulièrement proche – et en grande partie parodique – avec les « hautes » conventions littéraires de son époque.¹⁶

Le *nonsense* tel que conçu par Lear et Carroll n'est donc pas une tentative d'écriture singulière, ni le fruit d'un heureux hasard, mais plutôt l'aboutissement d'une longue tradition littéraire anglaise, dont il est possible de retracer les origines à partir du Moyen Âge.

[Le] *nonsense* doit être considéré de la même façon que les autres genres littéraires : comme quelque chose de créé, développé, retravaillé et réorienté par des écrivains isolés. Cela implique en retour que la présence du *nonsense*, constatée à des périodes successives de l'histoire et dans un pays après l'autre, devrait normalement être considérée en termes de transmission et non pas en terme de génération spontanée.¹⁷

Parce qu'il nous semble aberrant de penser que la littérature puisse se construire en vase clos, sans que sa conception soit intrinsèquement liée à une tradition par rapport à laquelle elle se positionne de manière plus ou moins explicite ou volontaire, nous privilégions la posture de Malcolm.

Toutefois, compte tenu de l'état de la recherche actuelle – les travaux de Malcolm étant les premiers et demeurant les seuls à questionner ce sujet –, qui, d'une part,

¹⁶ MALCOLM, Noel, *The Origins of English Nonsense*, London, Fontana Press, 1997, p. 4. « [F]ull-scale nonsense poetry as an English literary phenomenon is not a timeless thing, springing up here, there and everywhere of its own accord ; still less is it something that wells up from folk culture. It is, rather, a literary genre with a particular history or histories, developed by individual poets and possessing a peculiarly close relationship – largely a parodic one – to the “ high ” literary conventions of its day. » Nous traduisons.

¹⁷ *Ibid.*, p. 76. « [N]onsense needs to be looked at in the same way as other literary genres : as something created, developed, re-worked and re-directed by individual writers. And this in turn implies that the occurrence of nonsense in successive periods, and in one country after another, should normally be looked at in terms of transmission, not spontaneous generation. » Nous traduisons.

n'arrive pas à faire la jonction entre le *nonsense* de Moyen Âge et le *fustian speech*¹⁸ et, d'autre part, ne réussit pas à arrimer solidement la poésie nonsensique du XVII^e siècle aux œuvres canoniques de Lear et Carroll, nous ne pouvons que convenir de la pertinence et de la justesse de l'hypothèse et de l'argumentation de Malcolm. Nous devons seulement faire remarquer qu'en souhaitant montrer que le *nonsense* procédait d'une tradition littéraire, l'auteur a complètement évacué de son propos l'hypothèse de possibles apports de la littérature orale ou populaire au *nonsense*. Bien entendu, là n'était pas le but visé par l'ouvrage. Cependant, pareillement à Cammaerts, Sewell et Tigges, nous devons faire remarquer les ressemblances saisissantes entre le *nonsense*, les contes de fées et les *nursery rhymes*¹⁹. Bon nombre de procédés prisés par le *nonsense*, tels le charabia, les mots forgés ou les longues énumérations, le sont également par les contes de fées et les comptines. Il nous apparaît dès lors non seulement absurde de croire que le *nonsense* ne s'enracine dans aucune tradition littéraire, mais encore qu'il ne soit aucunement tributaire d'une certaine tradition populaire. Certes, la question est épineuse, mais, quitte à la garder en suspens, elle doit être posée.

1. Le Moyen Âge ou lorsque le *nonsense* s'appelait « mensonge »

Lorsque l'on tente d'établir la généalogie du *nonsense*, on réussit à lui trouver une ascendance jusqu'à l'époque du haut Moyen Âge où, plus particulièrement en Allemagne, l'on retrouve de lointains ancêtres, les *Lügendichtungen*²⁰.

¹⁸ *Infra*, p. 22.

¹⁹ À propos du rapport entre la littérature du *nonsense* et la littérature orale, voir la thèse de Susan Stewart, intitulée *Nonsense : Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (1978). Malheureusement, il nous a été impossible de la consulter.

²⁰ Mentionnons qu'en ce qui concerne la partie historique de ce chapitre, plus précisément pour les informations relatives au Moyen Âge, à la Renaissance et au XVII^e siècle, nous sommes particulièrement redevable à Noel Malcolm.

n'arrive pas à faire la jonction entre le *nonsense* de Moyen Âge et le *fustian speech*¹⁸ et, d'autre part, ne réussit pas à arrimer solidement la poésie nonsensique du XVII^e siècle aux œuvres canoniques de Lear et Carroll, nous ne pouvons que convenir de la pertinence et de la justesse de l'hypothèse et de l'argumentation de Malcolm. Nous devons seulement faire remarquer qu'en souhaitant montrer que le *nonsense* procédait d'une tradition littéraire, l'auteur a complètement évacué de son propos l'hypothèse de possibles apports de la littérature orale ou populaire au *nonsense*. Bien entendu, là n'était pas le but visé par l'ouvrage. Cependant, pareillement à Cammaerts, Sewell et Tigges, nous devons faire remarquer les ressemblances saisissantes entre le *nonsense*, les contes de fées et les *nursery rhymes*¹⁹. Bon nombre de procédés prisés par le *nonsense*, tels le charabia, les mots forgés ou les longues énumérations, le sont également par les contes de fées et les comptines. Il nous apparaît dès lors non seulement absurde de croire que le *nonsense* ne s'enracine dans aucune tradition littéraire, mais encore qu'il ne soit aucunement tributaire d'une certaine tradition populaire. Certes, la question est épineuse, mais, quitte à la garder en suspens, elle doit être posée.

1. Le Moyen Âge ou lorsque le *nonsense* s'appelait « mensonge »

Lorsque l'on tente d'établir la généalogie du *nonsense*, on réussit à lui trouver une ascendance jusqu'à l'époque du haut Moyen Âge où, plus particulièrement en Allemagne, l'on retrouve de lointains ancêtres, les *Lügendichtungen*²⁰.

¹⁸ *Infra*, p. 22.

¹⁹ À propos du rapport entre la littérature du *nonsense* et la littérature orale, voir la thèse de Susan Stewart, intitulée *Nonsense : Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (1978). Malheureusement, il nous a été impossible de la consulter.

²⁰ Mentionnons qu'en ce qui concerne la partie historique de ce chapitre, plus précisément pour les informations relatives au Moyen Âge, à la Renaissance et au XVII^e siècle, nous sommes particulièrement redevable à Noel Malcolm.

Littéralement, « *Lügendichtung* » signifie poésie-mensonge. Plus précisément, le *Lügendichtung* est un poème versifié et rimé où le narrateur ment en relatant une histoire abracadabrante à laquelle il aurait assisté. Mentir, dans le présent cas, signifie que l'histoire racontée n'est d'aucune façon réaliste. Le plus vieil exemple connu de poème-mensonge fut écrit par un *Minnesänger*²¹ allemand du nom de Reinmar der Alte (c. 1160-c. 1210). La pièce en question, dans son entier, ne peut être considérée comme purement nonsensique, puisqu'il s'agit en fait d'un poème d'amour éminemment réaliste. Seule la strophe introductive – le poème en comprend trois au total – est nonsensique. Le *nonsense* est donc utilisé ici pour sa dimension purement rhétorique. Il met en scène un univers sens dessus dessous, dans lequel l'existence d'un amour partagé – présenté dans les deuxième et troisième strophes de façon tout à fait réaliste – apparaît d'autant plus surprenante au lecteur. Il reste que cette strophe constitue le premier exemple de *nonsense*.

Plastron et couronne veulent être soldats volontaires,
Des garçons jouant avec un couvercle pensent agir sagement
Le sanglier chasse avec les lièvres, donnant un pauvre exemple,
Une poule frêle s'envole et attrape un faucon,
Alors la charrette se met elle-même devant les bœufs,
Le sac de farine traîne l'âne au moulin,
Un vieux cheval se métamorphose en pouliche :
C'est ce que l'on peut voir dans un monde tout à l'envers.²²

Bien que cette première strophe mette en scène un monde « tout à l'envers », cela ne convainc pas de son appartenance au genre du *nonsense*. Ce qui est probant, c'est l'utilisation d'un nombre important de procédés littéraires qui sont aujourd'hui encore considérés comme canoniques du genre, tels les *impossibilia*, que nous aurons l'occasion de revoir plus en détails dans le chapitre II²³.

²¹ Le *Minnesänger* est un chevalier de l'époque médiévale, poète et chanteur (« *Sänger* ») d'amour courtois (« *Minne* »).

²² *Ibid.*, p. 53. « Blatte und krone wellent muot willik sin, / so waenet topfkneben wislichen tuon, / So jaget unbilde mit hasen eber swim, / so ervliuget einen valken ein unmehtik huon, / Wirt dan der wagen vür dui rinder gende, / treit dan der sak den esel zuo der mültn, / wirt danne ein eltiu gurre z'einem vûln : / so siht man'z in der werlte twerhes stende. » Nous traduisons.

²³ *Infra*, p. 49.

Par la suite, au cours du XIII^e siècle, plusieurs poètes allemands, souvent anonymes, s'exercèrent au poème-mensonge. L'un d'eux, le célèbre courtisan Reinmar von Zweter (mort c. 1260), écrivit cette pièce d'anthologie du *nonsense* :

Je suis arrivé à dos d'oie
 Dans un monde où j'ai trouvé des singes et des fous ;
 Une corneille et un faucon attrapaient des cochons dans un ruisseau ;
 Un lièvre qui faisait tourner deux treuils
 A chassé un faucon, qu'il a attrapé haut dans les airs,
 J'ai vu deux mouches jouer aux échecs, et des mésanges construire une tour ;
 Un cerf s'assit là filant plusieurs fils de soie ;
 L'agneau continua de surveiller un loup dans les prés ;
 Un crabe s'envola avec un cygne,
 Il fit un pari avec elle et gagna une livre ;
 Trois énorme géants mordirent une poule à mort ;
 Et si cela est vrai, alors un âne peut coudre des bonnets.²⁴

Le genre connut un déclin aux XIV^e et XV^e siècles. Cependant, il connut une fortune certaine en France et, bien sûr, en Angleterre.

Outre-Manche, il donna naissance aux poèmes nonsensiques animaliers : les premiers exemples de *nonsense* typiquement anglais. Seules quelques rares pièces parvinrent jusqu'à nos jours. Comme les poèmes-mensonges, elles mettent en scène des animaux et des insectes qui s'adonnent à des activités humaines de la vie quotidienne, ou se battent, dansent et jouent de la musique.²⁵

Le lièvre et la dalle du foyer entrèrent tous deux en collision,
 Pendant que le capuchon du bourdon se faisait réduire en lambeaux ;
 Le saumon, le tadorne de Bellon²⁶ et le mouton trompetaient,
 La marmotte arriva rapidement avec sa cornemuse
 Et dansa sur le fumier aussi longtemps qu'il fit jour.²⁷

²⁴ *Ibid.*, p. 54-55. « Ich kam geriten in ein lant, / uf einer gense, da ich affen, toren vant, / ein kra mit einem habche die viengen vil der swine in einer bach ; / Ein hase swene winde zoh, / der jagte einen valken, den vienk er in den lüften hoch ; / schachzabel spiltten mukken zwo, meiseneinen turn ich muren sach ; / da saz ein hirz unt span vil kleine sien ; / da huote ein wolf der lember in den widen ; / ein krebze vlouck mit einer tuben / ze wette, ein pfunt er ir ab gewan ; / drie groze risen erbeiz ein han : / ist das war, so naet ein esel huben. » Nous traduisons.

²⁵ D'autres poèmes de cette époque utilisent un autre type d'*impossibilia* qui consiste en ce qu'une personne privée de ses facultés ou ressources habituelles agisse comme si elle possédait pleinement ces ressources et facultés, voire comme si celles-ci étaient décuplées.

²⁶ Espèce d'oiseau aquatique de plus grande taille que le canard.

²⁷ *Ibid.*, p. 58. « The hare and the harthestone hurtuld to-geydr, / Whye the hombul-be hod was hacked al to cloutus / Ther schalmod the scheldrake and schepe trumpyd, / [The] hogge with his hornepype hyod hym belyve, / And dansyd on the downghhyll, whye all thei day lasted. » Nous traduisons.

Ces procédés, habilement réalisés par Reinmar von Zweter, ne sont pas sans laisser pressentir le Edward Lear des *Nonsense Songs*, tel que nous le trouvons dans « The Quangle Wangle's Hat » et « The Pelican Chorus²⁸ » ou le Lewis Carroll du « Lobster-Quadrille²⁹ ».

Il va sans dire que la personnification d'animaux pouvait déjà être connue des poètes anglais, par le biais des fables ou de la Bible. Cependant, dans ces œuvres, cette « humanisation » de l'animal était essentiellement utilisée à des fins rhétoriques, afin d'amplifier une satire, ou encore de façon métaphorique. Ce qui va à l'encontre du *nonsense*, celui-ci utilisant ce procédé gratuitement, sans chercher à créer d'autre sens que le sens littéral. Le poème qui précède s'inscrit donc dans la tradition nonsensique instituée par les *Lügendichtungen*.

Notons qu'un second genre de *Lügendichtung* fut pratiqué en Angleterre au Moyen Âge : la « *mock-recipe* », le « *mock-menu* » et la « *mock-prescription* ». Le préfixe « *mock* », traduisible par « faux », indique que ce genre est éminemment parodique. La fausse-recette donne des instructions exhaustives quant à la préparation de mets dans lesquels se trouvent des ingrédients des plus rares ; le faux-menu dresse une liste interminable de mets singuliers que l'on peut trouver à un banquet ; la fausse-prescription, pour sa part, donne des remèdes extravagants pour guérir des maux aussi peu courants que ceux « d'une demoiselle qui a perdu sa virginité³⁰ ».

²⁸ LEAR, Edward (HOLBROOK, Jackson, éd.), *The Complete Nonsense of Edward Lear*, New York, Dover Publications Inc., [s.d.], p. 252 et 232.

²⁹ CARROLL, Lewis, *Œuvres*, « Alice au pays des merveilles », Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, p. 109.

³⁰ MALCOM, *op. cit.*, p. 91. « of a mayd [who] have lost her maydenhed . » Nous traduisons.

Comme en Allemagne, les poèmes nonsensiques connaîtront une période creuse en Angleterre, où il semblerait qu'ils aient été mis en veilleuse de la fin du XV^e siècle jusqu'au début du XVII^e siècle, période qui correspond environ à celle de la Renaissance. Vu l'état actuel de la recherche, nous ne sommes pas en mesure d'affirmer que les poètes du XVII^e siècle eurent accès de quelque façon que ce soit aux *mock-poems* ou aux poèmes animaliers nonsensiques du Moyen Âge ; on ignore si ceux-ci ont effectivement influencé les poètes du *nonsense* de l'époque classique. Les traits de ressemblance marquants entre les textes nonsensiques du Moyen Âge et ceux du XVII^e siècle permettent toutefois de supposer légitimement qu'il puisse y avoir eu filiation.

Mis à part l'Allemagne, d'autres pays possèdent leur propre tradition de textes que l'on pourrait qualifier de nonsensiques. Citons à titre d'exemples l'Italie, la France et l'Espagne. En effet, au XIV^e et XV^e siècles, les Italiens développent deux genres qui se rapprochent du *nonsense* : le « *motto confetto* » et le « *frottola* », qui furent pratiqués par deux poètes majeurs, Franco Sacchetti (c. 1332-1400) et Domenico di Giovanni detto il Burchiello (1404-1449). Ces deux genres consistent à relier des séries de phrases n'ayant aucun lien sémantique logique entre elles. Le premier le fait dans une langue littéraire, le second, dans une langue familière.

En ce qui concerne les Espagnols, ils possèdent, comme les Anglais, leur propre type de « *mock-poem* », la « *perogrudulla* » ou « fausse-prédiction ». Ce type de poème, qui était particulièrement florissant au VI^e siècle, fait partie de la famille des « *disparates* », des poèmes qui utilisent quelques-uns des procédés du *nonsense*, que Juan del Encina (1468-1529) contribua à populariser.

En France, le Moyen Âge donna le jour à la « fatrasie » (XIII^e siècle) – laquelle engendra le « fatras », vers 1300 –, et à la « resverie ». La fatrasie et le fatras sont « deux variétés formelles d’une même type de poésie [qui] utilisent les mêmes procédés de rupture sémantique, presque toujours cumulés en séries parfois étourdissantes³¹ », tandis que la « resverie » est un poème dialogué qui met bout à bout des fragments de conversation, dans le but de briser le sens. Selon Paul Zumthor, ces formes connurent une existence brève, entre la fin du XIII^e siècle et la moitié du XIV^e siècle, pour réapparaître à l’époque de la Renaissance, dans le « coq-à-l’âne », tel qu’inventé par Clément Marot (1495-1544)³².

Ainsi, l’hypothèse selon laquelle certaines œuvres de poésie nonsense italienne, espagnole ou française aient pu influencer les auteurs anglais n’est pas à exclure, malgré qu’elle soit encore loin d’être démontrée. L’existence, l’évolution et l’apparition successive dans plusieurs pays de textes littéraires apparentés stylistiquement au *nonsense* laissent plutôt présumer que le génie littéraire nonsense a traversé les frontières sociales, politiques et linguistiques. Par conséquent, le *nonsense* anglais ne s’est pas construit en vase clos, il est véritablement issu de la transmission et de la transformation d’une matière littéraire. Cela dit, il n’empêche que les différences notables que l’on constate dans l’étude comparée de la « resverie », de la « *disparate* », de la « *frottola* » et des poèmes animaliers nonsensiques anglais nous mènent à penser que, bien que ces genres

³¹ « Fatrasie », *Encyclopaedia Universalis*, [Cédérom], Paris, Encyclopédie Universalis, 2001, [n. p.].

³² ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, p. 174-175.

aient, à la base, une origine commune, chacun est tributaire en propre de caractéristiques spécifiques le distinguant des autres.

2. Le grand siècle du *nonsense*

Après une éclipse d'un peu plus d'un siècle, le *nonsense* réapparaîtra en Angleterre au début du XVII^e siècle et connaîtra un succès considérable jusqu'à la fin du siècle, comme en témoigne l'édition d'un nombre important d'anthologies de poèmes nonsensiques – appelées également « *drolleries* » – après 1650.

La résurgence du *nonsense* est intimement liée à l'histoire encore peu connue du genre littéraire qu'est le « *fustian speech* ». Cet art rhétorique était pratiqué dans les Inns of Court, les quatre écoles de droit londoniennes, et les universités de Londres, lors d'activités informelles, comme les fêtes entourant Noël et le Jour de l'an, au XVI^e siècle. Essentiellement parodique, ce type de discours imitait le langage volontairement hermétique des érudits en utilisant des *inkhorns terms*, littéralement, des mots « klaxons-d'encre ». Ces termes en question étaient des mots étrangers qui envahissaient alors massivement la langue anglaise, par le biais d'ouvrages latins ou encore de livres français, et avaient pour conséquences immédiates non seulement d'embrouiller le sens d'un discours, mais aussi de donner lieu à une nouvelle diction, souvent outrancière. Le « *fustian speech* » se donnait donc comme but de signaler ces usages abusifs.

Cette forme de discours doit son nom à une étoffe faite à base de lin et de laine ou de coton, et ayant l'aspect du velours. À l'origine, le *fustian*, ou la futaine, désignait donc un tissu qui, en apparence, donnait l'illusion d'être un tissu noble, mais qui, en

réalité, n'était qu'un produit de remplacement de moindre qualité. Le substantif en est ainsi venu à qualifier métaphoriquement un type particulier de discours. On remplaça le toc par le toc : l'éclat des *inkhorn terms* se substitua à celui du faux velours. Notons qu'au XVII^e siècle, plusieurs écrivains anglais écriront indifféremment *fustian* ou *nonsense*.³³

Selon toute vraisemblance, le genre du « *fustian speech* » se serait éteint avec la fin du XVII^e siècle. Cette disparition s'expliquerait du fait que la majorité des termes nouveaux qui avaient fait leur entrée dans le lexique anglais à partir de la fin du XVI^e siècle avaient depuis été complètement absorbés par la langue et que les emprunts aux langues étrangères avaient considérablement diminués. Par conséquent, l'utilisation de *inkhorn terms* ne pouvaient plus produire le même effet, que ce soit à l'oral comme à l'écrit, puisqu'ils n'étaient plus étrangers à la langue.

Le véritable père du *nonsense*, bien avant que le XIX^e siècle nous ait donné Edward Lear et Lewis Carroll, est un Anglais du nom de John Hoskyns, qui, pendant ses études au Middle Temple, se prête à l'exercice du *fustian speech*, notamment à l'hiver 1597-98. Ses exercices nonsensiques ne sont pas vains puisque, en 1611, il fait paraître le premier poème nonsensique anglais signé.

Vers cabalistiques qui, par la transposition de mots, de syllabes et de lettres, ont un sens indiscutable, mais qui, sans cette transposition, n'en ont aucun.

À la gloire de l'auteur.

Même pendant que les vagues de poissons beurrés sans cervelles,
Avec le son du cor poussé à l'extrême dans la langue hébraïque,
Fumant le flet comme un poêlon,

³³ Il est intéressant de mentionner que cette métaphore tissu/texte – tous deux issus du latin *textus* – a donné lieu à plusieurs variantes. Le « *fustian speech* » est également appelé « *tuffiaffeta speech* » ou discours de taffetas. Pour des informations supplémentaires sur la fortune de la métaphore, voir l'entrée « tissu » dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 3834, où l'on souligne qu'au XVII^e siècle « le mot prend des valeurs figurées, désignant un enchevêtrement de choses (1636), souvent avec une connotation péjorative, et la suite des parties d'un discours (1621) ».

Qui semble du coin de l'œil un morceau de musique pour trois voix d'hommes :
 Ou pendant que votre pâte à tarte équinoxiale
 Qui sort de la roue mauve d'un char,
 Presse les sphères célestes et suggère la poussière,
 La poussière dont on sent la puissance de l'argument :
 Cependant, cet auteur, ce gymnosophe³⁴,
 Que ne consternent aucun délice du labeur des voyages,
 Doit compatir (crois, lecteur, ce que tu lis),
 Couronné de rênes recouverts d'une louange de marbre.³⁵

À l'évidence, le titre du poème n'est pas à prendre au pied de la lettre. Il n'est en réalité qu'une fausse explication, un artifice typiquement nonsensique.

Ce poème fut commandé à Hoskyns par un ami, l'écrivain Thomas Coryate, qui tout comme lui faisait partie du club littéraire le « Mermaid Club », qui réunissait notamment Ben Jonson et John Donne. En effet, suite à un voyage de cinq mois, qui l'a mené en France, en Italie, en Suisse, en Allemagne et aux Pays-Bas, Coryate, sous la demande pressante de ses amis, consent à publier le récit de ses pérégrinations. Comme il était coutume de le faire à cette époque, il commanda aux écrivains les plus distingués de sa connaissance des vers ayant pour sujet son volume. N'ayant pu consulter d'abord le volume avant de ce faire et ayant peut-être jeté à l'avance un coup d'œil au frontispice, et s'en étant inspiré, la plupart d'entre eux lui écrivirent de faux éloges, encouragés en ce sens par le prince Henry, à la cour duquel Coryate était un courtisan. Le frontispice, composé de plusieurs vignettes qui illustraient les passages les plus extravagants du livre – Coryate se faisant

³⁴ Un « gymnosophe » est un philosophe ascète nu. Ici, l'auteur fait référence à une mésaventure du destinataire du poème, qui eut à sortir nu dans la rue, parce que son chandail était au blanchissage.

³⁵ MALCOM, *op. cit.*, p. 127.

« *Cabalistical Verses, which by transposition of words, syllables, and letters make excellent sense, otherwise none*

In laudem Authoris

Even as the waves of brainlesse butter'd fish, / With bugle horn writ in the Hebrew tongue, / Fuming up flounders like a chafing-dish, / That look askint upon a Three-mans song : / Or as your equinoctiall pasticrust / Projecting out a purple chariot wheele, / Dot squeeze the speares, and intimate the dust, / The dust which force or argument doth feele : / Even so this Author, this Gymnosophist, / Which no delight of travel's toyle dismaies, / Shall sympathize (thinke reader what thou list) / Crownd with a quinstill tipt with marble praise. » Nous traduisons.

frapper par un paysan pour avoir volé une grappe de raisins, par exemple – et le titre de l'ouvrage, *Croyates Crudities Hastily gobled up in five Moneths of travelle... Newly digested in the hungry aire of Odcombe in the County of Somerset, & now dispersed to the nourishment of the travelling Members of this Kingdome*, incitaient certes à l'humour.

Ce sont cinquante-six auteurs qui répondirent à l'appel de Coryate, dont John Hoskyns, lequel écrivit pour l'occasion le seul poème nonsensique qu'on lui connaisse et inaugura, par le fait même, dans la tradition écrite anglaise, le genre littéraire du *nonsense*.

Le poème de John Hoskyns marque le début d'un genre de poème ou de chanson qui fleurira par la suite. Le *nonsense* connaîtra une véritable explosion, tout au long du XVII^e siècle, et trouvera son expression la plus achevée dans les poèmes du pamphlétaire John Taylor (1580-1653). Surnommé le *Water-Poet*, car il était de son métier batelier sur la Tamise, Taylor était reconnu pour être un homme excentrique, ce qui ne manquait pas de mousser la publicité de ses écrits. À titre d'exemple, il entreprit, en compagnie d'un ami tout aussi écervelé que lui, un voyage de Londres à Queenborough, à bord d'un bateau en papier brun, avec pour toutes rames des cannes à l'extrémité desquelles il avait attaché des stockfish.

Taylor atteint également une certaine notoriété grâce à une série de récits de voyages extravagants qu'il publia sous les titres de *The Pennyles Pilgrimage, or the Moneylesse Perambulation of John Taylor... how he travailed on foot from London to Edenboroug in Scotland* (1618), *A very merry, wherry ferry voyage, or Yorke for*

my money (1623) et *A New Discovery by sea with a Wherry from London to Salisbury* (1623). Le premier récit serait une parodie désavouée de Ben Jonson et les seconds raconteraient ses pérégrinations à Prague, où il aurait été diverti par la reine de Bohême.

Les poèmes nonsensiques de Taylor connurent aussi une grande diffusion à l'état de manuscrits – ce qui était courant à l'époque – comme d'imprimés. La plupart d'entre eux parurent sous la forme de plaquettes et furent réunis en un seul volume, *All the Workes*, en 1630. Il fut même pastiché par de nombreux auteurs anonymes à l'intérieur d'anthologies de poésie humoristique. Voici un extrait de l'un des plus populaires de ces pastiches, *Essence of Nonsense upon Sence* (1641) :

Va au Royaume Utopique et dis-leur
Que je dédie ces lignes à leur Roi :
Enjoins-le de prendre mon nom en note et de comprendre
Qu'il n'a jamais eu un tel Poète en son Pays.
Dans la vallée où coulent du lait et de la crème,
Sur une Colline (sous la Vallée) grandissent
Des Paons hongrois aussi blancs que des Oies cramoisies,
A cet endroit est assis un Rat sur un Fromage de Hollande :
L'aveugle Bayard ne vit pas aussitôt le spectacle
Que deux belles sorcières laides prirent leur envol
Pour aller dire au Roi de Chine des nouvelles merveilleuses.³⁶

Si l'on excepte les nombreux auteurs de pièces anonymes, ce sont des écrivains comme l'évêque et poète Richard Corbet (1582-1635) et l'auteur de romances Martin Parker (c. 1600-1656) qui assurèrent la tradition du *nonsense*.

L'œuvre nonsensique de Taylor fut principalement influencé par trois auteurs : le dramaturge Christopher Marlowe (1564-1593), le poète dramatique John Marston (c.

³⁶ *Ibid.*, p. 191. « Go to th'Utopian Kingdome and relate, / That to their King these lines I dedicate : / Bid him take note of me and understand / He hath not such a Poet in his Land. / Down by the dale with milk and cream that flows, / Upon a Hill (below the Valley) grows / Hungarian Peacocks white as crimson Geese, / There sate a Rat upon a Holland Cheese : / No sooner did blind Bayard see the sight, / Two beauteous ugly Witches took their flight / To tell the King of China wondrous news. » Nous traduisons.

1575-1634) et le romancier Thomas Nashe (1567-1601). Il emprunta au premier son style déclamatoire, qu'il parodia, s'inspira des satires du second et prit pour modèle la prose du troisième. Ainsi, son œuvre est-elle essentiellement « un mélange kaléidoscopique de style familier et de style noble³⁷ ». À l'opposé de Lear et de Carroll, Taylor utilise le *nonsense* à des fins parodiques ou satiriques. Cependant, les figures de rhétorique ou les *inkhorn terms* peuvent dès lors servir à ne décrire qu'un dîner de homards ou qu'une partie de thé. Mentionnons, par ailleurs, que la plupart des motifs littéraires que Taylor subtilisa à Marlowe, Marston et Nashe, tels l'hyperbole hyperbolisée (hyperbole nonsensique), l'énumération excessive (série nonsensique) ou l'utilisation de nombres gigantesques et précis (adjectif numéral nonsensique), constituent encore aujourd'hui des procédés du *nonsense*. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin³⁸.

3. L'époque victorienne et la renaissance du *nonsense*

Avant la parution de *The Origins of English Nonsense*, aucune recherche sur l'histoire du *nonsense* n'avait été réalisée – en ce sens, Malcolm fait œuvre de pionnier – et, à ce jour, nul chercheur ne s'est aventuré au-delà des limites du XVII^e siècle. Même si l'on perd la trace du *nonsense* jusqu'au milieu du XIX^e siècle anglais, il apparaît impossible de supposer que le genre disparut complètement pendant environ cent cinquante années. L'état actuel de la recherche dans le domaine de la poétique comme de l'histoire des genres littéraires permettent de comprendre ce fossé à combler dans le champs des connaissances. Certes, il est impossible maintenant d'affirmer hors de tout doute que l'œuvre de Taylor ait pu influencer directement ou indirectement les auteurs que sont Carroll et Lear, le lien entre leurs

³⁷ *Ibid.* p. 48. « [A] kaleidoscopic mixture of high and low styles. » Nous traduisons.

³⁸ *Infra*, p. 74.

deux siècles n'ayant pas encore pu être établi et nécessitant des recherches de fond. Cependant, à la lumière de quelques vers tirés d'un poème d'un auteur américain du XIX^e siècle, Henry Coggselle Knight, Malcolm peut légitimement présumer que Taylor puisse avoir eu une influence par-delà le XVII^e siècle. Dans l'ordre, nous citons les vers de Knight, puis ceux de Taylor.

Cependant, il était excessif de voir pour lustre,
Une théière se balançant dans l'oreille d'une dame³⁹

En fait, j'admets que les Arcs-en-ciel endormaient,
Ronflaient comme un couteau de bois dans l'œil d'une dame⁴⁰

Il faut savoir que les lecteurs anglais du XIX^e siècle étaient friands des textes du XVII^e siècle. Un poème de Taylor est d'ailleurs publié en 1831, dans *Lives and Works of the Uneducated Poet* de Robert Southey. Entre 1868 et 1869, *All the Workes* est réimprimé par la Société Spencer. Au cours des années 1870, un intérêt grandissant se manifeste pour son œuvre. En effet, de 1870 à 1878, plusieurs de ses textes inédits paraîtront. En 1872, une anthologie de ses pièces les plus amusantes est éditée par Charles Hindley sous le titre de *The Works of John Taylor*, suivie en 1873 par la parution de quelques pièces dans *Miscellanea Antiqua Anglicana*.

Cette redécouverte de l'œuvre de Taylor au XIX^e siècle est d'autant plus intéressante qu'elle se situe à l'époque où le genre du *nonsense* réapparaît et se renouvelle en Angleterre. En effet, les années 1870 sont particulièrement prolifiques pour le genre, peut-être plus que jamais. Elles correspondent à la sortie de trois des cinq œuvres nonsensiques de Lear, *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871), *More Nonsense* (1872) et *Laughable Lyrics* (1877), et à celle de deux œuvres

³⁹ *Ibid.*, p. 28. « Yet, 'twere profuse to see for pendant light, / A tea-pot dangle in a lady's ear ». Nous traduisons.

majeures de Carroll, *Alice through the Looking-Glass* (1872) et *The Hunting of the Snark* (1876) de Carroll.

Pourtant, la date charnière qui marque la renaissance du genre du *nonsense* en Angleterre n'est pas 1870, mais bien 1846, date de parution de *A Book of Nonsense* du peintre et écrivain Edward Lear (Highgate 1812 – San Remo 1888). À cette époque, Lear est au service de sir Edward Stanley, 14^e Comte de Derby. Peintre de métier, plutôt qu'écrivain, il travaille alors à peindre les animaux de la ménagerie que possède le comte dans sa maison de campagne près de Liverpool. Bien que Lear écrivit des pièces versifiées au temps de sa jeunesse, il découvre sa vocation littéraire à proprement parler qu'au cours des quatre années où il vécut là-bas. Un ami lui montra un livre intitulé *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*, à l'intérieur duquel se trouvait le poème qui suit :

Il y avait un Vieil Homme de Tobago
Qui vécut longtemps sur du riz et du sagou
 Mais un jour, par bonheur,
 Le médecin lui dit ceci :
Tu peux maintenant te faire rôti une cuisse de mouton.⁴¹

Ce poème fit une forte impression sur Lear. Il s'essaya par la suite à composer des « *limericks*⁴² » qu'il lisait aux enfants de son hôte. Sur l'insistance de ces derniers, qui lui signifièrent leur « plaisir hilarant⁴³ », il écrivit *limerick* sur *limerick* pour arriver au résultat que nous connaissons : *A Book of Nonsense*. La carrière littéraire de Lear était lancée.

⁴⁰ *Id.*, « I grant indeed, that Rainbows layd to sleep, / Snort like a Woodknife in a Ladies eyes ». Nous traduisons.

⁴¹ « There was an Old Man of Tobago / Lived long on rice and sago / But at last, to his bliss, / The physician said this – / To roast a leg of mutton you may go. » Nous traduisons.

⁴² Le *limerick* est une courte pièce rimée comprenant cinq vers, dont la structure des rimes est aabba.

⁴³ RICHARDSON, Joanna, *Edward Lear*, coll. « Writers and their work » no. 184, Londres, Longmans, Green and Co, 1965, p. 12. « uproarious delight ». Nous traduisons.

La publication de *A Book of Nonsense* est non seulement significative en ce qu'elle marque la réapparition du *nonsense*, mais aussi parce que pour la première fois dans l'histoire de ce genre, un auteur conçoit un recueil organisé qui se destine d'emblée à la publication en volume. Ce recueil contient cent douze *limericks*, tous assortis d'une illustration qui vient appuyer le sens du poème et même en augmenter l'effet nonsensique⁴⁴. En voici un exemple⁴⁵ :

Il y avait un vieil homme dont les habitudes,
L'amenaient à se nourrir de lapins ;
Quand il en eut mangé dix-huit, il devint complètement vert
Après quoi il abandonna ses habitudes.⁴⁶

Ses *limericks* lui assurèrent une postérité, mais Lear ne cantonna pas le *nonsense* aux vers, comme ses prédécesseurs. Notons ici qu'encore une fois Lear innove. *Nonsense, Songs, Stories, Botany and Alphabets*, comme le titre l'annonce, comprend des chansons, des histoires, une encyclopédie de la flore nonsensique, des abécédaires et même une recette, dans la veine de la « *mock-recipe* » médiévale. Remarquons aussi qu'avec *The Story of Four Little Children who went round the World* et *The History of the Seven Families of the Lake Pipple-Popple*, deux contes, le *nonsense* accède à la prose.

Entre l'année de parution du *Book of Nonsense* (1846) et celles de *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871) et de *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, &c.* (1872), il s'écoulera environ vingt-cinq ans. Cependant, un second auteur, non moins important que Lear, contribuait lui aussi de façon notable à la renaissance du *nonsense* dans l'Angleterre de l'ère victorienne : Lewis Carroll. En

⁴⁴ EDE, Lisa S. (TIGGES, Wim, dir.), « Edward Lear's Limericks and their Illustrations », *Explorations in the Field of Nonsense*, p. 103-116.

⁴⁵ *Infra*, p. 127.

⁴⁶ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 19. « There was an old Person whose habits, / Induced him to feed upon Rabbits ; / When he'd eaten eighteen, he turned perfectly green, / Upon which he relinquished those habits. » Nous traduisons.

1862, lors d'une promenade en canot en compagnie de l'un de ses amis et des trois fillettes du doyen du collège où il enseignait, Carroll invente une histoire destinée à ses jeunes amies et leur raconte les aventures merveilleuses de la petite Alice au royaume de la reine de cœur. À la suite de la promenade, l'une des sœurs Liddell, Alice, demandera à Carroll de mettre cette histoire sur papier. Il s'exécutera et, trois ans plus tard, paraîtra le tout premier roman nonsensique, *Alice's Adventures in Wonderland*. Considéré à présent comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature universelle et de la littérature pour la jeunesse, on oublie trop souvent qu'il est d'abord une œuvre nonsensique.

À l'évidence, l'œuvre littéraire que nous a laissée Carroll connut une postérité plus grande que celle que nous a léguée Lear. Cela est encore plus notoire dans le monde francophone. Contrairement à Carroll, aucune thèse concernant de près ou de loin l'œuvre de Lear n'y a encore été réalisée et, bien que Henri Parisot⁴⁷ ait donné une traduction française du *Book of Nonsense* et que quelques-uns des contes aient paru dans une édition jeunesse, l'œuvre complet attend toujours son traducteur. Cet état de fait peut être en partie expliqué par les difficultés que comporte la traduction de textes nonsensiques liées à celles que pose également la transposition formelle des *limericks*. Il demeure que l'œuvre de Carroll eut une fortune considérable en France : *Alice's Adventures in Wonderland* est traduit en français dès 1866, de par l'initiative de Carroll, et publié chez Hachette quatre ans plus tard ; l'homme, et par ricochet l'œuvre, est récupéré par Louis Aragon⁴⁸ et André Breton⁴⁹ qui en font un « ancêtre » du surréalisme ; la critique universitaire s'en empare à la fin des années

⁴⁷ PARISOT, Henri, *Edward Lear. Poèmes sans sens*, Paris, Aubier-flammarion, 1968, [n. p].

⁴⁸ ARAGON, Louis, « Lewis Carroll en 1931 », cité in CARROLL, Lewis, *Œuvres*, p. xvii.

⁴⁹ BRETON, André, « Surrealism : Yesterday, To-Day and To-Morrow », cité in CARROLL, Lewis, *Œuvres*, p. xvii.

1960, notamment Jean Gattégno, Henri Parisot et Gilles Deleuze, et depuis nombre de travaux scientifiques lui sont consacrés⁵⁰. Aussi, ne nous attarderons-nous que brièvement sur la biographie de Lewis Carroll.

Charles Lutwidge Dodgson (Daresbury 1832 – Guildford 1898), qui prendra le nom de plume de Lewis Carroll pour signer ses œuvres destinées à la jeunesse, est professeur de mathématiques à Christ Church, l'un des collèges d'Oxford, logicien et écrivain. Son œuvre, qui comprend entre autres choses des poèmes, des pamphlets, des articles et un journal intime, n'est pas uniquement nonsensique. Seuls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), *Alice through the Looking-Glass* (1872), *The Hunting of the Snark* (1876) peuvent être considérés comme tels, ainsi que quelques œuvres de jeunesse, comme les *Hints for Etiquette ; or, Dining Out made easy* (1855), et *Sylvie and Bruno* (1889) ainsi que *Sylvie and Bruno Concluded* (1893).

Ainsi, à l'époque victorienne le *nonsense* renaît-il sous la plume de Edward Lear et de Lewis Carroll et accède-t-il à de nouvelles formes, notamment celle de la prose. Sewell a montré combien les œuvres de ces deux écrivains possèdent de points en commun. En effet, bien que le *nonsense* de Lear ait été qualifié de « sentimental » tandis que celui du second est considéré comme « logique », ouvrant la voie, selon l'avis de Tigges, à deux types de *nonsense*, leurs œuvres se répondent en plusieurs points⁵¹. Lear et Carroll privilégient les mêmes thèmes (le voyage, la nourriture, les vêtements, la violence, la danse, la musique et les jeux), ont recours aux mêmes

⁵⁰ Au sujet de la fortune de l'œuvre de Carroll en France, voir l'introduction de Jean Gattégno aux *Œuvres*, p. xv-xx.

⁵¹ TIGGES, Wim, *op. cit.*, p. 151.

procédés (les impossibilités, les simulacres et la surprécision⁵²) et, de plus, s'adressent à un même public, celui de l'enfance. Pourtant, Sewell affirme que

Nous ne devons pas considérer la possibilité d'un plagiat mutuel ; il n'existe aucune preuve que l'un ou l'autre de ces deux hommes ait été familier avec l'œuvre de l'autre, et beaucoup de spéculations de la part des critiques n'ont pas mené la question plus loin. Les ressemblances ne suggèrent en aucun cas des emprunts qui auraient été inutiles ; mais plutôt un curieux rapprochement, de temps en temps, entre les formes du Nonsense.⁵³

Ainsi, si l'on en croit Sewell, il n'existe aucun document laissant supposer que Lear ait eu vent des travaux de Carroll, ou vice versa. Cependant, cela est moins étonnant lorsque l'on se souvient que le *nonsense* n'est pas le fait d'un mouvement littéraire organisé, mais bien celui d'écrivains isolés. Ce sera Cammaerts qui dans *The Poetry of Nonsense* (1901), la première étude critique sur le *nonsense*, réunira les œuvres des deux hommes et les proposera comme exemplaires du genre.

2.4. Le XX^e siècle : vers une définition

Le XX^e siècle est considéré comme l'époque de la théorisation du *nonsense*. Dans la foulée de Cammaerts, des chercheurs tentent de cerner le corpus, d'appréhender le genre et d'en offrir une définition satisfaisante. Néanmoins, nul ne semble y parvenir. Sewell prend le relais de Cammaerts, comme Tigges prend celui de Stewart et Ede, et Malcolm celui de Tigges. Les thèses ouvrent des perspectives, mais laissent aussi apercevoir l'ampleur du travail à accomplir et des difficultés qu'il reste à abattre.

La raison de ces difficultés réside probablement en partie en ce que le XX^e siècle questionne plus que jamais le rapport que l'homme entretient avec le langage ainsi

⁵² *Infra*, p. 48.

⁵³ SEWELL, Elizabeth, *The Field of Nonsense*, London, The Arden Library, 1978, p. 9. « [W]e need not consider the possibility of mutual plagiarism ; there is no evidence that either man was familiar with the other's work, and much speculations by critics has taken the question no further. The likenesses do not in any case suggest borrowings which would have been pointless ; rather, a curious rapprochement now and again between the forms of Nonsense. » Nous traduisons.

que la valeur représentative de ce dernier, et que le *nonsense* illustre ces questionnements. L'usage du mot *nonsense* s'étend dorénavant aux domaines de la philosophie et de la linguistique, et cela ne peut que contribuer à brouiller les cartes et à multiplier les angles de recherche. Au surplus, pendant que l'on tente de cerner le *nonsense*, naissent des productions avant-gardistes – pensons, en littérature française, aux mouvements dada et surréaliste, ainsi qu'au théâtre de l'absurde – qui, comme l'a montré Jean-Jacques Lecercle⁵⁴, partagent plusieurs des caractéristiques de ce genre. Aussi, la nécessité de se doter d'un outil propre à circonscrire le fait littéraire nonsensique se fait-elle sentir, sans quoi le terme *nonsense* risque alors d'être utilisé à tort et à travers.

Le contraste entre les conclusions des travaux d'Alison Rieke et de Wim Tigges est éloquent. Ainsi, pour Alison Rieke⁵⁵, James Joyce, Gertrude Stein, Wallace Stevens et Louis Zukofsky ont fait œuvre nonsensique, alors que chez Wim Tigges, ces quatre auteurs sont omis du panthéon du *nonsense*, lequel s'ouvre toutefois à des productions artistiques autres que littéraires, celles du septième art. Le temps du *nonsense* « pur et absolu⁵⁶ » semble être révolu et – ironiquement – ce genre qui se rit du sens pose se cherche une définition. Une dynamique dialogique entre les œuvres pouvant être considérées comme nonsensiques et les travaux universitaires sur le sujet s'installe lentement et permet d'espérer arriver un jour à définir le *nonsense* et à établir son corpus.

⁵⁴ LECERCLE, Jean-Jacques, *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London/New York, Routledge, 1994, 245 p. Dans son ouvrage, Lecercle montre les intuitions contenues dans les textes nonsensiques du dix-neuvième siècle quant aux domaines de la linguistique, de la pragmatique et de la philosophie du langage.

⁵⁵ RIEKE, Alison, *The Senses of Non-Sense*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992, 283 p.

⁵⁶ STRACHEY, Sir Edward, « Nonsense As A Fine Art », *Littell's Living Age*, London, 5th series, vol. LXIV, octobre-novembre-décembre 1888, p. 517. « pure and absolute ». Nous traduisons.

3. Essai de définition

Parmi les définitions de la littérature du *nonsense* que nous ont proposées les différents théoriciens du genre, trois ont principalement alimenté notre réflexion théorique. Ce sont celles d'Elisabeth Sewell, de Wim Tigges et de Noel Malcolm. Notons au passage que les travaux de Jean-Jacques Lecercle nous ont aussi influencée considérablement, bien qu'ils n'aient proposé aucune définition du genre. Cela dit, les définitions les plus rigoureuses, substantielles ou intéressantes qu'il nous ait été donné de lire méritent que nous les examinions de plus près, car elles constituent le point de départ de notre réflexion sur le genre nonsensique et les bases à partir desquelles nous avons élaboré notre propre définition.

En 1952, dans le premier travail de type universitaire sur le sujet, qui est encore aujourd'hui le plus cité, Elisabeth Sewell affirmait que le *nonsense* consistait en

la manipulation active et gratuite de certains objets ou catégories d'objets, concrets ou abstraits, à l'intérieur d'un champ délimité dans l'espace et dans le temps et selon certaines règles fixes, ayant pour but la production d'un résultat donné malgré les entraves du hasard et/ou d'opposants.⁵⁷

Selon l'avis de Sewell, par analogie, cette définition du jeu seyait parfaitement au *nonsense*. Pour jouer, le *nonsense* utiliserait la langue, où les unités à manipuler sont les mots, et s'engagerait à tenir constamment son adversaire – qui est le désordre – en échec. Si la thèse de Sewell a le mérite de soutenir que le *nonsense* ne procède pas d'une écriture anarchique, mais, à l'opposé, d'une écriture rationnelle relevant de règles précises, si elle réussit à mettre en évidence le rôle essentiel que possède le langage dans la définition du genre et à relever plusieurs thèmes et procédés nonsensiques, somme toute, le développement de la pensée de l'auteur – tantôt

⁵⁷ SEWELL, Elisabeth, *op. cit.*, p. 27. « [T]he active manipulation, serving no useful purpose, of a certain object or class of objects, concrete or mental, within a limited field of space and time and according to fixed rules, with the aim of producing a giving result despite the opposition of chance and/or opponent. » Nous traduisons.

contradictoire, tantôt malaisé, et qui tend vers l'ésotérisme – ne parvient pas à nous convaincre du bien-fondé de cette définition.

Quelque trente ans plus tard, Wim Tigges fera paraître une thèse doctorale, qu'il publiera sous le titre de *The Anatomy of Literary Nonsense*, où il proposera une définition du genre en grande partie inspirée de la thèse de Susan Stewart, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Pour Tigges, la littérature nonsensique est

un genre de littérature narrative qui garde en équilibre, simultanément, une multiplicité de significations avec une absence de signification. Cet équilibre est rendu effectif par le jeu avec les règles du langage, de la logique, de la prosodie et de la représentation, ou une combinaison de ceux-ci. Pour arriver à ses fins, le *nonsense* doit simultanément amener le lecteur à interpréter et éviter de lui suggérer qu'une signification plus profonde pourrait être obtenue par le biais de connotations ou associations, parce que cela ne mènerait à rien. Les éléments langagiers et les images qui sont susceptibles d'être utilisés dans ce jeu sont principalement ceux de la négativité ou de la spécularité, de l'imprécision ou du mélange, de la répétition infinie, de la simultanéité, et de l'arbitraire. Une dichotomie entre la réalité et les mots et les images utilisés pour la décrire doit être suggérée. Plus grande sera la distance entre ce qui est présenté, les attentes qui sont évoquées et les frustrations de ces attentes, plus les effets seront nonsensiques. Les matériaux peuvent provenir de l'inconscient (en fait, il semble que ce soit fréquemment le cas), mais cela ne doit pas être suggéré dans la présentation.⁵⁸

Cette définition à tiroirs, qui semble préciser et compléter celle de Sewell, nous apparaît encore imprécise. Si l'on se fie à cette définition où le *nonsense* est essentiellement défini comme une tension entre deux pôles et où, au surplus, Tigges réussit mal à exemplifier et à justifier, la qualité nonsensique d'un texte devient une question totalement subjective. Ainsi, la sélection du corpus nonsensique, que

⁵⁸ TIGGES, Wim, *Explorations in the Field of Nonsense*, p. 27-28. « [A] genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing. The elements of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness. A dichotomy between reality and the words and images which are used to describe it must be suggested. The greater the distance or tension between what is presented, the expectations that are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be. The material may come from the unconscious (indeed, it is very likely in many instances to do so), but this may not be suggested in the presentation. » Nous traduisons.

l'auteur élargit considérablement par rapport à Sewell, est facilement justifiable. Il faut bien sûr louer l'ampleur de la tâche que s'est assignée Tigges, lequel a lu une quantité impressionnante de travaux écrits sur le *nonsense* ou des genres apparentés, et ce, dans les langues italienne, allemande, anglaise et française, et reste une autorité en la matière. Cependant, nous tenterons de préciser cette définition.

Enfin, citons brièvement Malcolm, lequel, malgré le fait que ses travaux ne portent pas précisément sur la définition du *nonsense*, fait remarquer à propos du *fustian speech* qu'

il joue sur une contradiction entre la forme et le contenu, la forme étant celle d'un discours argumentant vigoureusement à propos de questions importantes et le contenu étant, par esprit de contradiction, purement illogique.⁵⁹

Cette phrase, claire et simple, contient en germe la définition du *nonsense*. Si l'on extrapole à partir de cette phrase, l'on réussit à circonscrire en l'espace de quelques mots l'essence même de la littérature du *nonsense*.

À la lumière de ces trois définitions, nous définirons maintenant la littérature du *nonsense* comme un genre littéraire qui se caractérise d'abord par le rapport contradictoire particulier qu'il entretient avec la langue à travers différentes formes de discours⁶⁰ codifiées. D'une part, celui-ci voue un respect scrupuleux aux normes régissant ces unités discursives, que celles-là soient d'ordre syntaxique, grammaticale ou encore poétique. Ce respect des règles allant parfois jusqu'à

⁵⁹ MALCOLM, Noel, *op. cit.*, p. 11. « [I]t plays on a contradiction between form and content, the form being that of an oration arguing strenuously about high matters, and the content being perversely inconsequential. » Nous traduisons.

⁶⁰ « Au sens large, le discours est un ensemble syntagmatique, parole ou texte, qui constitue aux yeux du locuteur, un ensemble cohérent. » DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, UGE, collection « 10/18 », 1984, p. 58.

justifier une normalisation intégrale qui a pour effet d'éliminer les cas d'exception. De ce point de vue, le *nonsense* doit être considéré comme un genre hyper-codifié.

D'autre part, cependant, la littérature du *nonsense* est foncièrement indisciplinée ou subversive. Tandis qu'elle semble se soumettre à des lois structurelles, elle transgresse les lois de la sémantique. En effet, la sélection des paradigmes signifiants de ce genre littéraire ne s'effectue pas au regard de la signification dont ceux-ci sont investis. L'écriture nonsensique ne se soucie aucunement de l'effet causé par les relations sémantiques créées entre les signifiants d'une même unité discursive, sinon pour assurer une cohérence dans le déroulement de l'histoire, puisque ce qui importe ce ne sont que les fonctions logiques de ces signifiants. La littérature du *nonsense* nie donc toute valeur de représentativité du réel. Par conséquent, cela a amené certains chercheurs à voir à tort ce genre comme hypo-codifié. Seulement, cette désobéissance aux conventions sémantiques qui régissent l'usage de la langue ne se fait pas de façon continue dans le texte, non plus qu'anarchique. Le *nonsense* ménage ses effets, lesquels sont réalisés à l'aide d'un certain nombre de procédés répondant à leurs propres lois.

Prenons, pour illustrer ces propos, un extrait tiré du *Book of Nonsense* de Lear.

Il y avait une Jeune Dame de Clare
 Qui était malheureusement poursuivie par un ours ;
 Quand elle se rendit compte qu'elle était épuisée, elle mourut subitement,
 Cette malchanceuse Dame de Clare.⁶¹

Ce poème revêt la forme du *limerick*, « la forme anglaise fixe pour une satire

⁶¹ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 58. « There was a Young Lady of Clare, / Who was sadly pursued by a bear ; / When she found she was tired, she abruptly expired, / That unfortunate Lady of Clare. » Nous traduisons.

épigrammatique légère ou grossière⁶² ». Lear respecte le nombre de vers, qui peut être de quatre ou cinq, selon que l'on divise le troisième vers en deux hémistiches, la métrique et la structure des rimes (aabba) du genre. Sur le plan formel, « There was a Young Lady of Clare » est sans contredit un *limerick*. Toutefois, sur le plan sémantique, on ne peut soutenir la même chose, puisque le poème déroge aux règles traditionnelles du genre, n'étant, à l'évidence, nullement satirique, non plus qu'érotique ou grossier. Lear raconte une histoire nonsensique à l'aide d'une forme fixe, il utilise le procédé nonsensique du « *mock-poem* ».

Sous cet angle, la littérature du *nonsense* pourrait être comprise comme un type de parodie, laquelle, de façon générale, se définit comme « l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial et, plus généralement, une transformation de texte(s) à des fins généralement comiques ou satiriques.⁶³ » Cela dit, il nous faut ajouter deux précisions. D'abord, mentionnons que le *nonsense* ne poursuit pas nécessairement un but comique ou satirique. Soit, il peut être drôle ou mordant, mais l'effet est purement contingent. Ensuite, sauf quelques rares exceptions, le modèle détourné par la littérature du *nonsense*, contrairement à celui récupéré par la parodie, n'est pas un hypotexte. L'hypotexte est un bloc structurel et sémantique figé, le texte d'un quelconque auteur. Or, si le *nonsense* « parodie », il ne parodie pas un sens déjà présent dans une structure, mais trompe les horizons d'attentes sémantiques liés à une certaine structure formelle. Le modèle subverti par le *nonsense* est donc plutôt une « hypostructure », à laquelle un nombre plus ou moins important de conventions sémantiques sont associées.

⁶² *Encyclopaedia Britannica*, Londres/New York, The Encyclopaedia Britannica company Ltd / Encyclopaedia Britannica Inc., 1929, 14^e édition, vol. 14, p. 130-131. « [T]he fixed English form for light or indelicate epigrammatic satire ». Nous traduisons.

⁶³ ARON, Paul, dir., et al., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 422.

En France, le *nonsense* a fréquemment été rapproché du dadaïsme, du surréalisme et de l'absurde, souvent par le biais d'anthologies littéraires ou humoristiques, notamment celle de Robert Benayoun, intitulée *Le Nonsense*, où l'auteur ne distingue aucunement ces différents types de textes. Certes, *nonsense*, dadaïsme, surréalisme et absurde partagent ce même goût pour la transgression sémantique, mais les moyens mis en œuvre par ces textes pour y parvenir et les motifs invoqués pour ce faire divergent. Selon Tigges, « Dada ne peut être assimilé au *nonsense* [...] puisqu'il nie à la fois le sens et l'ordre⁶⁴ », car le *nonsense* se définit partiellement par son respect scrupuleux des règles syntaxiques. Le *nonsense* n'équivaut pas non plus au surréalisme, car « tandis que le nonsense épluche chaque nom ou adjectif concret de ses connotations ou associations à l'aide d'autres parties du texte, les symboles poétiques ne suggèrent jamais suffisamment de sens, de façon à ce qu'un sens plus profond ou une réalité « supérieure » puisse être découverts par le lecteur⁶⁵ ». La différence essentielle entre le *nonsense* et le surréalisme résiderait donc dans l'interprétation de leurs images. Enfin, Tigges note la confusion créée par « l'utilisation du mot « absurde » dans un sens général, tel qu'on le retrouve dans le dictionnaire, et dans un sens plus spécialisé, littéraire⁶⁶ », que nous avons relevé plus tôt dans ce chapitre, lorsqu'il était question de l'évolution historique du terme « *nonsense* ». L'utilisation que le *nonsense* fait du langage diffère effectivement de celle qu'en fait l'absurde. « Dans le *nonsense*, le langage crée une réalité, tandis que

⁶⁴ TIGGES, Wim, *An Anatomy of Literary Nonsense*, p. 122. « Dada cannot be equated with nonsense [...] denying both sense and order. » Nous traduisons.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 116. « [W]hereas nonsense pares each concrete noun or adjective of its connotations or associations by making them incompatible with other parts of the text, symbols in poetry cannot suggest enough of these, so that a deeper sense or « higher » reality can be discovered by the reader. » Nous traduisons.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 127. « [T]he use of the word « absurd » in a general, dictionary sense, and in the more specialist, literary sense. » Nous traduisons.

dans l'absurde, le langage *représente* une réalité qui n'a pas de sens.⁶⁷ » Bien sûr, les limites qui séparent ces différents genres littéraires ne sont pas parfaitement étanches et mériteraient d'être discutées dans le cadre d'une thèse. Cependant, cela ne faisant pas l'objet de ce travail-ci, ces quelques considérations générales suffiront à distinguer le *nonsense* du dadaïsme, du surréalisme et de l'absurde.⁶⁸

Le surréalisme demeure toutefois le genre littéraire le plus souvent associé au *nonsense*, peut-être parce que, en 1931, comme nous l'avons vu, Breton a récupéré Carroll dans sa généalogie du mouvement. Aussi ajouterons-nous quelques précisions quant à l'interprétation nonsensique et à l'interprétation surréaliste, aspect essentiel sur lesquels les deux genres s'opposent. Tandis que le surréalisme se plaît à multiplier les sens possibles à l'aide d'images, le *nonsense* les refuse ou les déjoue.

Lecercle remarque que

les métaphores du *nonsense* sont auto-destructrices, parce qu'elles exagèrent l'une des caractéristiques de la métaphore : sa fausseté flagrante. « L'effroi mêlé de respect » n'est pas naturellement « azur », non plus que « le sirocco » n'est « suave ». Cette exagération incline vers le paradoxe ou vers le remplissage au hasard des positions syntaxiques, comme le concrétise l'invention langagière. Le passage tendentiel de la métaphore à un vide sémantique est [...] caractéristique du genre dans son entier.⁶⁹

Ainsi, par exemple, lorsque Carroll écrit « Scintille, scintille petite chauve-souris [...] comme un plateau à thé dans le ciel ! », il utilise effectivement une image, en l'occurrence une comparaison figurative, mais celle-ci habilement invalidée. Carroll,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 128. « In nonsense, language *creates* a reality, in the absurd, language *represents* a senseless reality. » Nous traduisons.

⁶⁸ Wim Tigges consacre un chapitre complet de sa thèse aux distinctions entre le *nonsense* et différents genres ou mouvements littéraires. À ce sujet, voir *An Anatomy of Literary Nonsense*, p. 90-135.

⁶⁹ LECERCLE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 29. « Metaphors in [nonsense] are self-destroying because they exaggerate one of the characteristics of all metaphors, their blatant falsity. Awe is not naturally « azure », nor is the sirocco « suave ». This exaggeration tends towards paradox, or the random filling of syntactic positions, as embodied in true coinages. The tendential passage from metaphor to semantic void is [...] characteristic of the whole genre. » Nous traduisons.

encore qu'il suive les lois formelles de ce trope⁷⁰, ne respecte pas ses lois sémantiques, puisque qu'il ne rapproche pas les deux entités « au regard d'une même action, d'une même qualité, etc.⁷¹ » Cette image doit donc être comprise au pied de la lettre. Toute tentative d'interprétation est mise en échec. Ainsi, contrairement au surréalisme, qui valorise les sens connotés, le *nonsense* ne tient compte que du sens dénoté des mots.

Nous avons vu que la littérature du *nonsense* transgresse les lois sémantiques non pas de façon anarchique, mais par le truchement d'un ensemble de procédés. Ces procédés, à la base, ne sont pas tous l'apanage exclusif du genre – nous pensons ici à l'énumération – ; néanmoins, par le traitement particulier qu'ils subissent, ils deviennent tout à fait nonsensiques. La dynamique contradictoire structure/sens, au cœur même de la définition du genre, nous laisse supposer que le nombre des procédés possibles équivaut au nombre d'unités de discours définies existantes. Cela vaut en théorie. Seulement, selon l'état de la recherche actuelle, il apparaît qu'une douzaine de procédés nonsensiques constituerait le noyau dur du genre. Ces procédés, que nous examinons en détail dans le chapitre II, peuvent se diviser en trois catégories : celle des impossibilités, celle des simulacres et celle des surprécisions.

Enfin, cette définition ne saurait être complète sans que nous n'y ajoutions la liste de quelques thèmes particulièrement affectionnés par la littérature du *nonsense* et que

⁷⁰ La comparaison figurative est une « comparaison dans laquelle le choix du comparant (ou *phore*) est soumis à la notion, exprimée ou sous-entendue, que l'on veut développer à propos du comparé (ou *thème*). [...] La présence du phore est constitutive de l'image littéraire. La comparaison est une image où thème et phore sont exprimés (ce dernier par un syntagme) et syntaxiquement séparés par une marque de l'analogie. Les marques de l'analogie sont : *comme, tel, pareil, semblable, ainsi que, [etc.]* ». DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 122-123.

⁷¹ *Ibid.*, p. 121.

nous retrouvons dans les textes depuis le Moyen Âge. Ce sont d'abord des thèmes associés à la fête, comme la danse, la chanson, la musique, le jeu, mais aussi les thèmes associés à l'expérience de la vie quotidienne, tels les vêtements, la nourriture, et les meubles et accessoires d'une maison. Très présents dans la littérature nonsensique, ces thèmes, lorsqu'ils ne constituent pas le sujet même du texte, donnent souvent lieu à de longs développements. À cela, nous devons rajouter la violence, souvent mise en scène. En effet, les personnages sont souvent battus, mutilés, voire assassinés, quand ils ne battent, ne mutilent ou n'assassinent pas eux-mêmes. Chose étonnante, les personnages font preuve d'une insensibilité parfaite, car non seulement ils ne souffrent aucunement physiquement, mais, en plus, ils ne ressentent presque jamais d'émotions. Bref, bien que tous ces thèmes ne constituent pas des caractéristiques *sine qua non* du genre, règle générale, ils se trouvent mis en relief dans la plupart des œuvres nonsensiques.

Avant de poursuivre plus avant et d'entrer de plain-pied dans l'œuvre romanesque de Vian afin de l'analyser en regard des procédés nonsensiques, retenons qu'encore aujourd'hui, les travaux significatifs ayant trait au *nonsense* sont rares en langue anglaise et pour ainsi dire inexistantes en langue française. Peu de chercheurs ont essayé de définir ce genre littéraire. Les travaux d'Elizabeth Sewell et de Wim Tigges, qui constituent toujours des autorités certaines en la matière, joints aux lumières de l'historien Noel Malcolm et du philosophe Jean-Jacques Lecercle, nous permettent de proposer une définition brève et complète du genre. Nous posons donc que **le *nonsense* est un genre littéraire qui repose essentiellement sur le rapport contradictoire qu'entretiennent les différentes unités discursives dont il est composé – en respectant scrupuleusement les règles structurelles définissant ces**

unités de discours et en transgressant simultanément les lois sémantiques les régissant – sans égard à la valeur de représentation du réel de celles-ci ni à l'interprétation, et à l'aide d'un ensemble de procédés nonsensiques et de thèmes privilégiés.

CHAPITRE II

LES PROCÉDÉS NONSENSIQUES

ET L'ŒUVRE ROMANESQUE DE VIAN

*Far and few, far and few,
Are the lands where the Jumblies live ;
Their heads are green, and their hands are blue,
And they went to sea in a sieve.*

*Edward Lear, The Dong with the Luminous
Nose, (XIX^e siècle)*

À la lumière de l'évolution diachronique du mot « *nonsense* », de l'histoire de la littérature nonsensique et de la définition de cette dernière, que nous avons vues dans le chapitre précédent, force nous est pour l'heure de considérer l'œuvre romanesque de Boris Vian – composée des six romans que sont *Troubles dans les Andains*, *Vercoquin et le Plancton*, *L'Écume des jours*, *L'Automne à Pékin*, *L'Herbe rouge* et *L'Arrache-cœur* – comme un œuvre s'inscrivant parfaitement dans la tradition nonsensique.

L'idée selon laquelle il existe un certain rapport entre la littérature du *nonsense* et l'œuvre de Vian n'est pas nouvelle. Dans son journal intime, alors qu'il dresse la liste de ses « grands » auteurs, Vian lui-même nous confie son goût pour l'un des classiques du genre :

Je vais pas vous parler de mes goûts littéraires, quand même. Si. J'en ai oublié un. *La Merveilleuse Visite*, de Wells. Deux. Aussi *La Chasse au Snark*. Maintenant, c'est tout.¹

¹ ARNAUD, Noël, *op. cit.*, p. 206.

La Chasse au Snark nous lance sur une piste : Vian a lu et apprécié Lewis Carroll. À la suite de cette découverte, plusieurs chercheurs universitaires s'intéressent de plus près aux « grands » de Vian et explorent le filon nonsensique. Seulement, il nous faut déplorer que ces recherches aient été réalisées très superficiellement, qu'elles se soient contentées de faire quelques rapprochements entre Carroll et Vian, et, somme toute, qu'elles aient réduit le sujet à une valeur purement anecdotique.

Vraisemblablement, le premier chercheur à avoir associé le *nonsense* à Vian est Freddy de Vree. En effet, dans son essai *Boris Vian*, il fait remarquer qu'« Edward Lear aura longtemps été un auteur de chevet² » de l'écrivain. Il va plus loin, jusqu'à expliquer, brièvement mais justement, que Lear ait pu influencer l'écriture de Vian, précisément en ce qui a trait à l'invention d'une flore nonsensique, car dans l'œuvre du premier comme dans l'œuvre du second, « on trouve une série de fleurs qui n'existent que par leurs noms.³ ». À ce jour, il semble qu'il demeure toujours le seul chercheur à avoir établi un lien entre Lear et Carroll.

Sept ans plus tard, soit en 1972, une chercheuse anglophone, Jennifer R. Walters, publiait un article fort intéressant intitulé « The Disquieting Worlds of Boris Vian and Lewis Carroll ». Dans cette étude, qui comprend une dizaine de pages, et qui est cependant la plus rigoureuse et la plus étoffée qu'il nous ait été donné de consulter, l'auteur effectue une analyse comparée des œuvres de Carroll et de Vian. À l'aide d'une foule d'exemples, elle soulignera des traits de ressemblance plus qu'étonnants entre leurs deux œuvres.

² DE VREE, Freddy, *Boris Vian. Essai*, Paris, Éditions « Le Terrain vague », 1965, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 149.

Mentionnons encore Gilbert Pestureau et Jacques Duchateau. Le premier, dans sa thèse doctorale publiée sous le titre de *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons* (1978), s'est penché longuement sur les rapports entre l'œuvre complet de Vian et la culture anglo-saxonne en général (littérature, musique, cinéma, etc.) et a relevé, en vrac, de nombreux exemples, thématiques comme stylistiques, laissant supposer un lien tangible entre les œuvres de Vian et celles des auteurs canoniques du *nonsense*. Le second, pour sa part, dans sa biographie *Boris Vian ou Les Facéties du destin* (1982), consacre trois pages aux relations entre *L'Écume des jours* et les *Alice* et les *Sylvie et Bruno* de Carroll, notamment en ce qui concerne les problèmes linguistiques et l'espace mis en scène par les auteurs.

Dans le cas de Walters et de Duchateau, c'est une intuition vérifiée par la confrontation des textes qui laisse supposer une filiation nonsensique, tandis que chez Pestureau et de Vree, ce sont plutôt des données biographiques qui le laissent croire. Dans tous ces cas, la critique associe Vian au *nonsense*. Dès 1963, Jacqueline Piatier, une journaliste française, va jusqu'à affirmer que Boris Vian serait le Lewis Carroll de la France :

Les fervents d'*Alice au pays des merveilles* ne seront pas rebutés par Boris Vian. Il est un peu notre Lewis Carroll, un Lewis Carroll rageur et insolent, qui s'adresserait aux grandes personnes et non plus aux enfants [...]

[Dans *L'Écume des jours*] on découvre déjà toutes les séductions de cet iconoclaste à l'âme d'enfant, de ce logicien épris de loufoque, de ce divaguant qui est au fond un moraliste⁴.

Néanmoins, malgré cette remarquable intuition des chercheurs, qui relie les noms de Lear et Carroll à celui de Vian, nul n'associe précisément Vian au genre du *nonsense*.

⁴ PIATIER, Jacqueline, article paru dans *Le Monde*, 24 août 1963, cité in NOAKES, David, *Boris Vian*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1964, p. 118-119.

Dans le présent chapitre, nous souhaitons aller au-delà de l'affirmation d'une parenté notoire entre l'œuvre de Vian et celle de Lear ou de Carroll, afin de montrer concrètement de quelle façon ce lien se laisse appréhender en terme de *nonsense*. Pour ce faire, nous élaborerons dans un premier temps une typologie expliquée des différents procédés de la littérature du *nonsense*, lesquels, dans un second temps, nous exemplifierons par des extraits tirés des œuvres nonsensiques de Lear et Carroll, et des romans de Vian. Cette analyse nous permettra enfin, d'une part, de donner un aperçu de la nature du *nonsense* présent dans chacun des romans de Vian et, d'autre part, d'offrir une vue d'ensemble de l'évolution de ce *nonsense* à travers l'ensemble de l'œuvre romanesque.

1. Les procédés du *nonsense*

Tous les chercheurs s'étant de près ou de loin intéressés au *nonsense*, ou à Lear, ou à Carroll, s'entendent sur le fait que le genre ressortit à un certain nombre de procédés le caractérisant, certains pouvant être partagés avec d'autres genres, et qui permettent de le reconnaître à coup sûr. Seulement, à notre connaissance, nul n'a tenté de dresser une liste exhaustive de ces procédés, ni de les expliquer et de les exemplifier de façon précise. En général, les auteurs mentionnent rapidement le procédé en question, sans plus. Seuls Jean-Jacques Lecercle, dans *Philosophy of Nonsense* et Elizabeth Sewell, dans *The Field of Nonsense*, dégagent des procédés au fil de leur démonstration, sans toutefois les répertorier systématiquement.

Pourtant, comme nous l'avons vu au chapitre I, les procédés nonsensiques se trouvent au cœur même de la définition du *nonsense*. De plus, ce sont ceux-ci qui permettent de déterminer la qualité nonsensique d'une œuvre ainsi que le degré

relatif de *nonsense* de celle-ci. Pour combler cette lacune, nous tenterons donc ici d'offrir le noyau dur de ces procédés. Pour des raisons d'ordre méthodologique – connaissant les faiblesses de toute taxinomie –, nous partageons la douzaine de procédés nonsensiques répertoriés en différentes catégories. Nous en distinguons trois : celle de l'impossibilité, celle du simulacre et celle de la surprécision.

1.1. Les impossibilités

Les impossibilités constituent la première des catégories des procédés littéraires nonsensiques. Nous utilisons le terme « impossibilité » pour faire écho à l'histoire du genre qui, selon Malcolm, a eu tôt fait de s'approprier la figure de rhétorique appelée *impossibilia*, que l'on retrouvait chez les Latins, et chez les Grecs sous le nom d'« adynaton », dès l'Antiquité⁵. L'*impossibilia* est en fait une hyperbole dénaturée, puisqu'on lui soustrait sa fonction première, purement rhétorique, dans le but de la considérer au pied de la lettre. Par exemple, la valeur métaphorique de l'expression « il pleut à seaux », suggérant qu'il pleut abondamment, serait complètement évacuée, voire niée, par une *impossibilia*. Le lecteur devrait alors ne comprendre que le sens dénoté du syntagme.

Par extrapolation, le terme « impossibilité » en vient ici à désigner tous les procédés nonsensiques qui fonctionnent de façon analogue à l'*impossibilia*, c'est-à-dire en respectant scrupuleusement une structure syntaxique correcte, mais sans veiller à ce que le sens dont elle investit chacune des unités d'un syntagme respecte la réalité, telle que celle-ci se laisse appréhender à l'extérieur du texte, et en refusant toute interprétation métaphorique. Les impossibilités peuvent se subdiviser en quatre

⁵ MALCOLM, Noel, *op. cit.*, p. 78-88.

procédés, soit l'anthropomorphisation, l'incarnation de la figure de rhétorique, le bris des lois universelles et, enfin, l'atteinte au bon sens.

1.1.1. L'anthropomorphisation

La littérature du *nonsense* regorge d'animaux, de plantes et d'objets qui adoptent des comportements propres à l'homme. Ceux-ci s'adonnent à des activités humaines et sont en proie aux mêmes émotions qu'eux. Chez Carroll, par exemple, un vers à soie fume le houka⁶, un lièvre prend le thé quotidiennement⁷ et un œuf, *Heumpty Deumpty*, porte la cravate⁸. Dans *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* de Lear, un chat et un hibou amoureux se marient⁹, un corbeau danse le quadrille¹⁰ et une table et une chaise discutent et décident d'aller prendre l'air¹¹. De plus, ce qui contribue notablement à les anthropomorphiser, « tous les animaux, les oiseaux, les insectes et même les plantes peuvent parler ¹² ». Effectivement, tous les êtres vivants – et pour être plus précis il faudrait ajouter les objets à ce compte – sont doués de la parole.

Ce procédé est également utilisé chez Vian. L'exemple le plus probant d'animal anthropomorphisé est sans contredit celui du personnage de la souris grise à moustaches noires de *L'Écume des jours*. Celle-ci aime danser et jouer dans le

⁶ CARROLL, Lewis, *op. cit.*, « Alice au pays des merveilles », p. 124.

⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁸ *Ibid.*, « De l'autre côté du miroir », p. 315.

⁹ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² SEWELL, Elizabeth, *op. cit.*, p. 106. « [A]ll the animals, birds, insects and even plants can talk. » Nous traduisons.

couloir¹³, s'occupe de tâches ménagères¹⁴ et mâche du chewing-gum¹⁵. Elle peut aussi parler¹⁶ et ressentir des émotions humaines complexes et intenses. Voici comment, accablée par la mort de Chloé et la peine de Colin, la souris grise convainc le chat de lui venir en aide pour qu'elle puisse se suicider :

- Vraiment, dit le chat, ça ne m'intéresse pas énormément.
- Tu as tort, dit la souris. Je suis encore jeune, et jusqu'au dernier moment, j'étais bien nourrie.
- Mais je suis bien nourri aussi, dit le chat, et je n'ai pas du tout envie de me suicider, alors tu vois pourquoi je trouve ça normal.
- C'est que tu ne l'as pas vu, dit la souris.
- Qu'est-ce qu'il fait ? demanda le chat.
- Il n'avait pas très envie de le savoir. Il faisait chaud et ses poils étaient tous bien élastiques.
- Il est au bord de l'eau, dit la souris, il attend, et quand c'est l'heure, il va sur la planche et il s'arrête au milieu. Il voit quelque chose.
- Il ne peut pas voir grand-chose, dit le chat. Un nénuphar, peut-être.
- Oui, dit la souris, il attend qu'il remonte pour le tuer.
- C'est idiot, dit le chat. Ça ne présente aucun intérêt.
- Quand l'heure est passée, continua la souris, il revient sur le bord et il regarde la photo.
- Il ne mange jamais ? demanda le chat.
- Non, dit la souris, et il devient très faible, et je ne peux pas supporter ça. Un de ces jours, il va faire un faux pas en allant sur cette grande planche.
- Qu'est-ce que ça peut te faire ? demanda le chat. Il est malheureux, alors ?...
- Il n'est pas malheureux, dit la souris, il a de la peine. C'est ça que je ne peux pas supporter. Et puis il va tomber dans l'eau, il se penche trop.
- Alors, dit le chat, si c'est comme ça je veux bien te rendre service, mais je ne sais pas pourquoi je dis « si c'est comme ça », parce que je ne comprends pas du tout.
- Tu es bien bon, dit la souris.
- Mets ta tête dans ma gueule, dit le chat, et attends.
- Ça peut durer longtemps ? demanda la souris.
- Le temps que quelqu'un me marche sur la queue, dit le chat ; il me faut un réflexe rapide. Mais je la laisserai dépasser, n'aie pas peur.¹⁷

L'exemple de la souris grise ne constitue pas la seule occurrence de ce procédé chez Vian. Plusieurs autres animaux se retrouvent anthropomorphisés, et ce, dans chacun des romans, à savoir, entre autres, un « mackintosh¹⁸ », un chat¹⁹, des

¹³ VIAN, Boris, *L'Écume des jours*, Paris, Éditions Pauvert, coll. « Le livre de Poche », 1998, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 81. « La souris, debout sur les pattes de derrière, grattait avec ses mains un des carreaux terni. Là où elle avait gratté, ça brillait de nouveau. [...] La souris arrêta, haletante, et montra à Nicolas le bout de ses mains écorchées et sanglantes. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 80. « La souris se croisa les bras et se mit à mâchonner d'un air absent, puis recracha précipitamment en sentant le goût du chewing-gum pour chat. Le marchand s'était trompé. »

¹⁶ *Ibid.*, p. 64-65. « La souris grise [...] vint les avertir que Nicolas attendait. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 175-176.

¹⁸ VIAN, Boris, *Vercoquin et le plancton*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 42. « Outré, le mackintosh fit « Pssh ! et s'en alla. »

¹⁹ VIAN, Boris, *Troubles dans les Andains*, Paris, La Jeune Parque, coll. « 10/18 », 1980, p. 90. « La petite bonne (elle s'appelait Maria) offrit au chat une tasse de camomille qu'il accepta avec reconnaissance, et descendit rejoindre son amant qui l'accepta avec reconnaissance. »

crabes²⁰, un corbeau²¹, une chèvre²², sans oublier le Sénateur Dupont, le volubile chien de *L'Herbe rouge*.

Quant aux objets et aux plantes, comme les animaux, ils sont anthropomorphisés.

Dans *L'Automne à Pékin*, les exemples d'objets animés pullulent. Dans l'extrait qui suit, une couverture semble posséder une vie propre :

Il regarda le cadran phosphorescent du réveil, constata qu'il était l'heure, et rejeta la couverture ; affectueuse, elle remonta aussitôt le long de ses jambes et s'entortilla autour de lui. Il faisait noir, on ne distinguait pas encore le triangle lumineux de la fenêtre. Claude caressa la couverture qui cessa de s'agiter et consentit à le laisser se lever.²³

Ici, c'est au tour d'une dactylo :

Elle posa son crayon et découvrit sa machine à écrire, bien au chaud sous sa housse et qui frissonna au contact de l'air. Rochelle la calma d'un geste et prépara ses carbonnes.²⁴

Dans *L'Herbe rouge*, ce sont un réveille-matin et des vêtements qui s'animent :

À moitié conscient, Wolf tenta un dernier effort pour arrêter la sonnerie de son réveil, mais la chose, visqueuse, lui échappa et se lova dans un recoin de la table de chevet où elle continua de carillonner, haletante et rageuse, jusqu'à épuisement total.²⁵

À pas menus, Lil songeait aux questions qu'elle poserait. Et sa robe suivait ses jambes complaisamment, plutôt flattée.²⁶

Comme ces exemples en témoignent, les anthopomorphisations d'objets sont très présentes dans l'œuvre de Vian. Celles des plantes se font plus rares. *Troubles dans*

²⁰ *Ibid.*, p. 159. « [L]es crabes du japon, sortis des petites boîtes rondes en fer blanc qui sont leur demeure habituelle (avec une étiquette rouge) lutinaient les crabettes indigènes. Il faut un temps exceptionnel pour que les crabes du japon sortent de leur boîte, et ce seul indice permettra de comprendre qu'il faisait vraiment un temps exceptionnel. »

²¹ VIAN, Boris, *L'Automne à Pékin*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 7. « Il vit un oiseau, penché sur un tas d'ordures, qui donnait du bec dans trois boîtes de conserves vides et réussissait à jouer le début des Bateliers de la Volga ; et il s'arrêta, mais l'oiseau fit une fausse note et s'envola, furieux, grommelant, entre ses demi-becs, des sales mots en oiseau. »

²² VIAN, Boris, *L'Arrache-cœur*, Paris, Éditions Pauvert, coll. « Le livre de Poche », 1992, p. 58-59.

« Une chèvre, sur le bord de la route, fit un signe avec ses cornes et Angel s'arrêta.

– Monte, dit-il à l'animal.

La chèvre sauta dans la voiture et s'assit sur le plateau, derrière eux.

– Elles font toutes de l'auto-stop, expliqua Angel. »

²³ VIAN, Boris, *L'Automne à Pékin*, p. 22.

²⁴ VIAN, Boris, *Ibid.*, p. 230.

²⁵ VIAN, Boris, *L'Herbe rouge*, p. 58.

²⁶ VIAN, Boris, *Ibid.*, p. 49.

les Andains nous en offre un exemple, où, bien sûr, le verbe « frissonner » doit être compris dans son sens dénoté :

Le géranium de la fenêtre, fané depuis des lunes, frissonnait parfois de ses feuilles jaunies, longuement, pour retomber bientôt dans un sommeil quasi végétal.²⁷

Si chez Vian les plantes et les objets adoptent des comportements humains, ils ne possèdent toutefois pas, comme les animaux, le don de la parole.

1.1.2. Le pied de la lettre

Comme nous l'avons vu plus haut, l'un des traits éminemment important du *nonsense*, et qui contribue à le distinguer entre autres du dadaïsme et du surréalisme, est qu'il est exempt de sens figuré et se refuse de cette façon à l'interprétation. La métaphore n'existe pas pour ce genre. Aussi, dès qu'une ambiguïté sémantique est susceptible de laisser place à une métaphore, plutôt que de la laisser dans l'anonymat, le *nonsense* insistera sur celle-ci pour ensuite anéantir ses multiples sens possibles, autres que son sens dénoté.

Jean-Jacques Lecercle abonde en ce sens. Voici comment il illustre la relation qu'entretient le *nonsense* avec la métaphore.

Je lis la phrase « herbes odorantes de ma poitrine » et ma matière grise se met en marche. Bientôt, je me souviendrai que la métaphore est tirée d'un livre intitulé *Feuilles d'herbe* et je commencerai à faire des associations. Mais ce sera une interprétation poétique, ou sérieuse, de la phrase, non pas une interprétation nonsensique. Une interprétation nonsensique évoquera une image risible de Walt où l'on voit de l'herbe parfumée qui pousse sur sa poitrine – elle interprétera la métaphore littéralement, elle rejettera la créativité sémantique que la nouvelle métaphore déclenche. Pour le *nonsense*, un mur aveugle n'est pas un mur

²⁷ VIAN, Boris, *Troubles dans les Andains*, p. 110.

dépourvu d'ouvertures, mais un mur qui porte des lunettes fumées et transporte une canne blanche, et qui cherche son chemin à tâtons.²⁸

Ainsi, par exemple, pour arriver à annihiler la métaphore, le *nonsense* incarnera des locutions figurées figées dans le texte. Toutes seront à prendre au pied de la lettre. Cela signifie donc que les métaphores sont « représentées » dans les textes nonsensiques, qu'elles y prennent vie, ce qui serait impossible dans la réalité extérieure au texte, et qu'elles contribuent à la création de l'histoire de la fiction, l'auteur leur donnant parfois un développement d'une certaine ampleur.

Chez Lear, par exemple, nous retrouvons un vieil homme qui marche sur la pointe des pieds²⁹. Seulement, « marcher sur la pointe des pieds » ne signifie pas, dans ce *limerick*, marcher « très discrètement³⁰ ». Pour le vieil homme de Melrose, il s'agit véritablement d'une manière personnelle de se déplacer quotidiennement. La métaphore est détruite au profit d'un sens littéral. Le même procédé se retrouve chez Carroll, mais utilisé différemment. L'expression « dormir comme un Loir » donne vraisemblablement naissance à un personnage, celui du Loir³¹ qui, comme dans la locution, dort toujours. Ainsi, pour la littérature du *nonsense*, « les références originales de chacune des unités ne doivent pas se développer, et il ne doit pas y

²⁸ LECERCLE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 62. « I read the phrase “scented herbage of my breast”, and the little grey cells start working. I will eventually remember that the metaphor occurs in a book entitled *Leaves of Grass*, and I shall start making connections. But that is the poetic, or serious, interpretation of the phrase, not the nonsical one. A nonsensical interpretation will evoke the ludicrous picture of Walt with perfumed grass growing out of his chest – it will interpret the metaphor literally, it will reject the semantic creativity the new metaphor unleashes. In nonsense, a blind wall is not at all devoid of apertures, but a wall wearing dark glasses and carrying a white stick, groping its way round. » Nous traduisons.

²⁹ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 29.

³⁰ REY, Alain, dir., *Dictionnaire des expressions et des locutions*, Paris, Dictionnaires Le Robert, Coll. « Les usuels », 1997, p. 744.

³¹ CARROLL, Lewis, *op. cit.*, « Alice au pays des merveilles », p. 142.

avoir une multiplicité de sens à la fin.³² » Voilà donc comment les deux auteurs traitent les expressions figurées.

Vian fait de même lorsque ses personnages « exécutent des ordonnances »³³, « coupent la poire en deux »³⁴, « foudroient du regard »³⁵, se font « couper la parole »³⁶ ou encore « peignent la girafe », comme on le constate dans l'extrait qui suit :

Emmanuel avait tellement peigné la girafe, ce matin-là, que la pauvre bête en était morte. Des touffes de ses poils traînaient un peu partout, et son cadavre, dont on avait fait passer la tête par la fenêtre, pour pouvoir circuler, gisait sur le bureau d'Adolphe Troude³⁷.

Chaque fois où une confusion sémantique ou une polysémie se présente, le *nonsense* se doit de la clarifier et le fait à l'aide de l'incarnation, privilégiant le sens dénoté des mots sur toutes les autres interprétations possibles.

1.1.3. Le bris des lois universelles

Une troisième impossibilité consiste en la transgression de certaines lois naturelles qui régissent l'univers réel – qu'elles soient d'ordre logique, physique, chimique, biologique ou encore mécanique. À l'intérieur de la fiction, ces lois peuvent tenir ou non, mais il arrive fréquemment qu'elles soient enfreintes. À cet

³² SEWELL, Elisabeth, *op. cit.*, p. 56. « [T]he original references [of each unit] must not develop, and there must be no final manifold. » Nous traduisons.

³³ VIAN, Boris, *L'Écume des jours*, p. 96.

« – Exécuter cette ordonnance... suggéra Colin.

Le pharmacien saisit le papier, le plia en deux, en fit une bande longue et serrée et l'introduisit dans une petite guillotine de bureau.

– Voilà qui est fait, dit-il en pressant un bouton rouge.

Le couperet d'abattit et l'ordonnance se détendit et s'affaissa. »

³⁴ VIAN, Boris, *L'Écume des jours*, p. 128.

« – Écoutez, coupons la poire en deux : deux mille cinq cents doublezons.

– Allons, dit Colin, d'accord. Mais qu'est-ce qu'on va faire des deux moitiés de cette sacrée poire ? »

³⁵ VIAN, Boris, *Vercoquin et le plancton*, p. 147-148. « Fromental voulut payer sa part, mais le Major le foudroya du regard. Un étincelle jaillit entre sa main gauche et le carrelage, et il s'essuya avec un mouchoir de soie. »

³⁶ VIAN, Boris, *Troubles dans les Andains*, p. 49. « Une détonation retentit et lui coupa la parole au ras des lèvres. »

³⁷ VIAN, Boris, *Vercoquin et le Plancton*, p. 104-105.

égard, le premier chapitre d'*Alice aux pays des merveilles*, « Descente dans le terrier du lapin », nous offre d'excellents exemples. Il s'ouvre d'ailleurs immédiatement sur une entorse aux lois de la physique.

Lorsque Alice, l'héroïne, pénètre à l'intérieur du terrier du lapin, elle fait une chute de plusieurs kilomètres, si longue qu'« elle [a] tout le temps de regarder autour d'elle et de se demander ce qui [va] se passer.³⁸ » Elle admire des objets qui flottent autour d'elle. Après de longues minutes, lorsqu'elle touche à nouveau terre, elle se rend compte qu'elle « ne s'était pas fait le moindre mal.³⁹ » La physique nous apprend qu'un corps qui chute prend de plus en plus de vitesse à mesure qu'il tombe. Or, dans ce cas-ci, heureusement pour l'héroïne, les objets semblent être en état d'apesanteur, tout comme elle, et la chute est si lente qu'Alice ne s'écrase pas, morte, sur le sol.

Plus loin dans ce même chapitre, Alice a recours à un sophisme quand elle se demande, puisque les chats mangent des souris, si sa chatte Dinah ne mange pas des chauves-souris⁴⁰. Son syllogisme se traduit ainsi : les chats mangent des souris, or une chauve-souris est une souris, donc ma chatte Dinah mange des chauves-souris. Sa prémisse mineure, erronée, est la cause de son faux raisonnement.

Tous les types de paralogismes sont cultivés par le *nonsense*. De nouveau, Alice heurte la logique et le principe d'identité – principe selon lequel une chose ne peut

³⁸ CARROLL, Lewis, *op. cit.*, « Alice au pays des merveilles », p. 98.

³⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰ *Id.*

être à la fois elle-même et son contraire – lorsqu’elle goûte le contenu du flacon sur lequel il est écrit « BOIS-MOI » et conclut que le contenu a « un goût de tarte aux cerises, mêlé à des saveurs de crème à la vanille, d’ananas, de dinde braisée, de caramel et de rôties au beurre.⁴¹ Dans cet exemple-ci, de surcroît, l’effet occasionné par le contenu du flacon sur le corps d’Alice va à l’encontre des lois biologiques. Le corps humain ne peut être soumis à des métamorphoses importantes, non plus qu’à des réductions ou des agrandissement. Or, c’est cela qui se produit ici, Alice « rentre en [elle]-même comme un télescope.⁴² »

Comme on le voit, en l’espace de quelques pages d’un chapitre d’*Alice au pays des merveilles*, plusieurs règles universelles sont transgressées. Il arrive même que le bris d’une loi entraîne simultanément le bris d’une seconde. Toutes ces lois, immuables et constantes dans l’univers réel, puisqu’elles échappent dans l’absolu au contrôle de l’homme et de la science, sont menacées dans les œuvres de la littérature du *nonsense*.

L’œuvre de Vian est exemplaire quant à ce procédé nonsensique. De fait, les infractions aux lois universelles qu’on y rencontre sont innombrables⁴³. Prenons simplement le chapitre XXVI de *L’Écume des jours* pour exemple. Colin et Chloé sont en voyage de noces et descendent à l’hôtel où ils comptent séjourner. Là, « des palmiers, des mimosas et des pins du Nord⁴⁴ » se côtoient dans le jardin, mais « un arbre sur deux, seulement, donn[e] de l’ombre⁴⁵ ». Tous ces arbres sont

⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴² *Id.*

⁴³ Voir l’annexe 1, p. 134.

⁴⁴ VIAN, Boris, *L’Écume des jours*, p. 71.

⁴⁵ *Id.*

« parfaitement cylindriques⁴⁶ ». « Le soleil cui[t] doucement les pommes tombées et les fait éclore en petits pommiers verts et frais, qui fleuriss[ent] instantanément et donn[ent] des pommes plus petites encore.⁴⁷ »

Comme il est aisé de le remarquer, dans ces extraits, la nature ne répond pas aux règles biologiques habituelles. Les flores du sud et du nord cohabitent, et les pommiers se reproduisent un peu à la façon d'ovipares, un mélange entre les règnes animal et végétal étant ainsi opéré. Les lois physiques sont également bafouées, car il est impossible qu'un arbre sur deux produise de l'ombre, tout objet opaque étant susceptible d'en faire, selon des conditions précises.

Toujours dans ce même chapitre, avant d'entrer à l'hôtel, Chloé prend de la neige dans ses mains. Voici comment la scène est décrite :

Chloé s'arrêta pour jouer avec un petit tas de neige. Les flocons, doux et frais, restaient blancs et ne fondaient pas. [...] Sous la neige, il y avait des primevères, des bleuets et des coquelicots. [...] Elle lâcha la neige qui tomba lentement comme du duvet et se remit à briller au soleil.⁴⁸

Encore une fois, lorsqu'on lit attentivement, on observe que deux lois sont enfreintes. D'abord, au risque d'exprimer un truisme, notons que, soumise à un certain degré de chaleur, l'eau, sous forme de neige, fond et reprend son état original. Toutefois, ce n'est pas ce qui se produit ici. L'auteur insiste expressément sur le fait que la neige ne fond pas. Remarquons ensuite la présence incongrue de plantes sous la neige, plus particulièrement l'arbuste fruitier qui laisse soit supposer que la scène se déroule en été, ce que semble contredire la présence de neige, ou encore que les bleuets poussent en hiver.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

Les exemples du pommier « ovipare » et des bleuets nous amènent à faire quelques considérations sur des concepts qui ne sont pas en soi des « lois » universelles, mais des données du réel avec lesquelles l'homme se doit obligatoirement de fonctionner et que le *nonsense* ignore : le temps et l'espace. Ceux-ci sont excessivement capricieux dans les œuvres nonsensiques. Bien sûr, ils ne peuvent être entièrement abolis, même temporairement, mais ils sont constamment déjoués. Les cas du pommier et de l'arbuste nous montre comment on n'accorde que peu d'importance à la structure temporelle (considérons un moment la vitesse à laquelle le pommier se reproduit et la possibilité que l'hiver et l'été coexistent).

Si nous incluons ce procédé dans la catégorie des bris des lois universelles, c'est qu'il est souvent lié à un autre type de ce genre d'impossibilité. Pensons au vieil homme de Coblenz⁴⁹, de Lear, qui se rend en une enjambée de la Turquie à la France. D'emblée, l'on réfléchit au fait qu'un homme qui possède une telle taille est un phénomène biologiquement impossible, mais avec un peu de recul on peut aussi croire que c'est l'espace qui est déformé, rapprochant la Turquie de la France. De même, par rapport au temps, prenons, toujours chez Lear, le vieil homme de Tring⁵⁰. Celui-ci, chaque soir de juin contemple la lune. Jusque-là, tout semble normal. Mais chez Lear, le *nonsense* provient également de ses illustrations, lesquelles il ne faut pas négliger à la lecture, sous peine d'amputer le texte d'une partie de sa qualité nonsensique. Ainsi, sur l'illustration qui accompagne le limerick, l'on voit que la lune en question est en fait un soleil⁵¹. C'est donc à la fois la nuit et le jour dans ce poème. Ces deux exemples sont typiques du fonctionnement du *nonsense* quant aux repères temporels et spatiaux qu'il se plaît évidemment à brouiller.

⁴⁹ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

1.1.4. L'atteinte au bon sens

Le dernier type d'impossibilité, l'atteinte au bon sens, est également l'un des procédés les plus prolifiques du *nonsense*. Il est intéressant de noter qu'il rejoint, étymologiquement, l'histoire du *nonsense*. Ici, il n'est pas question de lois humaines ou de règlements, mais plutôt de « gros bon sens ». Ce sont les habitudes et les conventions qui sont attaquées. Voici un exemple à partir d'un limerick de Lear :

Il y avait une personne âgée de Cromer
Qui se tenait sur une jambe pour lire Homère,
Quand elle se rendit compte qu'elle ressentait un malaise, elle sauta en bas de la falaise,
Ce qui mit un terme à la vie de cette personne de Cromer.⁵²

Bien sûr, il n'est pas scientifiquement impossible qu'un homme lise Homère en se tenant en équilibre sur une jambe et que, se sentant ankylosé, il décide de se jeter en bas de la falaise où il se tenait pour lire. Seulement, notre seul bon sens nous indique que cela est fort peu probable.

Le premier chapitre de *L'Automne à Pékin*, où l'un des héros, Amadis Dudu, prend l'autobus, comprend plusieurs de ces entraves au bon sens. En voici quelques exemples :

Amadis Dudu suivait sans conviction la ruelle étroite qui constituait le plus long des raccourcis permettant d'atteindre l'arrêt de l'autobus 975. Tous les jours, il devait donner trois tickets et demi, car il descendait en marche avant sa station, et il tâta sa poche de gilet pour voir s'il lui en restait.⁵³

[P]endant ce temps-là, il rata deux voitures ; ce que voyant, il se rua en avant pour arriver à l'arrêt d'après, et ceci paraît normal, et pourtant c'est.

Il l'atteignit sans encombre, mais se rendit compte que son bureau n'était plus qu'à trois cents mètres ; monter en autobus pour ça...

Alors il traversa la rue et fit le chemin en sens inverse, sur le trottoir, pour le prendre d'un endroit où ça vaudrait la peine.⁵⁴

⁵¹ *Infra*, p. 128.

⁵² LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 34. « There was an Old Person of Cromer / Who stood on one leg to read Homer ; / When he found he grew stiff, he jumped over the cliff, / Which concluded that Person of Cromer. » Nous traduisons.

⁵³ VIAN, Boris, *L'Automne à Pékin*, p. 7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

Comme on peut le constater, le personnage va à l'encontre du bon sens dans ses agissements. Lorsque l'on prend un raccourci, on ne prend pas le plus long des raccourcis, le but usuel d'un tel geste étant de sauver du temps. L'on ne paie pas avec des moitiés de tickets, lorsqu'on ne fait pas le trajet complet d'un autobus, pas plus qu'on ne fait un détour pour aller prendre l'autobus à un endroit où ça en vaudrait vraiment la peine. Pourtant, c'est ce que fait le personnage d'Amadis Dudu, il porte atteinte au bon sens, comme le *nonsense* lui-même.

1.2. Les simulacres

La seconde catégorie des procédés nonsensiques comprend tous ceux pouvant être considérés comme des simulacres. Selon *Le Robert*, le substantif « simulacre », dans son acception littéraire, signifie une « apparence sensible qui se donne pour une réalité⁵⁵ », le terme étant utilisé, par extension, pour désigner ce qui est « exécuté [...] pour faire semblant⁵⁶ ». Or, la littérature du *nonsense* excelle dans la création de simulacres. Historiquement, nous nous souviendrons qu'elle est à l'origine des *Lügendichtungen* et de la série des *mocks*. Les simulacres se divisent en quatre types : le langage forgé, l'érudition factice, les *mocks* et l'adjectif qualificatif nonsensique.

1.2.1. Les mots forgés

Le *nonsense* se définit en grande partie par l'usage particulier qu'il fait du langage. Au pays du *nonsense*, le mot est roi. Cependant, comme le fait remarquer Jean-Jacques Lecercle, « son intérêt principal se trouve dans le langage, dans l'exploration et la préservation de ce que Husserl nomme l'aspect *formel* du

⁵⁵ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 2093.

⁵⁶ REY, Alain, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 3513.

langage⁵⁷ ». En effet, s'il s'intéresse au langage, ce n'est que du point de vue de la forme. Le *nonsense* se plaît à créer des mots, le plus souvent en respectant des règles morphologiques, mais ne se préoccupe pas du sens. La création est un pur plaisir, elle ne répond qu'à un diktat, celui de la forme.

Les mots forgés, toujours selon Lecercle, peuvent être de trois types, le *charabia*, le *baragouin* et le *lanternois*. Il explique que

Charabia [...] est le nom que je donne aux mots inventés selon une façon « usuelle », *baragouin* est l'imitation ludique d'une langue étrangère et le *lanternois* consiste en le foisonnement obsessionnel de phonèmes.⁵⁸

Bien que ces trois types se retrouvent dans les faits de langage de façon générale, seulement deux d'entre eux se retrouvent fréquemment dans le *nonsense*, soit le *charabia* et le *lanternois*. Le *baragouin* se fait plus rare.

De loin, c'est le *charabia* qui possède le plus d'occurrences dans le *nonsense*. Ces mots forgés peuvent revêtir plusieurs formes. Lecercle, qui reprend les termes de Saussure, les classe en deux catégories, les termes « motivés » et les termes « immotivés ». Ce que Saussure appelle des mots immotivés sont des termes totalement forgés, c'est-à-dire qui sont produits à partir de plusieurs phonèmes, mais dont les phonèmes ne nous permettent pas de tirer de quelconques informations sémantiques à leur sujet. Ce qu'il nomme les mots motivés, ce sont des mots qui sont forgés selon les règles morphologiques d'une langue. Nous pouvons donc reconnaître dans ces mots, par exemple, certains préfixes ou suffixes signifiants.

⁵⁷ LECERCLE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 35. « [I]ts main interest is in language, in the exploration and preservation of what Husserl calls the *formal* aspect of language ». Nous traduisons.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31. « *Charabia* [...] is the name I give to the coinage of « regularly » invented words, *baragouin* the playful imitation of a foreign tongue, and *lanternois* the proliferation of obsessionnal phonemes. » Nous traduisons.

Prenons le vieil homme de Spithead de Lear qui ouvre la fenêtre et s'exclame : « Fil-jomble, fil-jumble, Fil-rumble-come-tumble !⁵⁹ ». Bien que le mot « *fil-rumble-come-tumble* » n'existe pas dans la langue anglaise, la reconnaissance des verbes conjugués qui le constituent (« *rumble* », « *come* » et « *tumble* ») nous laisse présumer que « *fil-rumble-come-tumble* » est aussi un verbe et qu'il combine trois sens en plus de celui de « *fil* ». De par ce raisonnement, le mot « *fil-jomble* », totalement forgé, nous apparaît également comme un verbe conjugué.

Un mot peut également devenir un mot forgé lorsqu'on lui octroie un sens qu'il ne possède pas, c'est-à-dire quand on l'utilise comme un barbarisme volontaire, en laissant supposer qu'il possède un autre sens. De même, un mot auquel on attribue une autre fonction que sa fonction usuelle, comme un verbe substantivisé ou un adjectif qualificatif verbalisé, sont autant de mots forgés. Enfin, il ne faut pas omettre les célèbres « *portmanteau words* », ces mots-valises chers à Carroll, expliqués par la bouche de Heumpty Deumpty⁶⁰, et qui sont le fruit, du moins semble-t-il justifié de le supposer, d'une condensation de plusieurs mots.

Les *portmanteau words* pullulent dans les romans de Vian. Dans l'appendice à *L'Herbe rouge*, parmi les quelque quarante mots forgés que recense Gilbert Pestureau, la moitié d'entre eux sont considérés comme des mots-valises. Il explique que « *blairnifle* » est composé de « *blairer* » et de « *renifler* », « *cardavoine* » de « *carde* » et « *avoine* », « *hypocritégalement* », à l'évidence, de « *hypocrite* » et de « *également* », « *quasiflûtement* » de « *quasiment* » et de « *flûte* », etc.⁶¹, et propose même des explications farfelues, quoiqu'il soit impossible des les invalider, comme

⁵⁹ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 203.

⁶⁰ CARROLL, Lewis, *op. cit.*, p. 318-319.

les mots « galoche », « gamelle » et « grole » pour le mot-valise « gamirole ». Ce procédé nonsensique se retrouve non seulement dans *L'Herbe rouge*, mais aussi dans l'ensemble des romans de Vian.

Le deuxième type de langage forgé utilisé par le *nonsense*, le lanternois, bien qu'il soit utilisé moins fréquemment que le charabia, rappelle la lallation chez l'enfant. Les mots ainsi créés ne le sont, semble-t-il, qu'en fonction du plaisir certain à aligner des voyelles et des consonnes, allitérations et assonances, pour le plaisir de l'ouïe. Contrairement aux mots de type charabia, il est difficile d'attribuer une fonction syntaxique précise aux mots de type lanternois, puisque ceux-ci sont toujours utilisés en groupe, sinon sous la forme de mots composés. Les sons appellent donc les sons et les mots du lanternois ne cherchent ni à reproduire, comme dans le charabia, des mots selon des lois morphologiques habituelles, ni à tenter d'imiter, comme dans le baragouin, une langue connue.

Le lanternois se retrouve de façon marquée chez Edward Lear. En voici quelques exemples :

Il y avait une Jeune Femme de Lucca,
Qui était complètement délaissée de ses amants ;
À un arbre, elle grimpa et dit : « Trala-la-la ! »
Ce qui embarrassa les gens de Lucca.⁶²

Souvent, à l'intérieur des limericks, ce sont les rimes qui contraignent les sonorités. Ici, « *fiddle-de-dee* » est créé uniquement en fonction de « *tree* ». Remarquons que chacun des termes composant ce mot est relié au suivant, par le biais d'une voyelle ou d'une consonne, comme une chaîne. Il en va de même dans « The Pelican Chorus ».

⁶¹ VIAN, Boris, *L'Herbe rouge*, p. 221-222.

⁶² LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 29. « There was a Young Lady of Lucca, / Whose lovers completely forsook her ; / She ran up a tree, and said, « Fiddle-de-dee ! » / Which embarrassed the people of Lucca. » Nous traduisons.

Nous sommes Roi et Reine des Pélicans ;
 Nous ne connaissons aucun autre oiseau aussi grands !
 Nul autre que nous n'a des pieds palmés !
 Avec un joli gosier et un menton parcheminés !
 Ploufqué, Plufqué, Pélican nan !
 Nous croyons qu'aucun autre Oiseau n'est aussi heureux que nous céans !
 Plumqué, Plosqué, Pélican nan !
 Nous le pensons hier, et nous le pensions encore maintenant.⁶³

Le rythme créé par les assonances et les allitérations font que nous ne nous étonnons pas de retrouver ce genre de procédés à l'intérieur de chansons et de poèmes, qui valorisent hautement la sonorité.

L'œuvre de Lear nous offre un rare exemple du troisième genre de langage forgé, le baragouin, à travers quelques mots ayant presque une valeur onomatopéique, faisant encore une fois ressortir le primat du son sur le sens que « professe » ce type d'invention langagière. A l'intérieur de la chanson « *Mr. and Mrs. Spikky Sparrow* », les mots forgés apparaissent imiter le langage des oiseaux. Dans ce cas, nous aurions affaire à un type particulier de baragouin, l'imitation d'un langage animal.

Sur un petit morceau de bois,
 Monsieur Spikky Moineau se tenait ;
 Madame Moineau était assise près de lui,
 Faisant un pâté à l'insecte,
 Pour ses cinq petits,
 Dans le nids et tout plein de vie,
 En chantant avec un sourire enjoué
 Pour les amuser pendant ce temps-là
 Pipitte pitte pitte pi,
 Pitte mitte pipitte ti,
 Bipitte mittle bi !⁶⁴

⁶³ *Ibid.*, p. 232. Notons au passage comment Lear travesti les temps des verbes du dernier vers. « King and Queen of the Pelicans we ; / No other Birds so grand we see ! / None but we have feet like fins ! / With lovely leathery throats and chins ! / Ploffskin, Pluffskin, Pelican jee ! / We think no Birds so happy as we ! / Plumpskin, Ploshskin, Pelican jill ! / We think so then, and we thought so still ! » Nous traduisons. Notons au passage les incongruités, quant aux temps de verbes, dans le dernier vers.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 81. « On a little piece of wood, / Mr. Spikky Sparrow stood ; / Mrs. Sparrow sate close by, / A-making of an insect pie, / For her little children five, / In the nest and all alive, / Singing with a cheerful smile / To amuse them all the while, / Twikky wikky wikky wee, / Wikky bikky twikky tee, / Spikky bikky bee ! » Nous traduisons.

Notons que le motif des trois vers en baragouin est si régulier (allitérations en « k », assonances en « y » ou « ee ») que l'on pourrait presque deviner ou inventer la suite.

Chez Vian, faute de retrouver des exemples de baragouin, on relève des mentions de langues inventées, dont le brenouillou que souhaiteraient apprendre Saphir et Wolf⁶⁵.

1.2.2. L'érudition factice

L'érudition factice est certes le descendant direct des « *fustian speech* » tel que les a pratiqué John Hoskyns. Comme celui-ci, le procédé essaie de conserver la forme d'un discours articulé scientifique (raisonnement explicite et « logique », appel à l'autorité, notes de bas de page, langage spécialisé, citations, etc.), mais subvertit chacune des ces conventions propres au discours scientifique. Voici un extrait du chapitre « Histoire de la tortue *fantaisie* » où Alice et la tortue « fantaisie » discutent de l'école.

- Que vous y enseignait-on ? s'enquit Alice.
- Pour commencer, bien entendu, l'alésure et les fritures, répondit la Tortue « fantaisie ». Puis les différentes parties de l'arithmétique : l'ambition, la distraction, la mortification et la dérision. [...] Liste noire ancienne et liste noire moderne, ainsi que la sous-l'eau-graphie ; puis le larcin – le professeur de larcin était un vieux congre qui venait une fois par semaine. Lui, il nous enseignait la technique du larcin, ainsi qu'à escroquer d'après nature et à *feindre à la presque*.⁶⁶

Comme on peut le remarquer, ce passage d'érudition factice, entièrement basé sur le jeu de mot, n'est erroné que par rapport au monde réel, par rapport aux référents que nous possédons. Les personnages, pour leur part, croient à cette érudition qui ne peut nous apparaître que farfelue. Comme toujours, si le *nonsense* n'a pas de sens, ce n'est que par rapport à nos référents habituels.

⁶⁵ VIAN, Boris, *L'Herbe rouge*, p. 25.

⁶⁶ CARROLL, Lewis, *op. cit.*, « Alice au pays des merveilles », p. 164-165.

À cet égard, le tout premier roman de Vian, *Trouble dans les Andains*, est exemplaire. Deux chapitres sont entièrement consacrés à des raisonnements pseudo-scientifiques farfelus, le chapitre III, intitulé « Psychologie », entièrement consacré à la perte d'un bouton de col, et le chapitre XIX, « Adelphin », où, pendant six pages, l'auteur présente une argumentation serrée visant à justifier l'emploi de chacune des poches du costume du personnage d'Antioche, compte tenu de nombreux facteurs. Voici quelques exemples plus brefs d'érudition factice dans ce même roman.

Platon, dans un pamphlet resté fameux parut vers 1792, formule en quelques phrases bien pensées sa conception de l'univers. Il se résume pour lui à l'écran d'une espèce de cinéma sur lequel se projettent des ombres animées que d'aucuns prennent pour réalité quand la réalité se trouve en réalité derrière eux.⁶⁷

Parfois, l'érudition factice est reconnaissable en raison des nombreux anachronismes qu'elle produit volontairement.

Ce chat provenait du croisement de Mirus Premier avec un lointain descendant du fruit des amours de la poule et du lapin que nous a narrées Réaumur dans ses pages choisies (Collection dirigée par Jean Rostand). Tous les chats de cette famille avaient des plumes à la queue. Joyce (*Ulysse*, p. 985) affirme que cette déformation ne va pas sans un secret contentement ressenti à la base de la colonne vertébrale, dans la position défécatoire, mais nous n'avons jusqu'ici jamais pu vérifier cette assertion qui semble bien caractéristique du génie de l'Irlandais.⁶⁸

Comme nous le remarquons, ces extraits visent à passer pour vrai, ce sont de véritables simulacres. Vian cite des dates, des noms de sommités en certains domaines, nommément Platon et Réaumur, utilise un langage soutenu (« assertion »), inventé au besoin (« défécatoire », pour camoufler le grotesque), donne des références bibliographiques, etc. La forme tend à prouver que le contenu est valable, quand il ne l'est pas. Il demeure de la responsabilité du lecteur, avec ses référents propres, de déterminer si ces pièces d'érudition sont factices ou ne le sont pas.

⁶⁷ VIAN, Boris, *Trouble dans les Andains*, p. 7.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 90.

1.2.3. Les « mock »

Nous nous rappelons qu'au chapitre précédent nous avons vu un type de texte médiéval anglais qui portait le suffixe de « *mock* ». L'on pratiquait à l'époque les « *mock-recipes* », les « *mock-menus* », les « *mock-predictions* » et les « *mock-remedies* », des procédés qui sont toujours typiquement nonsensiques. La catégorie des « faux » s'est tout de même élargie depuis et comprend maintenant également des faux-poèmes, des fausses-chansons et des fausses-comptines.

Les faux constituent une remarquable mise en abyme de la définition du *nonsense*, puisqu'ils récupèrent une forme reconnaissable par ses caractéristiques propres⁶⁹ – telle la recette, qui comprend toujours une liste d'ingrédients et la quantité demandée, ainsi que les directives pour la préparation – et n'en conservent que la structure formelle pour jouer avec le contenu sémantique, ce qui produit des effets tout à fait saugrenus.

À l'intérieur de l'œuvre de Lear, nous retrouvons plusieurs exemples de faux-médicaments et de fausses-recettes. Les *limericks* nous apprennent qu'on réussit à guérir un vieillard de Fife de son dégoût de la vie en le nourrissant de salade et en lui chantant des ballades⁷⁰, tout comme on apaisa les remords d'un vieil homme à l'aide de sauce aux câpres coupée avec du vin de bordeaux froid⁷¹. Dans « *Nonsense Cookery* », Lear nous a légué trois fausses recettes, dont une pour faire de petits pâtés :

⁶⁹ Notons que ce sous-type de procédés nonsensiques relève de l'architextualité. (GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 11.)

⁷⁰ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 159.

⁷¹ *Ibid.*, p. 185.

COMMENT FAIRE DES PÂTÉS GOSKY.

Prenez un porc, âgé de trois ou quatre ans, et attachez-le par le postérieur à un poteau. Disposez 5 livres de groseilles, 3 de sucre, 2 picotins de pois, 18 châtaignes rôties, une chandelle et six boisseaux de navets à sa portée ; s'il mange le tout, fournissez-lui-en toujours plus.

Ensuite, procurez-vous de la crème, quelques tranches de fromage Cheshire, quatre mains de papier ministre, et une boîte d'épingles noires. Mélangez le tout pour former une pâte, et étendez-la sur une feuille de lin imperméable brune et propre pour qu'elle sèche.

Lorsque la pâte est complètement sèche, mais pas avant, battez le porc violemment, avec le manche d'un grand balai. S'il crie, battez-le de nouveau. Alternativement, surveillez la pâte et battez le porc pendant quelques jours, et vérifiez si à la fin de cette période le tout est près de se transformer en petits pâtés gosky.

Si ça ne le fait pas alors, ça ne le fera jamais ; dans ce cas, le porc peut être relâché ; et le processus en entier considéré comme terminé.⁷²

Les deux autres recettes, qui expliquent comment réussir un pâté à l'« *amblongus* »

et des côtelettes qu'il qualifie de « *crumbobblious* », participent du même procédé.

Les ingrédients choisis pour faire la recette ne comprennent pas uniquement des aliments comestibles, mais aussi des objets ; le temps de préparation, d'attente ou de cuisson est arbitraire ; les ustensiles de cuisine sont parfois bien étranges ; les modes de préparation sont douteux et, au surplus, les mets ne sont même pas destinés à être mangés.

Chez Vian, on retrouve plusieurs fausses-recettes dans *L'Écume des jours*, roman dans lequel l'un des personnages principaux, Nicolas, est un chef cuisinier qui voue une admiration sans borne à Jules Gouffé. Ses recettes, que Gouffé n'aurait certes pas entérinées, n'ont cependant rien à envier à celles de Lear.

Prenez un andouillon que vous écorcherez, malgré ses cris. Gardez soigneusement la peau. Lardez l'andouillon de pattes de homards émincées et revenues à toute bride dans du beurre assez chaud. Faites tomber sur glace dans une cocotte légère. Poussez le feu, et, sur l'espace ainsi gagné, disposez avec goût des rondelles de ris mitonné. Lorsque l'andouillon émet un son grave, retirez prestement du feu et nappez de porto de qualité. Touillez avec spatule de

⁷² *Ibid.*, p. 124-125. « TO MAKE GOSKY PATTIES. Take a pig, three or four years of age, and tie him by the off-hind leg to a post. Place 5 pounds of currants, 3 of sugar, 2 pecks of peas, 18 roast chesnuts, a candle, and six bushels of turnips, within his reach ; if he eats these, constantly provide him with more. Then procure some cream, some slices of Cheshire cheese, four quires of foolscap paper, and a packet of black pins. Work the whole into a paste, and spread it out to dry on a sheet of clean brown waterproof linen. When the paste is perfectly dry, but not before, proceed to beat the pig violently, with the handle of a large broom. If he squeals, beat him again. Visit the paste and beat the Pig alternately for some days, and ascertain if at the end of that period the whole is about to turn into Gosky Patties. If it does not then, it never will ; and in that case the Pig may be let loose ; and the whole process may be considered as finished. » Nous traduisons.

platine. Graissez un moule et rangez-le pour qu'il ne rouille pas. Au moment de servir, faites un coulis avec un sachet de lithinés et un quart de lait frais. Garnissez avec les ris, servez et allez-vous-en.⁷³

Les mêmes techniques sont utilisées et, comme chez Lear, les recettes sont décrites avec force détails et précisions, et le raffinement n'est pas exclus.

Dans *Vercoquin et le Plancton*, l'épisode de la surprise-partie d'Antioche nous fournit un exemple de faux-menu.

On y voyait en outre deux tables surchargées de friandises : pyramides de gâteaux, cylindres de phonographes, cubes de glace, triangles de francs-maçons, carrés magiques, hautes sphères politiques, cônes, riz, etc. Des bouteilles de nansouk tunisien voisinaient avec des flacons de toqué, du gin Funèbre Fils (du Tréport), du whisky Lapupacé, du vin Ordener, du vermouth de Thuringe, et tant de boissons délicates que l'on avait de la peine à s'y reconnaître.⁷⁴

Ce faux-menu – composé de mets saugrenus et qui semble avoir été élaboré non pas en tenant compte de la comestibilité des aliments, mais plutôt en regard de séries de jeux de mots et de formes géométriques –, et ces fausses-recettes soulignent également l'importance de la thématique de la nourriture pour le *nonsense*.

Les faux-poèmes, les fausses-chansons et les fausses-comptines sont également fréquents dans la littérature nonsensique. Comme il est le cas pour le mot forgé, ou encore pour l'érudition factice, le *nonsense* s'approprie une forme et la remplit allègrement sans se soucier véritablement du sens. D'emblée, l'œuvre de Lear s'impose à notre esprit, car elle est composée en majeure partie d'une centaine de limericks, ou « *learicks*⁷⁵ », dont le choix des mots est essentiellement dicté par la rime. Chez Carroll, cette récupération de formes poétiques est plus rare et se fait par

⁷³ VIAN, Boris, *L'Écume des jours*, p. 25.

⁷⁴ VIAN, Boris, *Vercoquin et le Plancton*, p. 14-15.

⁷⁵ *Encyclopaedia Britannica*, London, The Encyclopaedia Britannica Company Ltd, 14^e édition, 1929, volume 14, p. 130.

le biais de textes connus qu'il travestit simplement en troquant quelques mots nobles par des mots plus près du quotidien.

L'une des plus célèbres fausses-comptines est sans contredit la comptine « *Twinkle, twinkle, little bat !* » de Carroll. Nous choisissons volontairement d'illustrer ce procédé nonsensique par cet exemple précis, afin de clarifier tout malentendu potentiel. Puisque Carroll n'utilise pas simplement des formes, comme celle du *limerick*, mais plutôt des poèmes, chansons ou comptines connues, nous pourrions penser au premier abord qu'il parodie. Pourtant, il ne se trouve aucune volonté de critique sociale ou de satire derrière un faux comme « *Twinkle, twinkle, little bat !* », seulement celle de créer du *nonsense*. Voici donc la comptine originale dans son entier, telle qu'il est possible de la rencontrer dans la tradition orale :

Scintille, scintille, petite étoile
Comme je me demande ce que tu es,
Si haute au-dessus du monde,
Comme un diamant dans le ciel ! ⁷⁶

Voici maintenant la version nonsensique que nous en donne Carroll :

Scintille, scintille, petite chauve-souris !
Comme je me demande ce que tu fais !
Tu voles au-dessus du monde,
Comme un plateau à thé dans le ciel. ⁷⁷

Encore une fois, la forme est respectée au détriment du sens. Ici, par la substitution de quelques mots, qui conservent toutefois leur fonction dans la phrase, l'auteur réussit à rendre une structure nonsensique. Notons que les mots « *star* » et « *diamond* » sont remplacés par les mots « *bat* » et « *tea-tray* », des termes qui, par

⁷⁶ « *Twinkle, twinkle, little star, / How I wonder what you are ! / Up above the world do high, / Like a diamond in the sky !* » Nous traduisons.

⁷⁷ CARROLL, Lewis, cité in SEWELL, Elizabeth, *The Field of Nonsense*, p. 100. « *Twinkle, twinkle, little bat ! / How I wonder what you're at ! / Up above the world you fly, / Like a tea-tray in the sky.* » Nous traduisons.

leur relative laideur ou leur référence triviale, se rapprochent du concret, ce vers quoi le *nonsense* tend constamment.

Le père Petitjean de *L'Automne à Pékin*, n'hésite pas à chanter un « vieux cantique ». En cela, nous reconnaissons la forme d'une chanson rimée ou d'un poème. Du moins, il semble y avoir une volonté de rigueur formelle, car l'on insiste fortement sur la rime visuelle en uniformisant la terminaison en « o » et en « eu » de tous les mots de fin de vers. Le poème, qui contient douze vers, suit ainsi le schéma régulier aaaaaa bbbbbb.

Une souris ver-teu
 Qui courait dans l'her-beu
 Je l'attrapeu par la queu
 Je la montre à ces messieurs
 Ces messieurs me di-seu
 Trempez-la dans l'hui-leu
 Trempez-la dans l'eau
 Ça fera un escargeau
 Tout cheau
 Dans la cuiller à peau
 Rue Lazare Carneau
 Numéro Zéreau⁷⁸

Ainsi, l'on remarque que Vian, comme Carroll, ne parodie pas un texte. Il n'est nullement question de burlesque. Ce qui est parodié, c'est tout simplement la forme. Carroll souligne le choix des mots d'un poème tandis que Vian exagère la licence poétique visant à conserver la rime visuelle.

Dans tous ces cas, nous nous trouvons en face de faux, au sens où ils ne respectent pas certaines des conventions sémantiques, et, en voulant trop respecter les règles formelles, ils ne risquent que de les outrepasser. Tous les procédés simulacres procèdent de cette même façon.

⁷⁸ VIAN, Boris, *L'Automne à Pékin*, p. 194.

1.2.4. Les adjectifs qualificatifs nonsensiques

Dans l'univers du *nonsense*, les adjectifs qualificatifs prennent fréquemment la valeur de simulacres. Selon la grammaire, l'adjectif qualificatif « permet simplement de décrire un être ou un objet en précisant une ou plusieurs de ses caractéristiques⁷⁹ ». Or, les précisions apportées par les adjectifs nonsensiques sont tout à fait incongrues et injustifiables. Lear utilise souvent ce procédé comme chute pour conclure ses *limericks*.

Il y avait un vieil homme de Port Grigor,
Dont les agissements étaient reconnus pour leur vigueur ;
Il se tenait sur la tête, jusqu'à ce que son gilet devienne rouge,
Ce vieil homme éclectique de Port Grigor.⁸⁰

Il y avait une jeune dame de Corsica,
Qui acheta un sale petit chien brun impertinent
Qu'elle nourrissait de jambon et de confiture de framboises chaude,
Cette coûteuse jeune femme de Corsica.⁸¹

Il y avait un vieillard de Bray,
Qui chantait à longueur de journée
À ses canards et à ses porcs, qu'il nourrissait de figes,
Cette précieuse personne de Bray.⁸²

Nous avons reproduit ces *limericks* en entier, pour que l'on comprenne que le texte ne motive aucunement l'emploi de ces adjectifs. Ceux-ci sont utilisés de façon nonsensique, et de ce fait ne respectent pas les règles sémantiques essentielles liées à l'utilisation conventionnelle des adjectifs qualificatifs. Par conséquent, ils ne doivent pas être considérés comme de simples adjectifs qualificatifs, mais plutôt comme des adjectifs qualificatifs nonsensiques.

⁷⁹ CHRISTENSEN, Marie-Hélène *et alii*, *Le Robert et Nathan. Grammaire*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 23.

⁸⁰ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 181. « There was an old man of Port Grigor, / Whose actions were noted for vigour ; / He stood on his hear, till his waistcoat turned red ; / That eclectic old man of Port Grigor. » Nous traduisons.

⁸¹ *Ibid.*, p. 191. « There was a young lady of Corsica, / Who purchased a little brown saucy-cur ; / Which she fed upon ham, and hot raspberry jam, / That expensive young lady of Corsica. » Nous traduisons.

⁸² *Ibid.*, p. 192. « There was an old person of Bray, / Who sang through the whole of the day / To his ducks and his pigs, whom he fed upon figs, / That valuable person of Bray. » Nous traduisons.

1.3. La surprécision

La surprécision est la troisième et dernière catégorie de procédés nonsensiques. Elle comprend des procédés qui apportent des précisions exagérées à certaines informations contenues dans les textes et qui se veulent exhaustives, voire à caractère (pseudo-)scientifique. On en compte trois, soit la série, l'adjectif numéral et l'hyperbole nonsensiques.

1.3.1. La série nonsensique

Comme Elizabeth Sewell l'a si justement démontré dans le chapitre VII de *The Field of Nonsense*, « l'énumération ou la liste de choses constitue une part essentielle du *nonsense*.⁸³ » La série est en effet un motif récurrent de la littérature du *nonsense*. Il s'agit cependant d'un type particulier de série et bien que le *nonsense* « puisse employer les plus petites des séries, les séries ne contenant que deux termes⁸⁴ », il arrive souvent que celles-ci comprennent une nombre considérable de termes. Les séries peuvent consister en une suite de lettres, de nombres, de mots ou encore en une accumulation.

Le plus souvent, les séries nonsensiques n'occupent aucune fonction dans le texte nonsensique et sont alors sémantiquement incongrues et injustifiables. C'est ce qui les distingue des séries ou accumulations que nous sommes susceptibles de trouver à l'intérieur d'autres types de textes. Les séries visent donc uniquement à créer l'illusion d'une certaine exhaustivité, sans se préoccuper du contenu qu'elles véhiculent. L'œuvre de Lear nous fournit plusieurs exemples de ce procédé. Son goût

⁸³ SEWELL, Elizabeth, *op. cit.*, p. 74. « [E]numeration or lists of things form an essential part of Nonsense. » Nous traduisons.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 71. « [Nonsense] can manage with the smallest of all series, the series with only two terms ». Nous traduisons.

pour la confection d'abécédaires nonsensiques – il en composa effectivement cinq – en témoigne. Voici donc un extrait de l'un de ces abécédaires, où l'on a un exemple d'une série de mots nonsensique.

T était une tarte aux pommes,
Tartelette
Grandette,
Proprette
Tartelette
Belle à l'intérieurette
Tarte aux pommes.

O était un petit ours,
Oursu !
Ventru !
Poilu !
Oursu !
Prends soin de toi-u !
Petit ours !⁸⁵

Pour la lettre « a », la lettre « b » et les vingt-quatre lettres suivantes de l'alphabet, Lear aligne une suite d'adjectifs qualificatifs, certains complètement nonsensiques, qui contribuent à augmenter l'effet de sérialité de l'abécédaire. L'accumulation d'adjectifs, qui se terminent tous par « y » dans le texte original, nous donne l'illusion que les items ont été réunis parce qu'ils partagent certaines caractéristiques particulières et crée une fausse impression de complétude.

L'on retrouve d'autres cas d'accumulations nonsensiques chez Lear, qui trouvent leur motivation dans le texte. Cela n'empêche pas que, comme dans l'extrait qui suit, tiré de la chanson « The Jumbles », les éléments rassemblés soient discordants.

Et ils achetèrent un Hibou, et une Charrette utile,
Et une livre de Riz, et une Tarte aux Canneberges,
Et une ruche d'Abeilles argentées.
Et ils achetèrent un Porc, et quelques Choucas verts,
Et un jolie Singe avec des pattes en suçon,

⁸⁵ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 138. « A was once an apple-pie, / Pidy / Widy / Tidy / Pidy / Nice insidy / Apple-Pie. / B was once a little bear, / Beary ! / Wary ! / Hairy ! / Beary ! / Take cary ! / Little Bear ! ». Nous traduisons.

Et quarante bouteilles de Ring-Bo-Ree,
Et un tas de Fromage Stilton.⁸⁶

Cette prédilection de Lear pour les séries nonsensique est même présente dans ses illustrations (voir « There was an Old Man of Apulia⁸⁷ », « There was an Old Person of Rhodes⁸⁸ », « There was an old man of Dumbree⁸⁹ »), où l'on remarque la reduplication, tendant vers l'infini, de certains personnages qui sont pratiquement identiques.

Comme nous l'avons noté au sujet des accumulations nonsensiques, les caractéristiques communes aux termes des séries nonsensiques sont rarement sémantiques et l'exhaustivité n'est aucunement justifiée ou nécessaire. Le choix de ces séries, comme leur contenu, est totalement arbitraire, comme le montre la chanson « Mr. and Mrs. Discobbolos », lorsque Madame Discobbolos ne cesse de répéter les quatre dernières lettres de l'alphabet.

Il prirent un petit pain et un peu de tisane à la Camomille,
Et tous deux étaient aussi heureux que l'on puisse l'être,
Jusqu'à ce que Madame Discobbolos dise :
« Oh ! W ! X ! Y ! Z !
Cela vient tout juste de me traverser l'esprit –
Imagine que nous tombions en bas du mur ! ! !
« Mon cher Monsieur Discobbolos » !⁹⁰

Cette chanson comprend neuf couplets et dans chacun d'eux Madame Discobbolos s'exclame « Oh ! W ! X ! Y ! Z ! ». Bien sûr, il n'existe aucune raison qui motive cette exclamation (à moins que l'interjection « oh ! » lui rappelle la lettre « o », mais

⁸⁶ *Ibid.*, p. 73. « And they bought an Owl, and a useful Cart, / And a pound of Rice, and a Cranberry Tart, / And a hive of silvery Bees. / And they bought a Pig, and some green Jack-daws, / And a lovely Monkey with lollipop paws, / And forty bottles of Ring-Bo-Ree, / And no end of Stilton Cheese. » Nous traduisons.

⁸⁷ *Infra*, p. 129.

⁸⁸ *Infra*, p. 130.

⁸⁹ *Infra*, p. 131.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 247. « They took up a roll and some Camomile tea, / And both were as happy as happy could be – / Till Mrs. Discobbolos said, – / “ Oh ! W ! X ! Y ! Z ! / “ It has just come into my head – / “ Suppose we should happen to fall ! ! ! / “ Darling Mr. Discobbolos. ” » Nous traduisons.

dans ce cas, la série aurait pu se poursuivre avec la lettre « p ») ou qui puisse la justifier sur le plan du sens, ni même des habitudes de langage.

Lorsqu'on se tourne vers l'œuvre de Vian, l'on retrouve cette même manie des séries. Cette accumulation qui sert à caractériser l'un des personnages invité à la fête d'Antioche ne va pas sans rappeler Rabelais.

Corneille était doué de talents multiples au virelay-poictevin, à la paulme-racquette, au pigne-pongue, à la mathématique, au piano dégueulasse, et à des tas de choses qu'il ne prenait jamais la peine de poursuivre. Mais il n'aimait ni les chiens, ni la rougeole, ni les autres couleurs d'ole, ni les autres maladies contre lesquelles il se montrait d'une partialité assez révoltante.⁹¹

Le nonsense, avide de précision, donne une énumération exhaustive des activités pratiquées par le personnage de Corneille, afin de le caractériser. La longueur inhabituelle de l'énumération donne une impression de complétude et de précision, bien que les informations qu'elles transmet soient farfelues et inutiles au surplus.

1.3.2. L'adjectif numéral nonsensique

Dans la littérature du *nonsense*, les adjectifs numériques sont présents, comme dans tous les autres textes. Cependant, l'emploi particulier qu'on en fait distingue leur usage. De fait, lorsqu'il est question de nombres, ceux-ci sont toujours d'une extrême exactitude. Ce qui, d'ordinaire, ressort du domaine de l'incalculable, comme une poignée de clous, par exemple, devient calculable dans le domaine du *nonsense*, devient quarante-deux clous. On n'hésitera pas, pour augmenter l'effet de précision, à ajouter des décimales. L'à-peu-près tend à être nié, comme dans cet extrait de *De l'autre côté du miroir* où l'on acclame la reine Alice.

*Sans perdre un seul instant, emplissez donc les verres,
Sur la table versez le poivre et les gravois ;*

⁹¹ VIAN, Boris, *Vercoquin et le Plancton*, p. 42.

*Mettez les chats dans l'huile et les rats dans la bière :
Bienvenue soit Alice trente fois trois fois.*⁹²

Cette précision de l'adjectif numéral crée parfois des impossibilités, comme il est le cas chez Lear, qui fait ingurgiter dix-huit lapins à un vieillard⁹³, fait marcher soixante-dix milles à une jeune fille pour ensuite la faire sauter sept échaliers⁹⁴ et donne pour descendance à un homme pas moins de vingt-cinq fils et une seule fille⁹⁵.

À lire les romans de Vian, l'on ne pourrait pas affirmer qu'il abuse du procédé. *L'Écume des jours*, pourtant l'un de ses romans les plus nonsensiques, ne présente pas ce procédé. *Vercoquin et le Plancton*, par contre, présente plusieurs exemples probants, comme celui où « Miqueut f[a]it deux fois cinq pas en avant.⁹⁶ », qui rappelle le « trente fois trois fois » de Carroll, ou encore ceux-ci :

[Antioche] ramassa les morceaux de sept cent soixante-deux verres de cristal taillé cassés pendant la réception.⁹⁷

En passant près du massif de laurier à l'intérieur duquel venait de s'abattre Fromental, le Major reçut successivement sur la tête une chaussette, un soulier gauche, un slip, un pantalon [...] suivis [...] d'une bague de soixante-neuf carats.⁹⁸

L'incalculable devient calculable et les adjectifs numéraux, extrêmement précis, peuvent donner lieu à des impossibilités. L'usage que Vian fait des adjectifs numéraux est clairement nonsensique.

1.3.3. L'hyperbole nonsensique

Comme nous l'avons vu, le *nonsense* affiche un respect scrupuleux envers les lois qui régissent les unités de discours codifiées, ce qui l'amène parfois à pousser ces

⁹² CARROLL, Lewis, *op. cit.*, p. 355.

⁹³ LEAR, Edward, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁶ VIAN, Boris, *Vercoquin et le Plancton*, p. 124.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 58.

lois jusque dans leurs derniers retranchements. L'hyperbole nonsensique fonctionne de façon analogique. Elle adjoint force détails inutiles à une information secondaire, où l'essentiel a été dit, qui n'apportent rien de neuf à la trame du récit. L'hyperbole nonsensique constitue donc le comble de la précision. Cette culture de l'inutile est très présente dans le *nonsense*, on pourrait même dire qu'elle y est encouragée. La littérature du *nonsense* est truffée de digressions de ce type, description, action ou

dialogue inutiles, qui n'ont pour toute fonction que d'ajouter une teneur nonsensique aux textes. Nous pourrions les qualifier de « détours » narratifs.

Les mots qu'Alice et le Lièvre de Mars s'échangent lors de leur première rencontre rend parfaitement l'idée d'hyperbole nonsensique.

« Vous prendrez bien un peu de vin », proposa d'un ton de voix des plus aimables, le Lièvre de Mars.

Alice promena son regard sur toute l'étendue de la table, sans y découvrir rien d'autre que du thé. « Je ne vois pas, fit-elle observer, le moindre soupçon de vin. »

– Il n'y en a pas, admit le Lièvre de Mars.⁹⁹

La proposition que fait le Lièvre de Mars à Alice s'avère tout à fait inutile, puisqu'il ne peut en réalité offrir du vin à son hôte et n'a vraisemblablement pas non plus l'intention de lui en donner. Le dialogue est vain ; il ne constitue qu'un détour narratif nonsensique.

A cet égard, *Troubles dans les Andains* est exemplaire. Vian consacre un chapitre complet à décrire comment le personnage principal, Adelphin de Beaumashin, a réussi à retrouver un bouton de col.

En l'occurrence, il pouvait se faire qu'Adelphin, tout simplement, eût pensé de façon normale à ce bouton de col oublié depuis deux jours. Or il n'en est rien. Le complexe phénomène interne mis en jeu et cause profonde de son geste non prémédité reposait sur le processus dénaturant baptisé par les grands philosophes association d'idées, qui se produisit

⁹⁹ CARROLL, Lewis, *Œuvres*, p. 141-142.

au même moment qu'Adelphin, sur le point de refermer son col, constata, avec une remarquable présence d'esprit, l'absence de son bouton de col. Il n'en faut pas plus pour inonder d'une lumière éclatante la source d'un geste dont la raison, sans la brillante analyse qui fait l'objet de ce chapitre et dont la seule science des philosophes a permis l'application, fût sans doute demeurée obscure et soumise à toutes les fluctuations que lui peuvent imprimer les manies d'un cerveau non initié.¹⁰⁰

Ce chapitre, qui vient préciser un détail du chapitre précédent, où l'auteur notait qu'Adelphin « ramena du fin fond d'un recoin sub-pajotique le bouton de col qui lui avait échappé comme il se déshabillait deux jours auparavant¹⁰¹ », constitue une surprécision flagrante. Au surplus, le ton pseudo-scientifique – nous avons également affaire à un exemple d'érudition factice – adopté par Vian ajoute de l'ampleur à l'hyperbole nonsensique.

Ces hyperboles peuvent cependant être brèves, comme lorsque Vian, pour nous informer qu'Adelphin a trente ans, écrit plutôt « Adelphin, né depuis trente ans [...] »¹⁰² ou quand il écrit « Il se faufila dans l'entrebâillement d'une vaste armoire qui servait à ranger les rallonges de la table quand il y avait lieu de les y entreposer.¹⁰³ » Aux formules usuelles, plus courtes, il préfère les détours narratifs. Le gain de précision obtenu par l'ajout de paradigmes ou de syntagmes, dans ces cas-là, est un leurre. Ce qui n'est pas le cas quand Vian écrit : « La grille s'ouvrit. Il remonta dans la voiture et décrivit une gracieuse courbe du troisième degré avant de s'arrêter devant le perron de marbre boiteux.¹⁰⁴ » Une information est effectivement ajoutée, le degré de la courbe que fit la voiture avant de s'arrêter, mais cette information n'est pas plus utile que les précédentes et, de ce fait, est nonsensique.

¹⁰⁰ VIAN, Boris, *Troubles dans les Andains*, p. 11-12.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 75.

En conclusion, nous souhaitons préciser que, comme toutes les typologies sont arbitraires et possèdent leurs propres limites, nous n'entendons pas que la nôtre soit sans faille. Les procédés nonsensiques ne sont pas imperméables. Par exemple, il n'est pas rare que le lanternois fasse partie d'une série nonsensique ou qu'un bris des lois logiques se retrouve à l'intérieur d'une pièce d'érudition factice. Au surplus, il est possible que l'auteur combine plusieurs de ces effets en une même unité de discours. Le *nonsense* vianesque procède souvent de cette façon, ce qui confère aux textes de Vian une certaine complexité. Il se peut également que cette typologie ne soit pas exhaustive, compte tenu de l'état actuel de la recherche et du relatif éclatement du *nonsense* depuis le début du vingtième siècle, mais si elle donne une idée honnête de la façon dont le *nonsense* fonctionne, comment il utilise des unités de discours en les respectant seulement en apparence, dans leur structure, et en les transgressant profondément, quant au sens, elle aura atteint son but.

Ce survol des procédés nonsensiques¹⁰⁵ est donc une humble tentative explicative afin, d'une part, de mieux cerner le genre du *nonsense* et de montrer, d'autre part, que l'œuvre romanesque de Vian s'inscrit dans la tradition nonsensique. Cela dit, nous n'excluons pas la possibilité qu'elle ait pu subir d'autres influences, car toute œuvre littéraire est hybride en soi, mais nous souhaitons montrer que Vian peut être considéré à juste titre comme un auteur nonsensique.

¹⁰⁵ *Infra*, p. 132.

CHAPITRE III

ANALYSE DU NONSENSE DANS *L'HERBE ROUGE* DE BORIS VIAN : DE L'EUPHORIE À LA DYSPHORIE

Frappée de stupeur, Lil redescendit l'escalier. En ouvrant la porte de sa chambre, elle osait à peine toucher la poignée, de peur que tout ne se réduise en ombre. En passant devant la fenêtre, elle frissonna. – Cette herbe rouge, dit-elle, c'est sinistre.

Boris Vian, L'Herbe rouge

Dans le chapitre précédent, nous avons fait remarquer que la présence du *nonsense* dans l'œuvre romanesque de Boris Vian a connu des transformations, voire une évolution au fil des années. Les premiers romans, que sont *Troubles dans les Andains* (écrit en 1942-1943, publié en 1966) et *Vercoquin et le Plancton* (écrit en 1945, publié en 1947), traitent de sujets légers, surprises-parties et enquête rocambolesque. Ils débordent de procédés nonsensiques et ceux-ci sont principalement employés à des fins humoristiques. En effet, leur surabondance semble n'avoir d'égale que leur patente gratuité. Les romans ultérieurs ne conserveront cette joyeuse insouciance qu'en apparence.

En 1947, Vian publie aussi *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin*. Ces œuvres marquent un tournant dans l'utilisation que fait Vian des éléments nonsensiques. Bien que ces derniers continuent de foisonner dans ces œuvres, ils servent désormais des sujets qu'il faut qualifier de plus profonds : la mort et la quête d'un sens à

l'existence. En effet, dans le premier cas, les procédés stylistiques suivent intimement l'évolution de la maladie mortelle de l'héroïne, Chloé. Le *nonsense* arrive à rendre le tragique de l'amour et de la mort. Dans le second cas, il se colore d'absurde et soutient ainsi la crise existentielle d'Amadis Dudu, le principal protagoniste du roman. Chez Vian, l'utilisation du *nonsense* se modifie et gagne en gravité.

Le dernier roman signé Vian, *L'Arrache-cœur* (1953), montre un recul significatif du *nonsense*, ce qui explique peut-être en partie, et par comparaison, qu'il soit considéré comme l'un des plus sombres de l'auteur. Nous retrouvons encore quelques rares éléments nonsensiques, mais ceux-ci sont coincés entre des métaphores et des comparaisons qui portent le lecteur à faire une interprétation métaphorique et qui, comme on l'a vu, nuisent à la lecture nonsensique. Ne serait-ce que pour cette raison, nous considérons que *L'Herbe rouge* (1950) est le dernier roman nonsensique de Vian.

L'Herbe rouge raconte l'histoire de Wolf, un jeune ingénieur désabusé, sans passion ni désir, à qui on a commandé une machine « pour éliminer totalement les difficultés résultant d'une surproduction de métal à faire les machines¹ ». Lorsque la construction de la machine est terminée, Wolf souhaite l'essayer, car il croit qu'elle pourrait lui permettre de tout oublier, même si elle n'a pas été créée dans ce but. Par quatre fois, il fera de courts séjours dans la machine, où il rencontrera plusieurs personnages avec qui il aura des discussions et se remémorera les moments cruciaux de sa vie ayant trait à sa famille, à son travail d'écolier et à ses études supérieures, à ses premières expériences religieuses, à sa sexualité, à ses amours et au mariage et,

enfin, à son rôle en société. Lors du quatrième voyage, après avoir discuté de l'amour avec une jeune femme, Wolf découvrira qu'il ne lui reste plus qu'un seul désir, qu'une seule passion, celle de mourir. Il décidera donc de se suicider et fera le saut de l'ange à partir d'une falaise.

Parallèlement aux voyages de Wolf dans la machine, nous suivons les aventures de Saphir Lazuli, le meilleur ami du protagoniste, et de sa petite amie, Folavril, ainsi que celles de Lil, la femme de Wolf. L'existence de Lazuli semble tributaire de celle du personnage principal. Aussi, tandis que Wolf se dirige lentement vers une mort certaine, Lazuli est aux prises avec un double qu'il essaiera d'éliminer pour, ce faisant, se donner accidentellement la mort.

À notre avis, ce dernier roman de Vian où apparaissent maints éléments nonsensiques marque une ultime étape dans l'utilisation que fait l'auteur de ces procédés. Le caractère tragique du roman est d'autant plus palpable qu'ici Vian ne met plus uniquement en scène un univers fantaisiste, entièrement constitué de *nonsense*, mais il le fait côtoyer un univers parfaitement réaliste. Ainsi, au départ, la nature de l'univers quotidien de Wolf et celle du monde de la machine sont hétérogènes. Les personnages de *L'Herbe rouge* évoluent normalement dans un univers régit par le *nonsense* et, lorsque Wolf se trouve dans la machine, le monde qui l'entoure apparaît absolument réaliste. À mesure que les voyages se succèdent, les éléments nonsensiques disparaissent. Seuls certains signes annonciateurs des passages demeurent et sous-entendent qu'une frontière subsiste. Or, la nature des deux univers est désormais homogène. Le *nonsense* recule jusqu'à ce que la réalisme investisse tout l'espace. Cette mise en parallèle de deux univers, qui, comme nous

¹ VIAN, Boris, *L'Herbe rouge*, p. 62-63. Nous soulignons.

venons de le souligner, se solde par leur jonction, ajoute une lourdeur certaine au roman, laquelle n'est pas sans provoquer d'inquiétude. Désormais, dans l'œuvre romanesque de Vian *tout comme dans la littérature nonsensique*, le *nonsense* voit s'ouvrir les frontières de son propre univers, autrefois étanches et sécurisantes, s'ouvrir et permettre l'incursion du réalisme dans son monde, jusqu'à ce qu'il s'y dissolve.

L'Herbe rouge constitue donc en quelque sorte une mise en abyme de l'évolution du *nonsense* dans l'œuvre romanesque de Vian. Le présent chapitre sera entièrement consacré à l'analyse de ce roman que nous considérons comme le dernier roman véritablement nonsensique de l'auteur. Nous tenterons simultanément de déterminer quelle est la nature des différents procédés mis en œuvre ici, quelles sont leurs modalités d'utilisation et, enfin, quelle est leur fonction principale dans le récit. Graduellement, nous serons amenée à montrer l'effacement des frontières qui séparent le *nonsense* du réalisme, l'euphorie de la dysphorie.

1. L'incipit et la mise en place de l'univers nonsensique : adéquation entre frontière et *nonsense*

Dès l'incipit du roman *L'Herbe rouge*, pas plus loin qu'à la troisième phrase, le texte signifie la rupture de l'univers du roman avec le réalisme et son appartenance au genre du *nonsense*. Pour ce faire, Vian se sert subséquentement de deux procédés² : l'hyperbole nonsensique³ et l'atteinte au bon sens⁴. Voici donc comment s'effectue la mise en place des indices :

² Pour un aperçu des types et sous-types de procédés nonsensiques utilisés dans *L'Herbe rouge*, voir les annexes 1 à 4, p. 134-137.

³ *Supra*, p. 79.

⁴ *Supra*, p. 60.

Le vent, tiède et endormi, poussait une brassée de feuilles contre la fenêtre. Wolf, fasciné, guettait le petit coin du jour démasqué périodiquement par le retour en arrière de la branche. Sans motif, il se secoua soudain, appuya ses mains sur le bord de son bureau et se leva. Au passage, **il fit grincer la lame grinçante** du parquet et **ferma la porte silencieusement pour compenser**.⁵

Ainsi, l'entrée du lecteur dans un univers régi par les lois du nonsense se fait *in media res*. Par l'ajout d'une information inutile, en l'occurrence un pléonasme stylistique – « il fit grincer la lame grinçante » –, et par la mise en scène d'un acte incompréhensible, qui va à contresens des agissements habituels de l'homme – l'on ne ferme pas une porte silencieusement, après avoir été involontairement bruyant, « pour compenser » –, le texte fournit l'indice clair que le monde qu'il recèle ne fonctionne pas exactement comme le ferait celui d'un texte réaliste et, par le fait même, indique au lecteur qu'il se trouve déjà dans un univers nonsensique.

Cet extrait, qui, comme on le verra en détail plus loin, contient en essence les différents éléments liés aux passages des frontières dans le roman, doit donc se lire comme la métaphore même de l'activité du lecteur. En effet, au moment précis où Wolf s'apprête à sortir de son bureau, le lecteur se prépare à quitter un univers régi par les lois du réalisme pour bientôt entrer de plain-pied dans un univers indubitablement nonsensique.

Ce qu'il est important de remarquer au sujet de cette rupture avec le réalisme, ce sont les termes qui sont employés pour la signaler. Dans cette phrase charnière qui annonce au lecteur qu'il se situe dans un univers nonsensique, on retrouve trois mots qui réfèrent directement au concept de frontière : « passage », « fermer » et « porte ». L'idée de traverser, de se rendre d'un lieu cloisonné à un autre, c'est-à-dire de franchir une limite, y est ainsi nettement observable. En outre, ici, le concept de

⁵ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 25. Nous soulignons.

frontière est intimement lié, par superposition de sens, à l'idée de *nonsense*. Autrement dit, le vocabulaire utilisé dans les procédés nonsensiques – lesquels informent que l'univers participe du *nonsense* –, qui renvoie sans détour au concept de frontière, assure l'adéquation entre frontière et *nonsense*. D'abord, les frontières physiques – notamment la porte – servent à signaler un univers nonsensique ; ensuite, le *nonsense* constitue lui-même une frontière. L'intérêt de cet incipit réside donc non seulement en ce qu'il soit le seuil qui permette l'accès au *nonsense*, mais surtout en ce qu'il représente le *nonsense* lui-même comme une frontière, une frontière entre un monde extérieur et un monde intérieur, au sens littéral comme au sens figuré.

Lorsque l'on poursuit la lecture, après que Wolf soit sorti de son bureau, l'adéquation entre les procédés nonsensiques et le vocabulaire de la frontière s'estompe. Le personnage principal, tout comme le lecteur, se trouve circonscrit par le *nonsense*.

Il descendit l'escalier, se retrouva dehors et ses pieds prirent contact avec l'allée de briques, bordée d'**orties bifides**, qui menait au Carré, à travers l'**herbe rouge** du pays.⁶

Nous notons qu'à mesure que Wolf poursuit son chemin, les éléments nonsensiques apparaissent plus nombreux. En plus de s'additionner, ceux-ci suivent une gradation ascendante certaine. De fait, dans le premier extrait cité, l'on utilisait des procédés nonsensiques, comme l'hyperbole nonsensique (en l'occurrence, un pléonasme stylistique) ou l'atteinte au bon sens, lesquels, à notre avis, ne supposent pas le même degré de « nonsensibilité » que ceux compris dans le deuxième extrait, transgressant les lois qui régissent l'univers réel.

⁶ *Ibid.*, p. 25. Nous soulignons.

Ainsi, après que le style du texte ait entr'ouvert la porte au *nonsense*, c'est au tour des motifs discutables qui justifient l'agir du personnage principal de le faire. Puis, le coup de grâce est donné quand Vian attaque de front les règles qui gouvernent l'univers. Ainsi, les lois biologiques sont-elles enfreintes : la nature, plus précisément la flore, déjoue les attentes du lecteur. La transition d'un univers réaliste à un univers nonsensique se fait donc étape par étape, sans heurt. Au fur et à mesure que Wolf franchit la porte « qu'il referm[e] silencieusement pour compenser », qu'il descend l'escalier et prend pied au-delà de la frontière, il pénètre plus avant dans un monde nonsensique, où croissent des orties bifides et, fait étrange, de l'herbe rouge.

En un mot, l'incipit de ce roman marque donc doublement l'idée de frontière associée à celle de *nonsense*. À un premier niveau, le personnage est amené à franchir une frontière physique – la porte –, la porte constituant l'image par excellence de la limite entre deux univers, intérieur et extérieur, et rappelant de façon frappante *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll⁷ : derrière la porte, après la descente, se trouve un univers nonsensique. À un second niveau, le fait que cette traversée s'accompagne en contrepoint d'éléments nonsensiques n'est pas gratuit. L'on souligne dès lors que le *nonsense* manifeste en lui-même l'idée d'une frontière, entre l'endroit et l'envers ou encore le dehors et le dedans.

⁷ Voir le premier chapitre, « Descente dans le terrier du lapin » (CARROLL, Lewis, *Œuvres*, p. 97). En outre, il nous apparaît pertinent et intéressant de mettre en parallèle certains extraits de ce chapitre d'*Alice au pays des merveilles* et du chapitre XIII de *L'Herbe rouge*, chapitre où Wolf effectue son premier voyage dans la machine (Voir l'annexe 7, p. 150.). Les voyages des deux protagonistes, en plus de présenter une symétrie frappante, recèlent d'étonnantes similarités. Signalons également qu'une seconde référence implicite aux *Alice*, plus précisément à *De l'autre côté du miroir*, se retrouve dans *L'Herbe rouge*. En effet, la scène où le Sénateur Dupont offre sa propre définition du ouapiti (VIAN, Boris, *L'Herbe rouge*, p. 47) rappelle clairement, sous le mode de l'illustration, la conversation animée entre Alice et Heumpty Deumpty au sujet du sens que l'on prête aux mots (CARROLL, Lewis, *op. cit.*, p. 311).

2. Modulations des indices marquant les passages entre les univers

Plus haut, nous avons mentionné que Wolf, le principal protagoniste, effectuait quatre voyages dans la machine afin d'arriver à oublier ses souvenirs. Or, chacun de ces voyages marque une évolution dans l'utilisation des procédés nonsensiques. Wolf vit dans un univers qui, pour l'œil du lecteur, apparaît des plus fantaisistes, cependant que lorsqu'il entre dans la machine il se trouve dans un univers presque totalement réaliste. Cela dit, au fil des allers et des retours, les éléments nonsensiques tendront à disparaître au profit d'un réalisme certain, et ce, en même temps que les frontières qui permettent à Wolf d'effectuer le passage entre les deux univers. À la fin, ces deux univers se rejoindront et la lutte se soldera par la victoire du réalisme. Le *nonsense* disparaîtra.

Parce que le principal protagoniste tente d'oublier le passé à l'aide d'une machine, il effectue de nombreux voyages ou « séances⁸ » dans celle-ci, lesquels l'amènent plusieurs fois à passer d'un monde nonsensique à un monde réaliste et vice-versa. Ces voyages, au nombre de quatre, comptent autant d'allers que de retours. Il se trouve donc huit passages au total et il est à remarquer qu'au gré du récit ces passages d'allers et de retours se modulent, subissent des transformations. Aussi, mise à part l'adéquation entre frontière et *nonsense* que nous avons relevée plus haut, l'incipit est significatif puisqu'il nous offre différents indices qui nous permettent d'analyser et de comprendre l'évolution et la transformation des manifestations nonsensiques et, par ricochet, celles de Wolf.

En effet, chaque fois que le personnage principal fait un aller dans l'autre monde, celui de la machine, ou effectue un retour dans son univers quotidien, on retrouve les

mêmes éléments. Notons que ces voyages ne subissent pas uniquement des transformations significatives sur le plan des éléments qui marquent la frontière, mais également dans la façon singulière dont ceux-ci sont narrés (ou pas), et ce, malgré le fait que Wolf pénètre toujours dans la même machine et se dirige invariablement vers le même « univers ». Ainsi, certains de ces éléments sont-ils essentiellement annonciateurs du passage et indiquent qu'un voyage est imminent, alors que d'autres ponctuent la traversée proprement dite de la frontière, comme autant d'étapes lui étant nécessaires. Tous, toujours, lui ajoutent une épaisseur de sens. En d'autres termes, les éléments annonciateurs et constitutifs des passages sont en quelque sorte un indicateur, un thermomètre qui permet de jauger l'évolution de la situation de Wolf.

À la lecture de l'incipit et à la lumière des huit différents passages, allers et retours, six éléments nous apparaissent particulièrement signifiants. Avant de poursuivre, il est nécessaire de revoir l'incipit, dans son entier et en détails, afin d'en dégager les indices types des passages :

Le vent, tiède et endormi, poussait une brassée de feuilles contre la fenêtre. Wolf, fasciné, guettait le petit coin du jour démasqué périodiquement par le retour en arrière de la branche. Sans motif, il se secoua soudain, **appuya ses mains sur le bord de son bureau** et se leva. Au passage, il fit grincer la lame grinçante du parquet et **ferma la porte silencieusement** pour compenser. **Il descendit l'escalier**, se retrouva dehors et **ses pieds prirent contact** avec l'allée de briques, bordée d'orties bifides, qui menait au Carré, à travers l'herbe rouge du pays.⁹

Dès l'ouverture, donc, avant de traverser une première frontière, il faut remarquer la présence du *vent*¹⁰ derrière la fenêtre, puis, Wolf qui prend appui avec ses *mains* sur son bureau, franchit une *porte* et *descend* l'escalier pour enfin mettre les *pieds* sur la

⁸ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 148.

⁹ *Id.* Nous soulignons.

¹⁰ En ce qui concerne les retours, l'indice « vue » semble se substituer à celui du « vent ». En effet, l'un fait son apparition, tandis que l'autre disparaît.

terre ferme, dans une allée bordée d'*herbe* rouge. Nous sommes maintenant en mesure de schématiser simplement les éléments signifiants constitutifs de ce passage exemplaire à l'aide du tableau 2.

Tableau 2 – Tableau exemplaire d'un passage – Incipit de *L'Herbe rouge*

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Incipit	Vent tiède et endormi	Appui sur le bureau	Porte	Descendant (escalier)	Herbe rouge	Prise de contact avec le sol

Comme nous serons à même de le constater ci-après, à la suite de l'incipit, ce schéma en six étapes se répètera, avec plusieurs variantes, quatre fois au cours du récit, lors de chaque aller et retour dans la machine.

2.1. Aller vers le passé

Lors des allers, les éléments significatifs de l'incipit sont repris intégralement. Seulement, ici, ils sont connotés négativement plutôt que positivement, puisque Wolf n'effectue pas un passage à l'intérieur de la machine pour se rendre dans un univers nonsensique, hors la mémoire, mais dans un monde réaliste où règnent ces dangereux inconnus : les souvenirs.

Au début du roman, on se rappelle que le vent est tiède, le personnage appuie ses mains « sans motif » sur son bureau et ferme lui-même la porte. Voici maintenant comment le premier voyage de Wolf dans la machine est décrit :

Il ouvrit la porte de la cabine, mit un pied à l'intérieur et ses mains gantées se crispèrent sur les barres. [...] La porte d'acier gris claqua sur lui. Dans la cage, le vent se mit à souffler. Doucement d'abord, puis il se raffermiit comme une huile que l'on durcit au froid. Il changeait de direction sans prévenir et, lorsque l'air le frappait de face, Wolf devait s'accorder de tout son poids à la paroi et il sentait sur sa figure le froid de l'acierterne. [...] Et d'autres [souvenirs] revivaient, tout neufs, comme il les rappelait à lui, ceux des jardins, de l'herbe et de l'air, dont les mille nuances de vert et de jaune se fondent dans l'émeraude de la pelouse. [...] [I] prit pied de l'autre côté. [...] De part et d'autre de l'allée, des pelouses négligées offraient leur surface irrégulière à la caresse du soleil. L'herbe jaunie se hérissait de chardons sporadiques et de plantes vivaces montées en graines.¹¹

Tableau 3 – Premier aller dans la machine

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Premier aller	Il souffle doucement, puis se raffermiit ; il change de direction et frappe	Gantées et crispées sur la barre	Une porte d'acier claque	Ascendant (machine)	Pelouse du souvenir (vert, jaune et émeraude) et herbe jaunie	Mettre un pied et prendre pied

À la lecture du tableau, nous voyons que, par opposition à ce qui se produit dans l'incipit, ici, la traversée se fait sous le signe de l'hésitation et de la peur, et de la perte du contrôle. D'abord, Wolf pénètre dans ce que l'on nomme à présent la « cage » en n'y mettant qu'un pied. Nous pouvons déduire du choix de cette expression – qui n'est pas complétée avec l'usuel « et puis l'autre » – que le personnage hésite à s'embarquer, qu'il ne grimpe à bord qu'à moitié. Sa crainte est d'autant plus lisible que son premier geste à l'intérieur de la cage est de crisper ses mains sur la barre. Si ses pieds ne possèdent plus de contrôle sur la direction que le voyage prendra, au moins entend-il diriger la barre.

¹¹ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 65-70. Nous soulignons.

Malgré ce désir de contrôle, aussitôt que Wolf est à bord de la cage, la maîtrise de la situation semble lui échapper. En effet, la porte claque sur lui, comme mue par sa propre volonté. La cage montre ainsi qu'elle participe au voyage du protagoniste. Le vent aurait pu servir d'explication rationnelle à ce claquement. Pourtant, celui-là ne commence à souffler qu'au moment où le claquement se produit et nous ne pouvons donc pas l'en rendre responsable. Il reste que ces changements concernant la porte – que Wolf refermait silencieusement dans l'incipit et qui maintenant se referme d'elle-même avec bruit – et le vent – qui était tiède et endormi, et qui à présent, ferme et froid, frappe Wolf – offrent un contraste saisissant par rapport à leur première apparition.

La volonté de violence que laissent transparaître la porte et le vent, ajoutée à l'hésitation, à la peur et à la perte de contrôle que marquent les pieds et les mains, montre les modulations que connaissent les éléments qui ponctuent le passage de la frontière. Certains de ces éléments, comme le vent, le mouvement ascendant et la couleur de l'herbe, trouvent d'ores et déjà les caractéristiques qu'ils revêtiront lors des futures traversées. Le vent est froid, Wolf grimpe dans la machine¹² et l'herbe qui se trouve de l'autre côté de cette machine est jaunie plutôt qu'elle n'est rouge.

Signalons, au demeurant, que ce dernier détail – la couleur de l'herbe – est des plus intéressants, en ce sens que le terme « jaunie » appelle sémantiquement le passé. De plus, comme à travers la narration du premier voyage dans la machine, on laisse

¹² Comme nous le verrons plus loin, le ciel, associé à l'eau, occupe une place importante dans le roman. Ainsi, ce déplacement vertical prend tout son sens. À force d'allers et de retours, le personnage réussira à « crever » le ciel et à laisser l'eau de la mémoire – la mémoire qui est aussi désir – s'évacuer.

supposer qu'il fut un temps où l'herbe du pays n'était pas rouge, mais plutôt jaune ou verte, ou encore, si nous extrapolons, qu'il fut une époque où le *nonsense* n'existait pas. Le rouge et le vert étant à la fois des couleurs opposées et complémentaires, et la porte d'acier de la machine, grise, symbolisant un espace neutre, incolore, entre le blanc et le noir, il pourrait y avoir une véritable métaphorisation du rapport entre les deux univers que met en scène le roman.

Lors des deuxième, troisième et quatrième voyages de Wolf dans la machine, ce schéma en six étapes se répète à nouveau. Nous remarquons que l'ordre des éléments diffère et que de nombreuses variantes viennent préciser le sens que chacun de ces éléments recèle.

Au-dehors, il y avait des cernes gris et blêmes. **Il faisait du vent.** Wolf ouvrit l'armoire et commença à s'équiper. Ses lèvres remuaient indistinctement. Il tira le levier qui ouvrait la porte et pénétra dans la cage. **La porte grise se referma sur [Wolf] avec un claquement clair.** Cette fois, **il avait mis l'index à la vitesse maximum** et ne sentit pas le temps s'écouler. Lorsque son esprit se clarifia, il se trouvait en haut de la grande allée, à l'endroit où il avait quitté Monsieur Perle.

C'était le même sol gris-jaune, avec les marrons, les feuilles mortes et les **pelouses**.¹³

Tableau 4 – Second aller dans la machine

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Second aller	Il faisait du vent	Il mit l'index à la vitesse maximum	La porte grise produisit un claquement clair	Ascendant (machine)	Pelouses (sol gris-jaune)	(Il pénétra)

¹³ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 101. Nous soulignons.

Encore ici, le contrôle semble se dérober à Wolf. La porte se referme bruyamment sur lui et le vent, à travers la tournure « Il faisait du vent », donne l'impression qu'une entité le domine. Seulement, les agissements de Wolf ne traduisent plus l'hésitation. Au contraire, ce dernier ne se contente plus de ne mettre qu'un pied dans la machine, maintenant, il y *pénètre*, littéralement. Cela qui signifie qu'il « entr[e] profondément en passant à travers ce qui fait obstacle¹⁴ ». Plus rien en Wolf ne s'oppose au voyage dans la machine, au retour vers le passé. Ajoutons qu'étymologiquement le mot latin « *penus* » signifie « vivres »¹⁵ et que l'un de ses usages archaïques lui donne le sens de « l'intérieur d'une maison »¹⁶, ce qui souligne le caractère éminemment vital du voyage de Wolf et connote simultanément ses qualités introspective et rétrospective. Toujours en opposition avec le premier aller, Wolf souhaite faire la traversée à la vitesse maximum. Cette recherche de rapidité témoigne d'une hâte ou d'un besoin pressant. Par conséquent, nous pouvons conclure que l'hésitation et la peur ont disparu, et qu'elles ont fait place à un désir manifeste de franchir la frontière et de retrouver l'herbe jaune-gris.

Après ce second aller dans la machine, le schéma qui prévalait pour la première partie du roman ne tiendra plus. Les voyages se font de plus en plus rapprochés et durent de moins en moins longtemps. On assiste à une accélération de la traversée des frontières. Aussi les éléments qui séparaient les deux mondes se raréfient-ils. Certains iront même jusqu'à disparaître. On découvre de la rupture dans le récit, et

¹⁴ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, p. 1626.

¹⁵ GOELZER, Henri, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Garnier-Flammarion, [1994], p. 429.

¹⁶ *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. « Les Usuels du Robert poche », 1994, p. 422.

ce, sur plusieurs plans, tous reliés. Les frontières s'évanouissent ; le *nonsense* disparaît et les personnages de Wolf et de Saphir se dirigent vers la mort, simultanément.

Cette disparition des frontières se manifeste de façon éloquente lors du troisième aller dans la machine.

Arrivé au bord de l'eau, Wolf respira profondément l'air salé et s'étira. À perte de vue, l'océan s'étendait, mobile, calme, et le **sable plat**. Wolf acheva de se déshabiller et entra dans la mer. Elle était chaude et délassante, et sous ses pieds nus, c'était comme un velours **gris-beige**¹⁷. Il entra. La grève s'abaissait insensiblement en pente douce, et il lui fallut avancer longtemps pour avoir de l'eau jusqu'aux épaules. Elle était pure et transparente ; **il voyait ses pieds blancs plus gros qu'en réalité, et les petits nuages de sable soulevés par ses pas**. Et puis il se mit à nager, la bouche à demi ouverte pour goûter le sel brûlant, plongeant, de temps en temps, afin de se sentir tout entier dans l'eau. Il s'ébattit longuement et revint vers le rivage.¹⁸

Tableau 5 – Troisième aller dans la machine

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Troisième aller	Absence de vent (l'océan est calme)	—	Mer	—	Aucune (sable plat)	Blancs, plus gros qu'en réalité, soulèvent le sable

Comme il est aisé de le constater, le troisième aller dans la machine est partiellement passé sous silence. Il n'est aucunement question du vent, de mains, de porte, de mouvement vertical ou de pelouse ; que du sable jaune à l'arrivée et des pieds blancs qui soulèvent des nuages de sable. Ce sont quelques composants du texte, qui détonnent par leur étrangeté, qui évoquent la machine. D'abord, le sable

¹⁷ La couleur grise apparaît de nouveau, colorée de beige. En ce sens, la frontière physique principale entre les deux mondes, la porte de la machine, remplacée ici par le fond de la mer, laisse voir la perméabilité nouvelle des deux univers.

¹⁸ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 139-140. Nous soulignons.

gris-beige, par sa couleur, rappelle la porte d'acier, et le contact des pieds de Wolf avec ce sable ramènent l'idée de cette entrée. D'ailleurs, une bizarrerie dans la narration suppose un passage.

Wolf acheva de se déshabiller et **entra** dans la mer. Elle était chaude et délassante, et sous ses pieds nus, c'était comme un velours gris-beige. Il **entra**.¹⁹
En effet, l'extrait répète deux fois que Wolf entre dans la mer. Or, s'il est entré une fois dans l'eau, logiquement, il ne peut le faire une seconde fois. Il pourrait donc s'agir d'une autre entrée, sur un plan figuré cette fois-ci. Soulignons que Wolf éprouve un bien-être lors de ce nouveau passage : la peur s'est évanouie.

Alors que le même schéma a jusqu'ici été reproduit trois fois, cette ellipse narrative indique, au-delà d'une simple rupture, un moment crucial dans le roman. En effet, la disparition de certains éléments – le vent, les mains et l'herbe – doit se lire métaphoriquement, en relation avec les éléments nonsensiques²⁰. La substitution de la frontière, maintenant devenue mer, établit au même instant une adéquation entre le ciel et l'eau, sur laquelle nous aurons l'occasion de nous pencher plus loin²¹, et qui, en outre, additionnée à la présence de ce sable de l'univers réaliste, symbolise le retour du passé²². Au-delà de tout cela, les modifications apportées aux éléments constitutifs des passages signifient que les frontières tombent entre l'univers hors la machine et celui de la machine.

Enfin, lors du quatrième et dernier aller, on retrouve à nouveau le schéma original, avec des modifications des éléments, encore une fois, mais encore plus marquées.

Aussitôt que **la porte de la cage se referma sur lui**, Wolf sentit une angoisse terrible l'étreindre ; **il haletait ; l'air durci pénétrait à peine dans ses poumons avides** et un cercle

¹⁹ *Id.* Nous soulignons.

²⁰ *Infra*, p. 105.

²¹ *Infra*, p. 112.

²² Puisque nous avons déjà établi une équation entre l'eau et la mémoire, il ne reste qu'un pas à faire pour associer le sable aux souvenirs, voire à l'inconscient.

de fer lui étreignait les tempes. Des filaments légers lui passèrent sur la figure et, brusquement, **il se trouvait dans l'eau chargée de sable de la plage. Au-dessus de lui**, il vit la membrane bleue de l'air, nagea désespérément [...] **Par un réflexe élémentaire, il passa sa main sur ses cheveux** avant de remonter. Il émergea [...] et **reprit pied sur le sol jaune**²³.

Le schéma qui suit résume de quelle façon les éléments signifiants se donnent à lire cette fois-ci.

Tableau 6 – Quatrième aller dans la machine

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Quatrième aller	Manque d'air (durci)	Réflexe de passer sa main dans ses cheveux	Porte se referme seule	Ascendant (dans l'océan)	Aucune (sol jaune)	Reprendre pied

Ces variations laissent supposer – avec raison – qu'un événement de nature grave est survenu entre le deuxième et le quatrième voyage. La connotation positive attribuée à la mer disparaît – nous voyons explicitement dans ce dernier extrait que celle-ci s'est substituée à la porte. Wolf rencontre de nouvelles difficultés à respirer pendant la traversée dans la mer, qu'il n'a pas connues depuis son premier aller dans la machine, où l'air se durcissait. Étrangement, l'eau est maintenant « chargée de sable », du poids des souvenirs, et Wolf doit « reprendre pied », retrouver un point d'appui ferme. À nouveau, le voyage de Wolf est représenté comme pénible et sa perte de contrôle est soulignée.

Les modulations que suivent ces différents éléments, de façon plus marquée à partir du troisième aller, semblent donc être les symptômes d'un dérèglement de

²³ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 151-152. Nous soulignons.

l'univers du roman du point de vue des frontières. Les passages, organisés selon un schéma clair dès le départ et visibles à partir de certains repères précis, deviennent de plus en plus difficiles et douloureux au fur et à mesure que le personnage passe les frontières et que celles-ci disparaissent.

Si nous procédons à la superposition des quatre allers dans la machine, nous nous rendons compte que les modifications apportées aux différents éléments tendent toutes vers le même sens. L'air, omniprésent au départ sous sa forme dynamique, celle du vent, viendra à manquer aux poumons de Wolf ; les mains agissantes, qui sont des symboles de pouvoir et de contrôle dans la réalité, finiront par n'être mues que par un réflexe ; l'herbe verte ou jaune des souvenirs – hors *nonsense* – se transformera en sable et finira ainsi par disparaître. Seule la frontière physique, la porte, qui se refermera toujours seule, comme si elle était actionnée par sa propre volonté, ne subira pas de modification, mais plutôt une transformation. La porte disparaîtra pour céder la place à la mer. Une frontière physique continuera à séparer les deux univers, à interdire – du moins symboliquement – l'accès du *nonsense* au réalisme, mais sa matière, qui passe d'un alliage métallique à de l'eau brouillée par du sable, perd en opacité et en résistance.

En somme, l'analyse et l'interprétation des quatre allers dans la machine nous amènent à voir que Wolf est doublement prisonnier du monde du souvenir – d'abord parce qu'il n'est pas maître de ses propres gestes, même s'il paraît l'être lors du deuxième aller, et ensuite parce que cet univers semble refuser l'entrée à tout *nonsense* – à cette fiction qui constitue sa propre réalité présente – et que cette

ségrégation, qui donne la primauté à l'espace du souvenir, est source de douleur, voire d'autodestruction.

2.2. Retour au vide

Symétriquement, les retours se déroulent sensiblement de la même façon que les allers ; les passages les décrivant comprennent presque tous les mêmes éléments. En effet, comme nous l'avons fait remarquer plus tôt, la vue semble s'être substituée au vent. La porte n'apparaît qu'une fois, béante. Cela n'empêche pas que les éléments qui marquent le passage des frontières s'estompent peu à peu, graduellement, lors des retours comme pendant les allers, et qu'ils signalent tous une disparition et une transformation.

Comme on peut le constater à la lecture des extraits suivants, les éléments signifiants marquant les retours sont connotés de façon négative. Le retour, comme l'aller, fait mal, notamment physiquement, comme le donne à lire le texte, mais surtout psychologiquement. Cela parce que, comme le pressent Wolf, il est impossible de vivre sans souvenirs. Or, au fur et à mesure que le héros détruit son passé dans la machine, l'univers nonsensique disparaît.

À ce moment-là, ils entendirent **le choc mat des talons de Wolf** sur le sol et **il tomba** près d'eux, lourdement. Il resta sur les genoux, courbé, sans forces, **la tête entre ses mains**. [...] **Des yeux de Wolf tombait sur l'herbe rouge de sang une lumière hostile et froide qui posait devant eux la trace légère de son double pinceau, atténué de seconde en seconde ;** lorsqu'ils arrivèrent à la porte de la maison, l'opacité massive de la nuit venait de se refermer sur eux.²⁴

²⁴ *Ibid.*, p. 80-81.

Tableau 7 – Premier retour de la machine

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Premier retour	Lumière qui tombe des yeux	Tête entre les mains	–	Descendant (tomber sur le sol)	Herbe rouge de sang	Choc mat des talons

L'ensemble des retours s'effectue dans un mouvement descendant plutôt qu'ascendant et ce déplacement possède toutes les caractéristiques d'une chute brutale. À cet égard, il est pertinent et intéressant de noter qu'aucune frontière physique ne s'oppose à cette chute. Lors des retours, la porte ne possède plus la même importance que lors des allers. On n'en fait mention que pendant le troisième retour, en précisant qu'elle bée. Ce changement est important si nous le mettons en relation avec la notion de frontière. En effet, il apparaît que celle-ci possède deux faces. Dans ce cas, la frontière qui sépare les univers dans lesquels évolue Wolf possède également deux côtés. Aussi, si la frontière ne disparaît pas lors des allers, elle s'efface au moment des retours. Cela nous amène à déduire que l'univers nonsensique s'ouvre au réalisme, tandis que l'univers réaliste reste étanche au *nonsense*.

Nous avons signalé que les retours témoignent de la douleur, tant physique que psychologique. Bien que l'extrait soit clair à l'effet que le corps souffre, nous croyons utile de mentionner que ce sont les mains qui montrent la souffrance psychologique du personnage. Les mains symbolisent ici aussi une volonté de contrôle.

Un changement remarquable dans les éléments qui marquent le passage lors des retours est la substitution du vent par la vue. La vue subira un traitement analogue à celui du vent. D'abord, le vent se fera présent et violent, puis, son absence se traduira par un manque d'air. Il en ira de même pour la vue. Au départ, de la lumière tombe des yeux de Wolf. Remarquons que ces faisceaux lumineux ne sont pas sans rappeler le concept philosophique du « quid » qui, rappelons-le, dans la théorie de l'optique élaborée par Euclide et les pythagoriciens, est un ensemble de rayons lumineux rectilignes qui partent de l'œil, sous la forme d'un cône qui a l'œil pour sommet, et provoque la vision. À la suite de son premier retour, Wolf a donc le regard plein.

Ce sur quoi il faut mettre l'accent lors du second retour, c'est le motif de la mer qui apparaît afin de remplacer la frontière qu'était la porte lors des allers. Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, cela laisse présumer encore une fois, et la suite du récit appuie cette idée, que la frontière entre *nonsense* et passé est étanche, mais que l'inverse n'est pas vrai. En d'autres termes, le passé peut envahir le présent, mais il est impossible pour le présent d'envahir le passé.

Il prit sa tête dans ses mains et cessa de regarder Monsieur Brul pendant quelques instants. **Lorsqu'il releva les yeux**, Monsieur Brul avait disparu et il se trouvait assis au milieu **d'un désert de sable doré** ; **la lumière semblait sourdre de toutes parts** et un vague bruit de vagues venait de derrière lui. En se retournant, à cent mètres, il vit la mer, bleue, tiède, essentielle, et il sentit son cœur s'épanouir. Il se rehaussa, laissa là ses bottes, sa veste de cuir et son masque et courut à la rencontre de la frange d'écume brillante qui ourlait la nappe d'azur. Et soudain **tout se brouilla**, se fonda. De nouveau, **c'était le tourbillon, le vide**, et le froid glacial de la cage.²⁵

²⁵ *Ibid.*, p. 119. Nous soulignons.

Tableau 8 - Second retour de la machine

	Vent / Vue	Main	Frontière	Déplacement vertical	Mention de l'herbe	Pieds
Second retour	Lumière qui sourd de toutes parts, puis, tout se brouille	Prend sa tête dans ses mains	Mer	Descendant (dans l'océan)	Aucune (désert de sable doré)	Dénude ses pieds

Wolf, bien qu'il traverse la mer pour retourner vers l'univers du *nonsense*, chute encore une fois. Le tourbillon, qui l'amène vers le bas, se métamorphose en vide. La frontière des retours disparaît effectivement. Le passé et la réalité ont raison du présent et du *nonsense*. D'ailleurs, cette idée de dégradation, laquelle se traduit ici par la vue de Wolf, qui se trouve maintenant brouillée, comme l'eau de la mer, se fait omniprésente lors des retours.

À l'image des allers, on peut remarquer la confiance et l'abandon dont fait preuve le protagoniste lors des premiers retours. Tel qu'il a, lors de son départ, mis l'index à la vitesse maximum, il n'hésite pas ici à plonger dans la mer et se dénude complètement avant de le faire. Il pénètre dans la mer comme il a pénétré dans la cage.

L'analyse comparée du troisième aller ainsi que du troisième retour nous permet d'appuyer l'hypothèse que nous avons formulée plus tôt selon laquelle la frontière physique qu'a dû traverser Wolf lors de ce troisième aller mystérieux devait être la mer.

Il se retourna et s'en fut retrouver la mer. **Il plonge** profondément vers le large, **ouvrant les yeux dans l'eau troublée par le sable**.

Lorsqu'il revint à lui, il était seul au milieu de l'**herbe rouge** du Carré. Derrière lui, **la porte de la cage béait**, sinistre.

Pesamment, il se leva, quitta son équipement et le rangea dans le placard près de la cage. **Rien de ce qu'il avait vu ne restait dans sa tête. Il était ivre, comme déséquilibré.** Pour la première fois, il se demanda si l'on pouvait continuer à vivre après avoir détruit tous ses souvenirs. Ce ne fut qu'une idée fugace, qui le traversa l'espace d'un instant. Combien de séances lui faudrait-il encore ?²⁶

Tableau 9 – Troisième retour de la machine

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Troisième retour	Vue troublée, il ne reste rien de ce qu'il a vu	Range son équipement dans le placard	Mer et porte qui bée	Descendant (la mer et la machine)	Herbe rouge	Ne plus se tenir sur ses pieds

Nous constatons aussi que la rupture du troisième aller se retrouve également dans le retour. Dans cet extrait, nous ne retrouvons pas d'ellipse, mais nous observons que ce retour se fait encore plus difficile que les autres. La vue de Wolf continue de baisser, les mains ne tentent plus de contrôler la douleur, la porte montre que l'univers du *nonsense* est désormais accessible au réalisme. De plus, Wolf s'inquiète. Il émet un premier doute quant à la possibilité qu'il a de survivre à la destruction de sa mémoire.

Le quatrième retour marque l'abolissement définitif des frontières entre les deux univers. Il n'est plus question de voyage à travers une machine ou une cage, de porte ou de mer. Wolf, du haut d'une falaise de l'univers réaliste de la machine, se lance dans le vide et s'écrase sur l'herbe rouge de l'univers nonsensique.

À ce moment, il atteignit le sommet de la paroi rocheuse et, comme dans un rêve, **il sentit sous ses doigts le froid de la cage d'acier, et sur sa figure, la gifle du vent de face.** Nu

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

dans l'air gelé, il tremblait et **claquait des dents**. Sous une rafale de vent plus violente, il faillit lâcher prise.

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

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

- Je meurs de les avoir épuisés...

Le vent l'arracha de la cage et **son corps tourbillonna dans l'air**. [...]

L'herbe rouge commençait à repousser partout où Wolf et Lazuli avaient dégagé le terrain pour installer les appareils. [...]

À quelques centaines de pas, vers l'ouest, le corps de Wolf, nu, presque intact, gisait la face tournée vers le soleil. Sa tête, pliée contre son épaule à un angle peu vraisemblable, paraissait indépendante de son corps.

Rien n'avait pu rester dans ses yeux grands ouverts. Ils étaient vides.²⁷

Comme on le constate, plusieurs éléments signifiants qui marquent le passage des frontières demeurent. Certains, comme le vent et le claquement, font même leur réapparition.

Tableau 10 – Quatrième et dernier retour de la machine

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Quatrième retour	Gifle du vent, air gelé, rafale violente ; yeux vides	Il saisit la cage avec ses mains et il lâche prise	Absence de porte	Descendant (son corps tourbillonne dans le vide)	Herbe rouge	Étendu sur le sol (mort)

Pour l'ensemble des retours, l'évolution des éléments tend vers le vide. Le regard de Wolf produit d'abord de la lumière, comme s'il avait deux faisceaux à la place des yeux, pour se retrouver vide en dernier lieu, tout comme ses mains. Celles-ci s'éloignent de sa tête, entre le premier retour et le dernier, et lâchent toute prise. Les frontières physiques, porte béante ou absente, ou encore océan, seront des ouvertures, et les déplacements se feront à la manière d'une chute, comme nous l'avons vu précédemment.

²⁷ *Ibid.*, p. 158 et 160. Nous soulignons.

Ce dernier passage, qui correspond à l'excipit du roman, clos la série des traversées. Ce dernier retour, donc, où l'on voit culminer l'utilisation de tous les éléments marquant la frontière, font état d'une fin qui s'inscrivait à travers ces éléments depuis le départ. Le regard de Wolf se vide complètement, ses pieds ne le portent plus, car il meurt, et ses mains, qui lâchent prise, symbolisent maintenant l'abandon. La frontière physique n'est plus et le mouvement descendant se veut le dernier. Wolf est irrémédiablement pris dans un engrenage qui le mène à l'impossibilité de renverser le processus d'oubli, qui l'amène à décider de sauter dans le vide. Sa fin tragique répond donc à l'interrogation qu'il se fait à lui-même lorsqu'« il se demand[e] si l'on p[eu]t continuer à vivre après avoir détruit tous ses souvenirs²⁸ ». À la lumière de l'exemple du protagoniste – qui escalade une falaise afin de faire une dernière chute, un saut de l'ange, et mourir, vide de tout, souvenirs comme désirs, dans l'herbe rouge – il apparaît évident qu'on ne peut persister à vivre quand on a tout oublié.

Pour résumer, si l'on place côte à côte les indices qui marquent les allers et les retours²⁹, on comprend qu'ils se répondent et témoignent d'une transformation et d'une détérioration certaine de l'univers et du personnage de Wolf. Au fil des allers, le vent vient à manquer, les mains lâchent prise, la frontière rigide qu'est la porte se transforme en eau, l'herbe devient du sable, les pieds ne sont plus garant de l'équilibre ; lors des retours, le regard se vide de sa lumière, les mains n'obéissent plus qu'à des réflexes, la porte disparaît complètement, le personnage ne tient plus debout. Remarquons également que tandis que l'univers réaliste de la machine

²⁸ *Ibid.*, p. 148.

²⁹ *Infra*, p. 133.

envahit l'univers nonsensique jusqu'à le dissoudre en son sein, son herbe émeraude disparaît pour ne devenir que du sable. Seule l'étrange herbe rouge de l'univers nonsensique demeure, inaltérable. Vestige nonsensique qui a résisté à l'assaut du passé et à son potentiel destructeur, cette herbe rouge interpelle, dans la mesure où elle laisse supposer que le *nonsense* puisse continuer de subsister dans un univers réaliste, que les deux mondes ne s'excluent pas l'un l'autre, et dans la mesure où, par une certaine dialectique, elle annihile les oppositions.

3. L'inquiétante disparition du *nonsense*

Nous avons vu que dans *L'Herbe rouge* la notion de frontière est intimement liée à celle de *nonsense*. Aussi, dans ce roman, les éléments nonsensiques doivent-ils être compris comme des marques qui induisent le passage des frontières et, dire cela, revient à affirmer que l'estompement des frontières signifie l'effacement du *nonsense*. Voyons maintenant comment cela se décline dans le cours du texte.

Le roman *L'Herbe rouge*, dans l'édition que nous avons consultée³⁰, comprend dans son entier cent trente-six pages. On calcule quarante-cinq pages, soit environ le tiers du roman, avant que Wolf n'effectue son premier voyage dans la machine. C'est dans cette première partie du roman que se retrouve l'essentiel des éléments nonsensiques qu'il contient. En effet, sur les quelque deux cent quatre-vingt-dix procédés relevés dans le roman³¹, plus des deux tiers, c'est-à-dire 69 %, apparaissent avant le premier voyage³². Dans cette première partie, les trois catégories de

³⁰ Le livre de poche, 1992.

³¹ Pour le relevé complet des procédés nonsensiques recensés dans *L'Herbe rouge*, consultez l'annexe 6, p. 139.

³² Pour la répartition des procédés nonsensiques entre et pendant les voyages, consultez l'annexe 5, p. 138.

procédés nonsensiques sont représentées. L'on compte deux cent quatre procédés, dont la majorité, soit 79 %, sont des impossibilités, 17 % étant des simulacres et 4 % des surprécisions. Cette forte concentration, statistiquement près de cinq occurrences par page, porte à croire que l'ensemble du roman se déroulera sous le signe du *nonsense*.

Voici un extrait exemplaire qui montre comment se donne à lire l'univers de Wolf avant le premier voyage :

Wolf choisit un bel os dans son assiette et le déposa au milieu de celle du Sénateur Dupont qui trônait en face de lui, une serviette nouée autour de son cou miteux. Le Sénateur, au comble de la jubilation, esquissa un aboiement jovial qu'il transforma aussitôt en un miaou superbement modulé, sentant peser sur lui le regard courroucé de la bonne. À son tour, celle-ci présenta son offrande. Une grosse boule de mie de pain, roulée entre des doigts tout noirs, et le Sénateur engloutit la chose avec un « glop ! » sonore.

Les quatre autres parlaient, genre conversation-type-de-table, passe-moi le pain, j'ai pas de couteau, prête-moi ta plume, où sont les billes, j'ai une bougie qui ne donne pas, qui a gagné Waterloo, honni soit qui mal y pense et les vaches sont ourlées au mètre. Le tout en fort peu de mots, car, en somme, Saphir était amoureux de Folavril, Lil de Wolf, et vice versa pour la symétrie de l'histoire.³³

L'accumulation et l'abondance de différents types de procédés – bris des lois universelles, atteinte au bon sens, séries nonsensiques, etc. – réunis dans ce bref extrait, témoignent clairement du haut degré nonsensique du roman.

Toutefois, le premier voyage vient déjouer ces attentes, puisqu'il correspond à un recul significatif du *nonsense*. Se déroulant sur dix pages, soit près de un dixième du roman, il ne comprend que treize procédés nonsensiques, cinq bris des lois universelles, cinq atteintes au bon sens et trois adjectifs qualificatifs nonsensiques. Le ratio des procédés par page se trouve donc considérablement diminué, passant de 5 à 1, environ. Une première chute s'effectue ici et marque la séparation nette entre l'univers quotidien de Wolf et celui auquel lui permet d'accéder la machine. On

apprend que les deux univers peuvent coexister – ce qui n'était pas le cas dans les romans précédents de Vian – et qu'ils sont imperméables l'un à l'autre.

La suite des choses prouvera que l'on a tort, puisque l'évolution de l'utilisation du *nonsense* continuera de suivre cette pente fatale. Dès le retour, qui s'échelonne sur vingt-deux pages, soit 16 % du roman, avant le deuxième voyage dans la machine, le nombre de procédés nonsensiques, bien que plus élevé que celui du premier voyage, a somme toute notablement diminué. Au cours de ces pages, l'on retrouve quarante-six procédés nonsensiques, appartenant à seulement deux catégories, soit les impossibilités et les simulacres. Le ratio est donc de deux procédés nonsensiques par page. Ainsi, parallèlement, les deux mondes se dépouillent de leurs éléments nonsensiques. Ils passent du foisonnement au dénuement le plus total. De plus, cela se fait à une cadence qui ne cesse d'accélérer. Les voyages se font de plus en plus rapprochés, tandis que le nonsense se fait de plus en plus rare. L'univers réaliste phagocyte l'univers nonsensique. La disparition prend la forme d'une spirale. Le rythme se maintient jusqu'à la disparition complète des éléments nonsensiques.³⁴

À ce propos, il est nécessaire de faire un retour sur le troisième aller, plaque tournante du roman qui, comme nous l'avons déjà fait remarquer, laisse voir une rupture significative dans le récit. Sur le plan narratif, ce changement est visible

³³ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 30-31.

³⁴ En effet, lors du second séjour dans la machine, qui s'échelonne sur dix-huit pages, le ratio baisse encore, quatre procédés pour un total de 0,2 par page ; ensuite, l'attente du troisième voyage, qui comprend 19 pages, contient 22 procédés, ce qui revient à une moyenne de un par page ; pendant le troisième voyage, on ne retrouve aucun procédé (Il faut noter que le fait qu'il ne se trouve aucun élément nonsensique pendant le troisième voyage concorde avec l'ellipse quant à la frontière physique. La frontière disparaît en même temps que les différents éléments la marquant.) ; puis, avant le quatrième aller, qui s'étend sur deux pages, on relève deux procédés, donc un par page ; pendant le quatrième voyage, trois procédés sont répertoriés pour une moyenne de un par page ; enfin, lors du retour, dans l'excipit, il ne se trouverait aucun élément nonsensique, si ce n'était de l'ultime et intrigante mention de l'herbe rouge.

puisque l'aller en question est complètement tu. Ce bris peut trouver une explication plausible du fait qu'à la notion de *nonsense* comme frontière se superposent deux autres éléments, le ciel-eau et le double, qui en plus d'ajouter à la qualité étrange et inquiétante de l'histoire, contribuent à souligner la disparition des frontières entre les deux univers.

3.1. La mort du double

D'abord, parallèlement à la disparition du *nonsense*, s'évanouissent les doubles du récit. Ceux-ci sont au nombre de deux. D'une part, Wolf possède un double dans la personne de Saphir, son meilleur ami, et, d'autre part, dans l'étranger, ce personnage énigmatique qui surgit à chaque fois que Saphir se trouve seul en compagnie de Folavril.

Au début du roman, au moment où Wolf fait part à sa femme de son intention d'essayer la machine et que Saphir embrasse Folavril pour la première fois, un étranger fait son apparition. Seul Saphir peut le voir. Il le revoit à de nombreuses reprises et celui-ci l'empêche de jouir de Folavril. Une ambiguïté est donc présente dans le récit. Si les personnages eux-mêmes ne mettaient pas en question la perception de Saphir, l'on pourrait croire que cette apparition est de nature nonsensique. Seulement, le doute subsiste, laisse supposer de possibles hallucinations – un monde de l'entre-deux, entre réalisme et *nonsense* – et ainsi crée déjà un climat d'incertitude certaine quant à la qualité de *nonsense* du récit. À notre sens, celui-ci enfonce les règles tacites du genre³⁵.

³⁵ Quant à l'incompatibilité entre le *nonsense* et les rêves et hallucinations, voir SEWELL, Elizabeth, *The Field of Nonsense*.

On comprend alors que Saphir, le meilleur ami de Wolf, peut-être considéré comme son double en ce sens qu'il représente le côté désirant de ce dernier. Wolf souhaite oublier parce qu'il n'a plus de désir – ou croit ne plus en avoir. Or, Folavril, la petite amie de Saphir, aux yeux de biche-panthère³⁶, ne le laisse aucunement indifférent. En son for intérieur, Wolf désire Folavril, mais il ne tentera rien, car, comme il en fait le constat, il a « toujours pu résister à [s]es désirs³⁷ ». Saphir représente donc en quelque sorte un Wolf animé par une pulsion de vie et, à l'opposé, l'étranger, représente un Wolf animé par une pulsion de mort.

Cet étranger qui hante Saphir disparaîtra à jamais pendant que Wolf effectuera son troisième voyage dans la machine. À ce moment, les frontières physiques sont complètement tues, sinon abolies. Saphir, pour sa part, se tuera accidentellement en essayant de donner la mort à l'étranger et c'est son propre décès entraînera la disparition définitive de cet étranger. Ainsi, si nous récapitulons, les frontières physiques, le *nonsense* et le double disparaissent simultanément. Cela est d'autant plus significatif que cette reduplication à l'infini – la mort du double du double – ajoutée à une interprétation métaphorique de ces morts – la destruction symbolique de la psyché – semble présager la mort imminente de Wolf.

3.2. Les eaux et le ciel crevés

Le ciel-eau³⁸ connaît le même destin que le *nonsense*. Au début du récit, on lit immédiatement une adéquation entre le ciel et l'eau. Le ciel « luisait sans bruit³⁹ »,

³⁶ Ainsi, Wolf est un loup et Folavril une biche.

³⁷ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 158.

³⁸ Pour les différents passages qui concernent l'eau et le ciel, consulter les pages 58, 81, 91-92 (mer et île), 96, 114, 119, 127, 135, 136, 139, 151, 159 et 160 ainsi que les pages 25, 26, 27, 30, 31-32, 33, 35, 36, 38, 39, 52, 57, 67, 79 et 117 de l'édition citée.

³⁹ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 26.

les nuages s'y éteignaient « avec un léger murmure, un frisselis [sic] de fer rouge dans l'eau⁴⁰ » et, la nuit, « il ruisselait sur le toit de la maison avec des remous⁴¹ ». Au surplus, Wolf se dirige vers le ciel lorsqu'il pénètre dans la machine et, comme on l'a vu précédemment, la fin de ses voyages se solde fréquemment par un passage à travers l'océan. À la fin des allers, la porte qui permet le passage du *nonsense* au réalisme sera transmuée en mer, tandis que celle qui mène du réalisme au *nonsense* disparaîtra. Il semble y avoir (con)fusion entre les deux éléments.

Le passage de Wolf à travers le ciel-eau semble symboliser une traversée de la mémoire, voire de l'inconscient⁴². Dès le départ, un danger plane au-dessus du principal protagoniste. Il se trouve une « zébrure filiforme, comme un craquelure dorée, qui marqu[e] l'azur juste au-dessus de la machine⁴³ ». Les souvenirs menacent d'envahir l'univers quotidien de Wolf. Or, c'est ce qui arrivera à la toute fin. Pendant le troisième voyage, les eaux du ciel crèveront. À force d'orages, le ciel se videra de son eau⁴⁴. Une autre frontière entre deux univers sera ainsi abolie.

4. Disparition ou étrange coexistence

En somme, tandis que les frontières physiques, le *nonsense* et les doubles disparaîtront, une lutte s'engagera entre les deux univers. Lors des dernières lignes du roman, on croira à première vue que l'univers du passé ou de l'inconscient a réussi à envahir complètement l'univers nonsensique et à le recouvrir. Cependant, l'ordre normal des choses n'est pas recouvré. « L'herbe rouge commençait à

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² Il semblerait également référer à l'inaccessibilité de la femme – de sa femme, Lil (« l'île »), et de Folavril (Fol-havre-île), laquelle a des « oreilles de nacre » (p. 56) et « a l'air d'une salamandre » (p. 63) –, point d'ancrage entre l'eau et le ciel.

⁴³ VIAN, Boris, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 160.

repousser⁴⁵ ». La disparition de la frontière du *nonsense* est inquiétante puisqu'elle admet un paradoxe : la possible coexistence du *nonsense* et du réalisme.

L'Herbe rouge, dernier roman véritablement nonsensique de Boris Vian, utilise les procédés du genre non seulement pour créer un univers fantaisiste où les lois universelles et le bon sens seraient déjouées, mais afin de mener le lecteur de l'euphorie à la dysphorie. L'on peut effectivement lire ce roman de Vian comme une mise en abyme de son utilisation du *nonsense* dans ses six romans. Au commencement du roman, comme au début de l'œuvre romanesque de Vian, les procédés nonsensiques se font foisonnants, légers et gratuits, puis, ils se font porteurs d'une certaine gravité pour enfin s'intégrer à un univers réaliste. Ce qui marque une évolution certaine de l'utilisation du *nonsense* dans l'ensemble de ses romans.

La structure double du récit permet de constater que la frontière qui sépare les deux univers perdent peu à peu de leur étanchéité pour qu'enfin l'un d'entre eux réussisse à envahir l'autre. De fait, le réalisme inondera la fiction nonsensique. De plus, cette double structure qui mène inévitablement vers la dysphorie s'accompagne de l'actualisation des motifs du ciel-eau et du double, réduplications de l'engrenage fatal en marche. Le barrage du ciel crève et ses eaux inondent l'univers nonsensique, et l'histoire de Lazuli et de l'étranger représentent simultanément la réalité de cette disparition des frontières qui menace l'existence de Wolf.

Le *nonsense* constitue donc ici une frontière entre un univers construit, sécurisant, mais insatisfaisant, et un univers inquiétant et douloureux, celui des souvenirs. Il s'agit d'une disparition progressive du *nonsense*, au profit d'une dure réalité, et

⁴⁵ *Id.*

d'une transformation simultanée de ce dernier, parce qu'il n'est dès lors plus utilisé à des fins purement fantaisistes, en vase clos, ou légères, comme dans les premiers romans de Vian. Le *nonsense* arrive plutôt à se confondre avec une réalité hallucinée, et ainsi participer d'un réalisme, et à créer une ambiguïté à la fois inquiétante et étrange, qui permet d'accentuer l'effet dysphorique de l'histoire. L'on chute de plus haut lorsque qu'on passe du rire aux larmes que des larmes aux pleurs.

CONCLUSION

Le terme « *nonsense* » surgit pour la première fois au XII^e siècle, en Angleterre, et possède alors un sens qui ne le quittera plus, celui de « déraison ». Le mot apparaît à la même époque où sont écrits les premiers textes nonsensiques connus. Il faudra néanmoins attendre environ cinq cents ans avant qu'il soit utilisé pour désigner un courant littéraire anglais précis. Ce sera Sir Edward Strachey qui, dans un article intitulé « Nonsense as a Fine Art », publié en 1888, établira la jonction entre le mot et le genre littéraire.

Ainsi, parallèlement à l'évolution du mot se développe une littérature nonsensique sur le territoire de l'Angleterre. Au Moyen Âge, elle prend d'abord des formes versifiées, celles des poèmes-mensonges, héritées des *lügendichtungen* allemands, et des « *mock* », dont l'origine reste encore obscure. Après une brève disparition, le *nonsense* réapparaît vers la fin du XVI^e siècle dans les *fustian speeches*. Ces discours, véritables célébrations de la fausse érudition, sont fort goûtés dans les écoles de droit anglaises lors de la tenue d'événements informels. De ces discours, peu ont survécu à l'épreuve du temps. John Hoskyns, dont l'un des discours s'est frayé un chemin jusqu'à nous, est aujourd'hui considéré comme le premier auteur nonsensique. Le XVII^e siècle est sans contredit le grand siècle du *nonsense*. L'original John Taylor, notamment, par ses nombreuses pièces versifiées, qui connaîtront un succès considérable, revivifiera le genre. L'engouement que son œuvre provoque est si considérable qu'elle connaît maintes rééditions, notamment au

sein d'anthologies. À l'opposé du XVII^e siècle, le XVIII^e siècle s'avère vraisemblablement moins sensible au *nonsense*. En effet, il s'écoule plus d'un siècle entre la parution des œuvres de Taylor et la parution du *Book of Nonsense* (1846) de Lear. Le *nonsense* connaît alors une éclipse. Au XIX^e siècle, les auteurs du *Book of Nonsense* et d'*Alice au pays des merveilles*, Edward Lear et Lewis Carroll, marquent la renaissance du genre ainsi que son accès à la prose. L'époque est maintenant perçue comme celle de l'âge d'or du genre et ces deux auteurs sont considérés ses véritables pères. Enfin, le vingtième siècle est celui des questionnements théoriques, où l'on tente d'appréhender le phénomène et de le comprendre, et où les textes nonsensiques traversent les frontières et se multiplient.

Malgré les recherches universitaires effectuées, les travaux significatifs ayant trait au *nonsense* sont encore rares en langue anglaise, voire inexistants en langue française. Peu de chercheurs ont essayé de définir ce genre littéraire. Une poétique du genre reste à établir. Les travaux d'Elizabeth Sewell et de Wim Tigges, qui constituent toujours une autorité certaine en la matière, joints aux lumières de l'historien Noel Malcolm et du philosophe Jean-Jacques Lecercle, nous permettent de proposer une définition brève et complète du genre.

Nous posons donc que le *nonsense* est un genre littéraire qui repose essentiellement sur le rapport contradictoire qu'entretiennent les différentes unités discursives dont il est composé – en respectant scrupuleusement les règles structurelles définissant ces unités de discours et en transgressant simultanément les lois sémantiques les régissant – sans égard à la valeur de représentation du réel de

celles-ci ni à l'interprétation, et à l'aide d'un ensemble de procédés nonsensiques et de thèmes privilégiés.

À la lumière d'œuvres exemplaires du *nonsense* anglais, soit l'œuvre complète de Lear, les *Alice* de Lewis Carroll, nous avons effectué une typologie des différents procédés nonsensiques. Ceux-ci se divisent en trois types : les impossibilités, les simulacres et les surprécisions. Le premier type, les impossibilités, est constitué des procédés nonsensiques qui respectent scrupuleusement la syntaxe, mais sans veiller à ce que l'addition du sens contenu dans chacune des unités des syntagmes possède une valeur de réalisme et en refusant toute interprétation métaphorique. Le second type, celui des simulacres, comprend tous les procédés nonsensiques qui utilisent des formes de discours connues afin de les transgresser en « faisant semblant ». Enfin, le troisième type de procédés nonsensiques, appelé « surprécisions », englobe tous les procédés qui apportent des précisions exagérées à certaines informations et qui prétendent à l'exhaustivité.

Ces mêmes procédés se divisent à leur tour en sous-types. Ceux-ci sont au nombre de onze. L'on compte quatre sous-types d'impossibilité, soit l'anthropomorphisation, le pied de la lettre, le bris des lois universelles et l'atteinte au bon sens ; quatre sous-types de simulacres, les mots forgés, l'érudition factice, les « *mocks* » et l'adjectif qualificatif nonsensique ; et trois sous-types de surprécisions, la série nonsensique, l'adjectif numéral nonsensique et l'hyperbole nonsensique.

L'ensemble de ces procédés se retrouve dans l'œuvre romanesque signée Boris Vian et témoigne de l'importance de l'apport du *nonsense* à cette œuvre. Il n'est

cependant pas présent au même degré dans chacun de ses romans. Si *Troubles dans les Andains*, *Vercoquin et le Plancton*, romans de jeunesse de Vian, regorgent de procédés nonsensiques, *L'Écume des jours* et *L'Automne à Pékin*, pourtant plus marqués du sceau du *nonsense* – possiblement en raison de leur plus grande fortune – témoignent d'une maîtrise supérieure et d'une meilleure intégration des procédés nonsensiques. Les romans de la maturité que sont *L'Herbe rouge* et *L'Arrache-cœur* apparaissent dépouillés d'éléments nonsensiques, comparativement à leurs prédécesseurs. Si l'on ne peut affirmer, dans le cadre restreint imposé par ce mémoire, qu'il y a eu une évolution du *nonsense* à travers ces romans, tout au moins pouvons-nous remarquer qu'il y a eu une transformation de celui-ci.

En ce sens, l'analyse de la nature et des fonctions des procédés nonsensiques contenus dans *L'Herbe rouge* est des plus intéressantes. Si elle illustre hors de tout doute l'appartenance du roman au genre nonsensique, elle montre également que le roman constitue en quelque sorte une mise en abyme de l'évolution du *nonsense* à travers l'œuvre romanesque de Vian.

En effet, les procédés nonsensiques de *L'Herbe rouge*, qui marquent la frontière entre deux univers imperméables, celui du *nonsense* et celui de la réalité ou du souvenir, suivent un destin en forme de spirale, jusqu'à leur disparition complète, au moment où les frontières cèdent. De façon analogue, les motifs du double et du ciel-eau suivent en contrepoint le motif créé par les procédés nonsensiques et reprennent ainsi métaphoriquement ce destin que subit le *nonsense*. Ainsi, l'univers de *L'Herbe rouge* passe du foisonnement au dépouillement sur le plan du *nonsense* et,

simultanément, de l'euphorie à la dysphorie, sur le plan sémantique, à l'image de l'ensemble de l'œuvre.

Certes, l'œuvre romanesque connaît une évolution, et à travers cette évolution, nous avons cru remarquer une constante. Certains constituants se rattachent constamment au *nonsense*. Les notions de frontière, de double, de passé, d'eau, de ciel et de vide, notamment, reviennent sans cesse, et ce, de *Trouble dans les Andains* jusqu'à *L'Arrache-cœur*. Dès lors, l'œuvre romanesque de Vian se laisse appréhender comme une structure éminemment solide et complexe. Elle montre des modulations significatives et certainement signifiantes. Une lecture transversale de l'œuvre, dans cette perspective, s'impose donc à notre esprit.

Ainsi, sommes-nous en mesure d'affirmer que les procédés nonsensiques ne se réalisent pas spontanément et gratuitement dans l'instant, mais qu'ils s'enracinent dans le texte, génèrent la diégèse. Au surplus, l'analyse de *L'Herbe rouge* nous apprend que l'utilisation faite par Vian des procédés nonsensiques marque non seulement un revirement dans son œuvre, mais également dans la tradition nonsensique, en établissant la coexistence du *nonsense* et du réalisme.

À cet égard, le roman *L'Arrache-cœur*, qui, au premier abord, semblait détonner parmi les six romans de Vian, s'inscrit plutôt dans une perspective de continuité. Le *nonsense*, univoque, fait place à l'équivoque, à la pluralité du sens. Même s'il comprend des éléments nonsensiques – des limaces bleues, qui rappellent le vers à soie d'*Alice au pays des merveilles*, et des enfants qui volent –, la majorité des éléments fantaisistes se prêtent à interprétation à un premier niveau et ne doivent

donc aucunement être pris au pied de la lettre, c'est-à-dire compris dans une perspective nonsensique. Le réalisme côtoie dès lors le *nonsense*, comme l'illustre de façon éclatante le titre du roman : *L'Arrache-cœur*. *L'Herbe rouge* laissait donc présager *L'Arrache-cœur*, comme la fin de la présence du *nonsense* dans l'œuvre de Vian.

Au terme de cette réflexion, force nous est de constater que ce qui d'abord nous était apparu comme une fragile intuition, une vague hypothèse quant à la possible influence du *nonsense* dans les romans de l'auteur, se présente maintenant à nous comme une certitude patente. Alors que nous tentions de circonscrire le genre même du *nonsense* à travers les « *learicks* » ou les *Alice*, il nous arrivait penser lire du Vian, et tandis que lorsque nous triturons l'œuvre de ce dernier, des réminiscences des leariennes et carrolliennes remontaient à notre esprit. Ce ne fut donc pas l'étonnement qui nous saisit lorsque nous avons appris que Vian avait effectivement lu l'œuvre de Lear et de Carroll, et, qu'au surplus, il l'avait appréciée. Ce fut cette étrange joie mêlée d'angoisse qui étreint peut-être l'archéologue lorsqu'il tient dans ses mains un artéfact qui menace de tomber en poussière. Or, l'artéfact ne se réduit pas à néant.

Cette passion et cette admiration pour les œuvres des pères du *nonsense* a ainsi outrepassé les frontières de l'Angleterre victorienne pour investir les romans de Vian. La sagesse populaire affirme que celui qui cherche risque de ne pas trouver ce qu'il cherche et, au contraire, de trouver ce qu'il ne cherche pas. Non seulement nous avons trouvé ce que nous cherchions, mais nous avons encore trouvé ce que nous ne cherchions pas. En vérité, nous étions loin de nous douter que le *nonsense* occupait

une place aussi importante dans l'œuvre romanesque, au point où il nous faudrait affirmer aujourd'hui que si l'on soustrait cet aspect aux romans de Vian, ceux-ci s'effondreront comme autant de châteaux de cartes. Dès lors, il nous devient donc inconcevable de tenter d'appréhender l'œuvre de Vian sans tenir compte du *nonsense*.

La prépondérance de cet élément structurant nous interroge maintenant également quant à savoir l'influence que celui-ci peut avoir exercé sur l'ensemble de l'œuvre vianesque. Le chevalier Joseph et son distingué palefroi, personnages du *Conte de fées à l'usage des moyennes personnes* ([1943]), partis en quête de sucre parce que la vie est amère, laissent croire que le *nonsense* ne soit pas l'apanage exclusif du roman, mais qu'il appartienne aussi aux contes, voire aux nouvelles, aux pièces de théâtres, aux poèmes et aux chansons de Vian.

Les pistes de recherche quant au *nonsense* français se font multiples et si, pour l'instant, elles partent toutes de l'œuvre de Vian, elles tendent vers celles d'Alfred Jarry, d'Alphonse Allais ou encore d'Eugène Ionesco, pour questionner ce singulier rapport au langage, cette problématique qui transgresse le sens par le biais de la forme, qu'entretient la littérature française à partir du début du XX^e siècle. Il ne nous reste plus qu'à souhaiter humblement que notre mémoire ait réussi à apporter un éclairage neuf à l'œuvre romanesque de Vian, qu'à l'image de cette œuvre, il témoigne d'une présence du *nonsense* dans la littérature de langue française, et, enfin, qu'il serve de passage entre l'univers anglo-saxon et français, afin que le *nonsense* puisse s'intégrer à la réalité de ce dernier.

BIBLIOGRAPHIE DU MÉMOIRE

Articles et ouvrages sur le *nonsense* :

BENAYOUN, Robert, *Le Nonsense*, Paris, Éditions Balland, 1977, 333 p.

CAMMAERTS, Émile, *The Poetry of Nonsense*, London, Folcroft Library Editions, 1974, 86 p. [George Routledge & Sons Ltd, 1925]

GATTÉGNO, Jean, « Introduction » in CARROLL, Lewis, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, p. XI-LXXVIII.

LECERCLE, Jean-Jacques, *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London/New York, Routledge, 1994, 245 p.

MALCOLM, Noel, *The Origins of English Nonsense*, London, Fontana Press, 1997, 329 p.

RIEKE, Alison, *The Senses of Nonsense*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992, 283 p.

SEWELL, Elizabeth, *The Field of Nonsense*, London, The Arden Library, 1978, 198 p. [Chatto and Windus, 1952]

TIGGES, Wim *et al.*, *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Costerus », 1987, 255 p.

TIGGES, WIM, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Costerus », 1988, 293 p.

Ouvrages sur Lewis Carroll et son œuvre :

CARROLL, Lewis, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, 1983 p.

GATTÉGNO, Jean, *Lewis Carroll*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1970, 394 p.

Ouvrages sur Edward Lear et son œuvre :

JACKSON, Holbrook, *The Complete Nonsense of Edward Lear*, New York, Dover Publications Inc., [s.d.], 287 p.

NOAKES VIVIEN, *Edward Lear. 1812-1888*, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1986, 211 p.

RICHARDSON, Joanna, *Edward Lear*, London, Longmans, Green and Co, « Writers and their Work », no 184, 1965, 39 pages.

Romans signés Boris Vian :

VIAN, Boris, *L'Arrache-Coeur*, Paris, Éditions Pauvert, coll. « Le livre de Poche », 1992, 243 p.

VIAN, Boris, *L'Automne à Pékin*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 297 p.

VIAN, Boris, *L'Écume des Jours*, Paris, Éditions Pauvert, coll. « Le livre de Poche », 1998, 316 p.

VIAN, Boris, *L'Herbe rouge*, Le livre de Poche, 1992, 223 p.

VIAN, Boris, *Trouble dans les Andains*, Paris, La Jeune Parque, coll. « 10/18 », 1980, 190 p.

VIAN, Boris, *Vercoquin et le Plancton*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 188 p.

Ouvrages sur Boris Vian et son œuvre :

ARNAUD, Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1981, 508p.

BEAUJARLET, Geneviève, *Boris Vian. Portrait d'un bricoleur*, Paris, Hachette, 1982, 232 p.

BOGGIO, Philippe, *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993, 413 p.

CLOUZET, Jean, *Boris Vian*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1971, 184 p.

DUCHATEAU, Jacques, *Boris Vian ou Les Facéties du destin*, Paris, La Table Ronde, 1982, 230 p.

FAURÉ, Michel, *Les Vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1975, 445 p.

LAPPRAND, Marc, *Boris Vian la vie contre*, Ottawa / Paris, Presses de l'Université d'Ottawa / Éditions A. -G. Nizet, 1993, 232 p.

NOAKES, David, *Boris Vian*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », 1964, 124 p.

PESTUREAU, Gilbert, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1978, 438 p.

VREE, Freddy de, *Boris Vian. Essai*, Paris, Éditions Le Terrain Vague, 1965, 208 p.

Articles et ouvrages sur l'œuvre de Boris Vian et l'absurde ou le *nonsense* :

BAUDIN, Henri, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, 255 p.

WALTERS, Jennifer R., « The Disquieting Worlds of Lewis Carroll and Boris Vian », *Revue de littérature comparée*, no 46 (avril-juin 1972), p. 284-294.

YAGUELLO, Marina, « Linguiste malgré lui ? », *L'Arc*, no 90, 1984, p. 29-32.

Ouvrages sur les jeux de langage :

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1984, 540 p.

GUIRAUD, Pierre, *Les jeux de mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1979, 128 p.

HESBOIS, Laure, *Les jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, 333 p.

Ouvrages de référence divers :

ARON, Paul, dir., et al. *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, 634 p.

CHRISTENSEN, Marie-Hélène et alii, *Le Robert et Nathan. Grammaire*, Paris, Éditions Nathan, 1995, p. 383.

DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN dir., *Introduction aux études littéraires. Méthodes de texte*, Paris, Duculot, 1995, 391 p.

Encyclopaedia Britannica, London, The Encyclopaedia Britannica Company Ltd, 14^e édition, 1929, 24 volumes.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 467.

GOELZER, Henri, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Garnier-Flammarion, [1994], 691 p.

LE MARINEL, Jacques, *La Mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1981, 490 p.

REY, Alain, dir., *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. « Les Usuels du Robert poche », 1994, 739 p.

REY, Alain, dir., *Dictionnaire des expressions et des locutions*, Paris, Dictionnaires Le Robert, Coll. « Les usuels », 1997, 1084 p.

REY, Alain, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, 4300 p.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 413 p.

The English Oxford Dictionary, Oxford, Clarendon Press, Second edition, 1989, tome X, 1143 p.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, 619 p.

Articles divers :

BAY, André, « La Littérature enfantine », *Histoire des littératures*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1978, tome III, p. 1677-1696.

COLLEY, Ann, « Edward Lear's Limericks and the Reversals of Nonsense », *Victorian Poetry*, London, vol. 26, no 3, 1988, p. 285-299.

CHESTERTON, G. K., « Child Psychology and Nonsense », *Illustrated London News*, 15 octobre 1921, [n. p.].

GATTÉGNO, Jean, « Lewis Carroll », *Encyclopédie Universalis*, Paris, Encyclopaedia universalis, Corpus 5, 1995, p. 6-8.

GROJNOWSKI, Daniel, « Le Rire moderne à la fin du XIX^e siècle », *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 453-469.

LECERCLE, Jean-Jacques, « Syntaxe et Nonsense », *Linx*, no 10, 1984, p. 146-153.

PRAZ, Mario, « Littérature anglaise », *Encyclopédie Universalis*, Paris, Encyclopaedia universalis, corpus 2, 1995, p. 394-396.

STRACHEY, Sir Edward, « Nonsense As A Fine Art », *Littell's Living Age*, London, 5th series, vol. LXIV, octobre-novembre-décembre 1888, p. 513-531.

Articles divers non-signés :

« Nonsense », *Le Grand Larousse universel*, Paris, Larousse, 1991, tome II, p. 7426.

« Nonsense », *Scribners Monthly*, no 6, vol. 2, octobre 1871, p. 668-669.

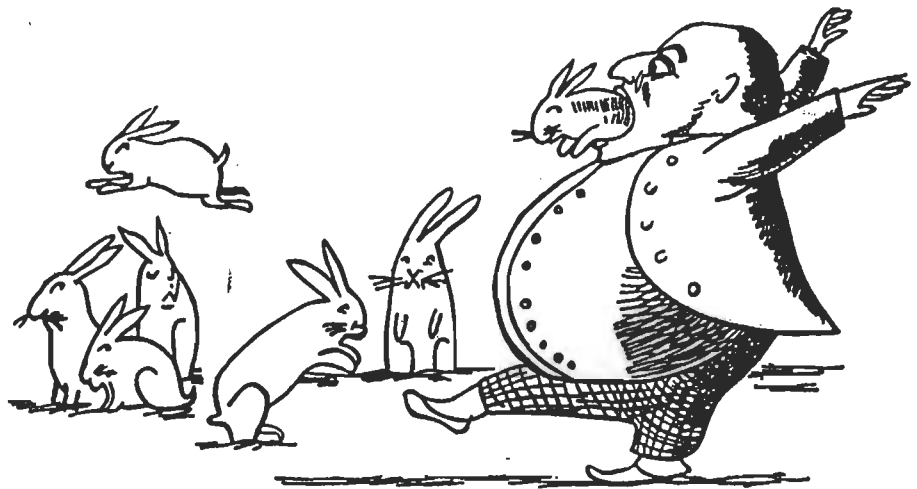
MÉDIAGRAPHIE DU MÉMOIRE

Ouvrages de référence :

Encyclopédie Universalis, [Cédérom], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2001.

FIGURE 1

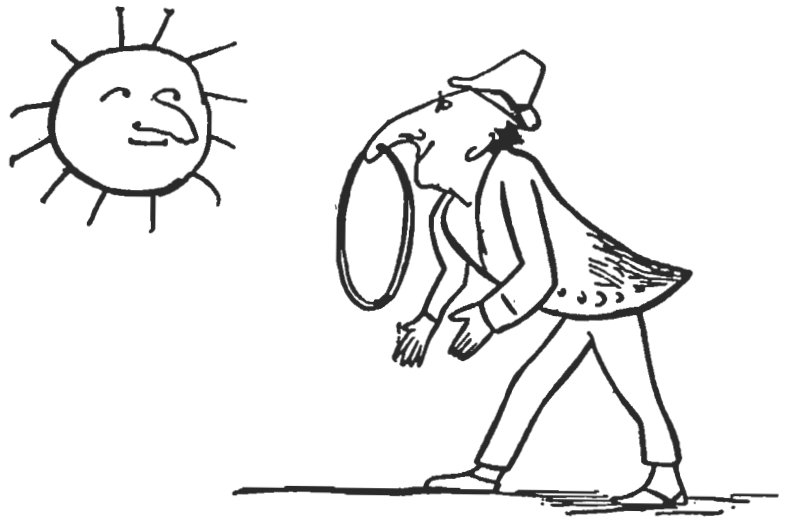
« There was an old Person whose habits... »



There was an old Person whose habits,
Induced him to feed upon Rabbits;
When he'd eaten eighteen, he turned perfectly green,
Upon which he relinquished those habits.

FIGURE 2

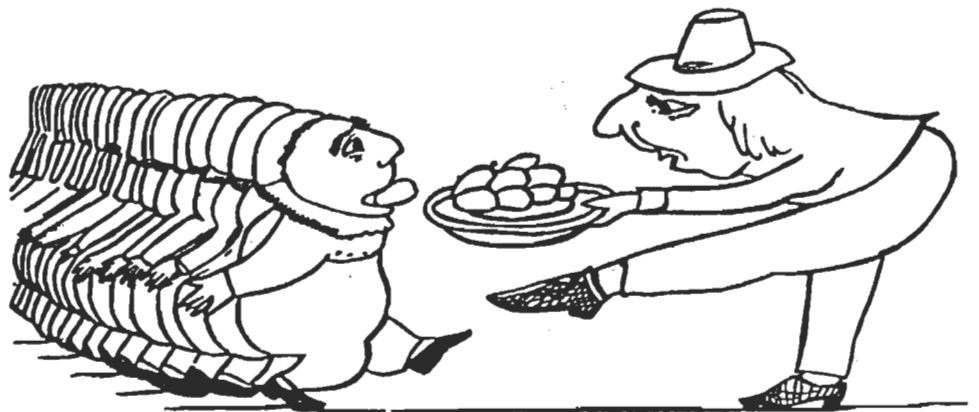
« There was an old Person of Tring... »



There was an Old Person of Tring,
Who embellished his nose with a ring;
He gazed at the moon, every evening in June,
That ecstatic Old Person of Tring.

FIGURE 3

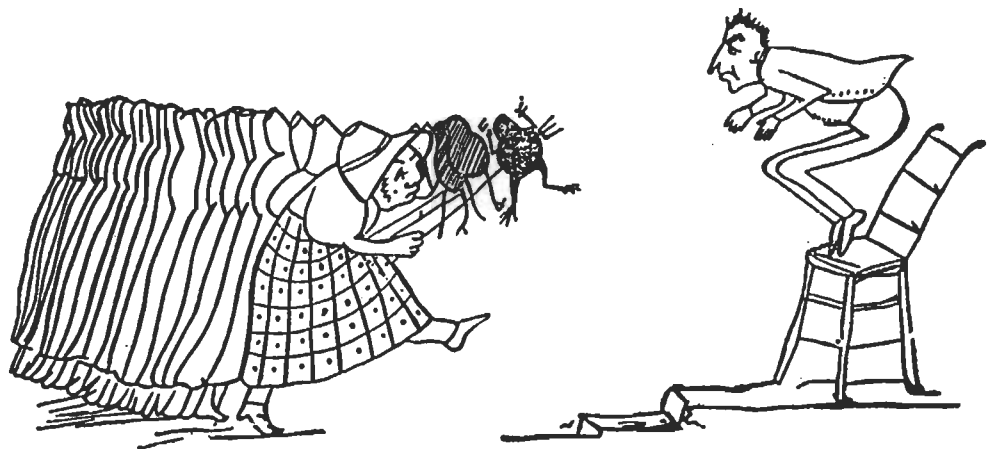
« There was an Old Man of Apulia... »



There was an Old Man of Apulia,
Whose conduct was very peculiar
He fed twenty sons, upon nothing but buns,
That whimsical Man of Apulia,

FIGURE 4

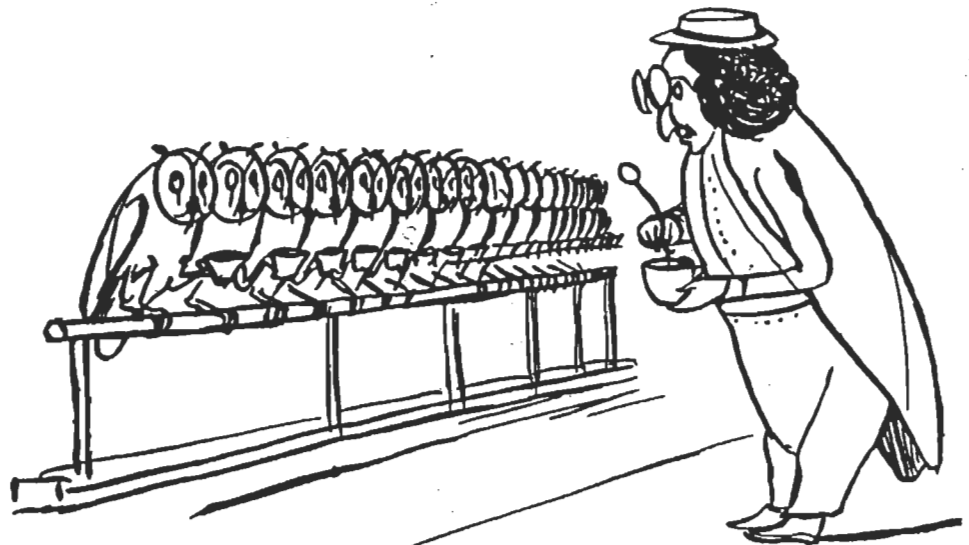
« There was an old Person of Rhodes... »



There was an Old Person of Rhodes,
Who strongly objected to toads;
He paid several cousins, to catch them by dozens,
That futile Old Person of Rhodes.

FIGURE 5

« There was an old man of Dumbree... »



There was an old man of Dumbree,
Who taught little owls to drink tea;
For he said, 'To eat mice, is not proper or nice,'
That amiable man of Dumbree.

TABLEAU 1

Tableau synthèse des procédés nonsensiques

LES PROCÉDÉS NONSENSIQUES			
TYPES	1. IMPOSSIBILITÉS	2. SIMULACRES	3. SURPRÉCISIONS
SOUS-TYPES	1.1. Anthro- morphisation	2.1. Mot forgé	3.1. Série nonsensique
	1.2. Pied de la lettre	2.2. Érudition factice	3.2. Adjectif numéral nonsensique
	1.3. Lois universelles	2.3. « Mock »	3.3. Hyperbole nonsensique
	1.4. Atteinte au bon sens	2.4. Adjectif qualificatif nonsensique	

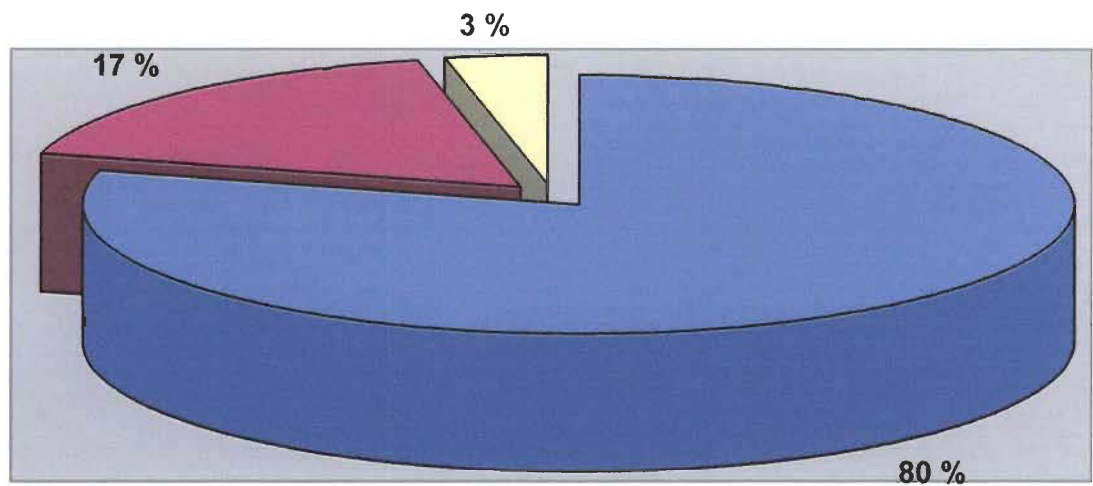
TABLEAU 11

Tableau synthétique des éléments marquant les allers et les retours

	Vent / Vue	Main	Frontière physique	Déplacement vertical	Herbe	Pieds
Premier aller	Il souffle doucement, puis se raffermi ; il change de direction et frappe	Gantées et crispées sur la barre	Une porte d'acier claqué	Ascendant (machine)	Pelouse du souvenir (vert, jaune et émeraude) et herbe jaunie	Mettre un pied et prendre pied
Premier retour	Lumière qui tombe des yeux	Tête entre les mains	–	Descendant (tomber sur le sol)	Herbe rouge de sang	Choc mat des talons
Second aller	Il faisait du vent	Il mit l'index à la vitesse maximum	La porte grise produisit un claquement clair	Ascendant (machine)	Pelouses (sol gris-jaune)	(Il pénétra)
Second retour	Lumière qui sourd de toutes parts, puis, tout se brouille	Prend sa tête dans ses mains	Mer	Descendant (dans l'océan)	Aucune (désert de sable doré)	Dénude ses pieds
Troisième aller	Absence de vent (l'océan est calme)	–	Mer	–	Aucune (sable plat)	Blancs, plus gros qu'en réalité, soulèvent le sable
Troisième retour	Vue troublée, il ne reste rien de ce qu'il a vu	Range son équipement dans le placard	Mer et porte qui bée	Descendant (la mer et la machine)	Herbe rouge	Ne plus se tenir sur ses pieds
Quatrième aller	Manque d'air (durci)	Réflexe de passer sa main dans ses cheveux	Porte se referme seule	Ascendant (dans l'océan)	Aucune (sol jaune)	Reprendre pied
Quatrième retour	Gifle du vent, air gelé, rafale violente ; yeux vides	Il saisit la cage avec ses mains et il lâche prise	Absence de porte	Descendant (son corps tourbillonne dans le vide)	Herbe rouge	Étendu sur le sol (mort)

ANNEXE 1

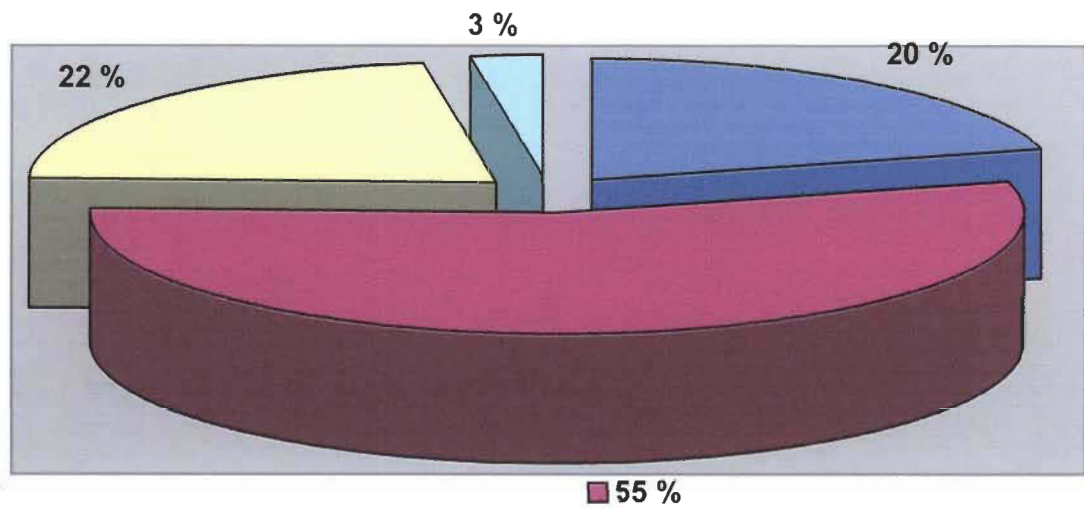
Répartition des types de procédés nonsensiques dans
L'Herbe rouge
de Boris Vian



■ Impossibilité ■ Simulacre ■ Surprécision

ANNEXE 2

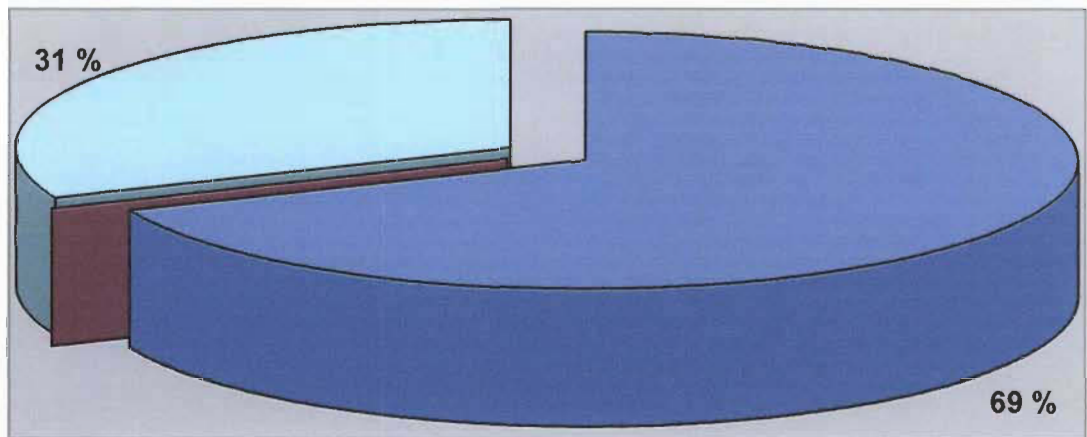
Répartition des différents sous-types d'impossibilités dans
L'Herbe rouge
de Boris Vian



■ Anthropomorphisation	■ Bris des lois universelles
■ Atteinte au bon sens	■ Pied de la lettre

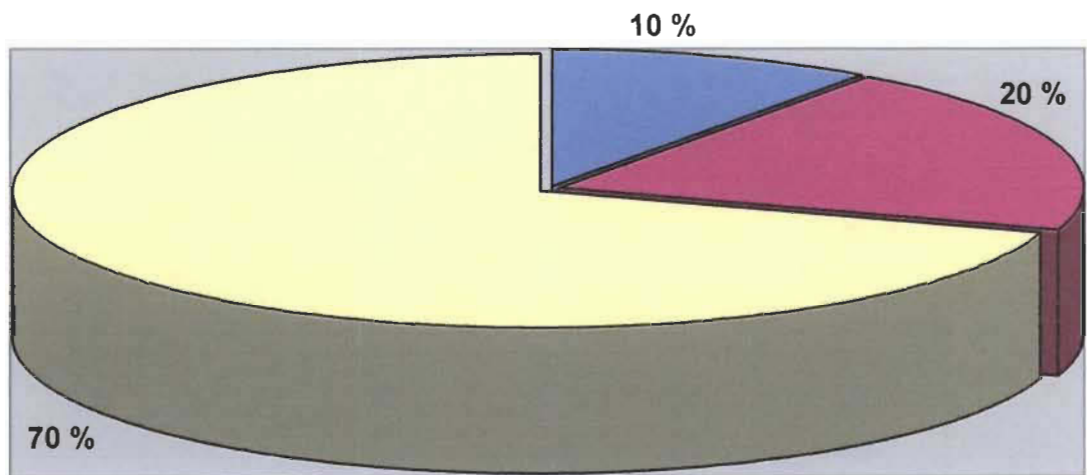
ANNEXE 3

Répartition des sous-types de simulacres dans
L'Herbe rouge
de Boris Vian



ANNEXE 4

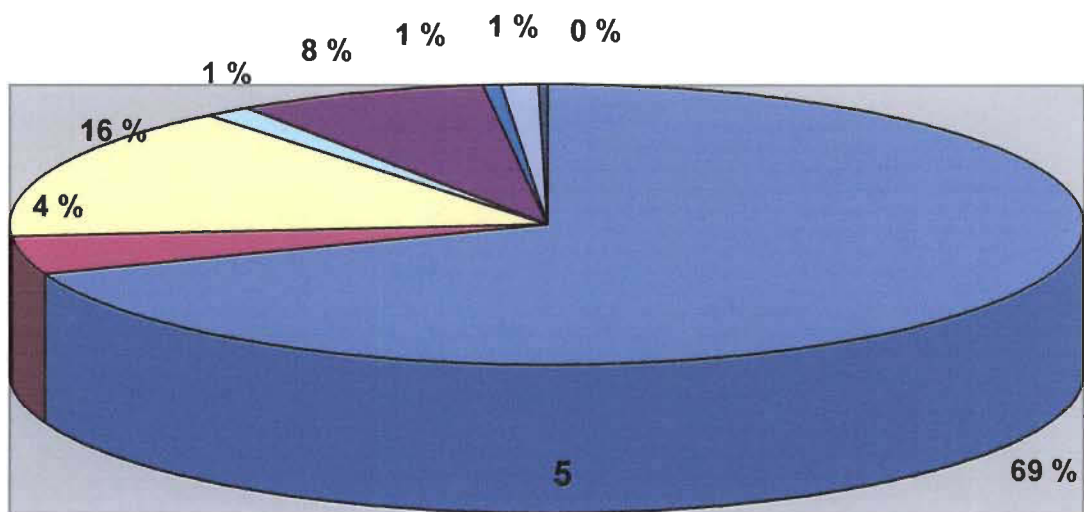
Répartition des différents sous-types de surprécision dans
L'Herbe rouge
de Boris Vian



- ☒ Série nonsensique
- ☒ Adjectif numéral nonsensique
- ☒ Hyperbole nonsensique

ANNEXE 5

Répartition des procédés nonsensiques entre et pendant
les voyages dans *L'Herbe rouge*
de Boris Vian



■ Avant le premier voyage	■ Premier voyage
■ Avant le deuxième voyage	■ Deuxième voyage
■ Avant le troisième voyage	■ Troisième voyage
■ Avant le quatrième voyage	■ Quatrième voyage

ANNEXE 6

Relevé des procédés nonsensiques dans *L'Herbe rouge* de Boris Vian

LÉGENDE

I-AN	Impossibilité, anthropomorphisation
I-PL	Impossibilité, pied de la lettre
I-LU	Impossibilité, loi universelle
I-BS	Impossibilité, atteinte au bon sens
S-MF	Simulacre, mot forgé
S-EF	Simulacre, érudition factice
S-M	Simulacre, « mock »
S-AQN	Simulacre, adjectif qualificatif nonsensique
Su-SN	Surprécision, série nonsensique
Su-ANN	Surprécision, adjectif numéral nonsensique
Su-HN :	Surprécision, hyperbole nonsensique

Nota bene : Nous soulignons.

Chapitre I

« Au passage, *il fit grincer la lame grinçante* du parquet et ferma la porte silencieusement *pour compenser*. » (Su-HN, I-BS, p. 25)

« l'allée de briques, bordée *d'orties bifides* » (I-LU [biologique], p. 25)

« *l'herbe rouge* du pays » (I-LU [biologique], p. 25)

« *La machine, à cent pas, charcutait le ciel de sa structure d'acier gris*, le cernait de triangles *inhumains*. » (I-LU [physique], S-AQN, p. 25)

« La combinaison de Saphir Lazuli, le mécanicien, s'agitait comme un gros hanneton cachou près du moteur. *Saphir était dans la combinaison*. » (Su-HN, p. 25)

« j'apprends le *brenouillou* et je en parle plus que ça tout le reste de ma vie. » (S-MF [baragouin], p. 25)

« ils se réservaient pour le jour de l'inauguration officielle, et préféraient, dans l'intervalle, aller voir, à l'Eldorami, *les boxeurs fous et le monstre de rats empoisonnés.* » (I-BS, p. 26)

« Le ciel, assez bas, *luisait* sans bruit. » (I-LU [physique], p. 26)

« Pour le moment, *on pouvait le [ciel] toucher du doigt en montant sur une chaise ; mais il suffisait d'une risée, d'une saute de vent, pour qu'il se rétracte et s'élève à l'infini...* » (I-LU [physique], p. 26)

« ses *maines laminées* » (I-LU [biologique], p. 27)

« *son profil dur se découpait sur la tôle, moins résistante,* de l'armoire de contrôle. » (I-PL, p. 27)

« Le jour était pareil aux autres et seul un observateur très entraîné aurait pu remarquer *la zébrure filiforme, comme une craquelure dorée, qui marquait l'azur* juste au-dessus de la machine. » (I-LU [physique], p. 27)

« le *parfum blond* » (I-LU [biologique], p. 27)

Chapitre II

« ils distinguèrent la silhouette grise et velue du Sénateur Dupont que la bonne venait de lâcher et qui accourait les rejoindre *en miaulant à tue-tête.* » (I-LU [biologique], p. 30)

« Elle [Marguerite] dit qu'elle préfère les chats, et le Sénateur *[un chien] ne peut rien lui refuser.* Pourtant, ça lui fait très mal à la gorge. » (I-AN, p. 30)

« le *ciel instable* » (I-LU [physique], p. 30)

Chapitre III

« Wolf choisit un bel os dans son assiette et le déposa au milieu de celle du Sénateur Dupont *[un chien] qui trônait en face de lui, une serviette nouée autour de son cou miteux. Le Sénateur, au comble de la jubilation, esquissa un aboiement jovial qu'il transforma aussitôt en un miaou superbement modulé, sentant peser sur lui le regard courroucé de la bonne.* » (I-AN, p. 30)

« Les quatre autres parlaient, genre conversation-type-de-table, *passe-moi le pain, j'ai pas de couteau, prête-moi ta plume, où sont les billes, j'ai une bougie qui ne donne pas, qui a gagné Waterloo, honni soit qui mal y pense et les vaches sont ourlées au mètre.* » (Su-SN, p. 30)

« Saphir était amoureux de Folavril, Lil de Wolf, et vice versa *pour la symétrie de l'histoire.* » (I-BS, p. 31)

« *Sans sa combinaison cachou, Saphir faisait beaucoup plus épris* » (I-LU [logique], p. 31)

« Folavril ne pensait pas. Elle vivait simplement et *elle était douce, à cause de ses yeux de biche-panthère – panthère aux coins.* » (I-LU [logique et biologique], p. 31)

« *La bonne sortit et revint du jardin avec une boîte de conserve remplir d'un mélange de terre et d'eau, qu'elle tenta de faire absorber au Sénateur Dupont pour le taquiner.* » (I-BS, p. 31)

« Il [le chien] se mit à faire un tapage d'enfer, *en conservant assez de self-control pour miauler de temps en temps, comme un bon chat domestique.* » (I-AN, p. 31)

« *Dans une jolie pièce aux murs de bois verni, aux grandes baies de glace bleutée, au plafond rayé de poutres droites et foncées.*

Le sol, carrelé d'orange pâle, s'abaissait un peu en pente vers le centre de la pièce pour créer l'intimité. Sur une cheminée de briques assorties trônait le portrait du Sénateur Dupont à trois ans, avec un beau collier de cuir croûté d'argent. Des fleurs de spirale d'Asie Mineure garnissaient un vase limpide ; entre leurs tiges bosselées passaient de petits poissons des Mers. » (I-BS, p. 31)

« Le sol, carrelé d'orange pâle, s'abaissait un peu en pente vers le centre de la pièce *pour créer l'intimité.* » (I-LU [logique], p. 31)

« *Des fleurs de spirale d'Asie Mineure* », (I-LU [biologique], p. 31)

« Puis, ils s'arrêtèrent quelques instants, car *cela suffisait à entretenir la conversation pour le rôti. En outre, on ne mangeait point de rôti ce soir-là* » (Su-HN, p. 32)

« Un gros poulet doré à la feuille gloussait en sourdine au centre du plat de *porcelaine d'Australie* » (I-BS, I-LU [biologique] et I-BS, p. 32)

« – Qui a gagné Waterloo ? *interjeta, sans prévenir, le Sénateur Dupont* [un chien], coupant la parole à Lil. » (I-AN, p. 32)

« – Et les vaches seront ourlées au mètre, deux fois, répondirent, en canon perfectionné, Saphir et Wolf. » (I-BS, p. 32)

« Pourtant, *ils pensaient visiblement à autre chose, car leurs deux paires d'yeux avaient cessé d'être assorties.* » (I-LU [logique], p. 32)

« Il habitait la moitié du second étage, Folavril l'autre. Comme ça, le hasard. » (I-BS, p. 32)

« *gratouillerait* » (S-MF [charabia], p. 33)

« *Pour l'ambiance, pendant ce temps-là, Lil et Folavril souriaient.* » (I-LU [logique] ou I-BS, p. 33)

« Lil avait envie de pleurer. De se cacher la figure dans un gros tas de *duvet bleu*. » (I-LU [biologique], p. 33)

« *La bonne, en guise de dessert, remplissait l'oreille gauche du Sénateur Dupont, à la petite cuiller, de moutarde Colman apprivoisée, et le Sénateur hochait la tête de crainte qu'un remuement opposé de queue, ne soit pris pour une marque d'estime.* » (I-BS, I-AN (ou S-AQN), et I-AN, p. 33)

« Une à une les bandes rouges des nuages s'éteignaient, avec un léger murmure, une frisselis de fer chaud dans l'eau. Il y eut une seconde où tout resta immobile. » (I-LU [physique] et S-MF [charabia], p. 33)

« le moteur perforait la nuit de sa petite lumière *gourde* » (S-AQN, p. 34)

Chapitre IV

« - Qu'est-ce que tu as ? dit-il.

Son reflet [dans le miroir] fit un geste d'ignorance. [...] » (I-LU [physique], p. 34-35)

« La pièce, d'un coup, tomba dans le noir. *Seule l'image de Wolf [dans le miroir] restait éclairée. Elle prenait sa lumière d'ailleurs.* » (I-LU [physique], p. 34)

« des *poussières sans densité* » (I-LU [physique], p. 35)

« *Devant lui, il y avait son image, comme gravée dans la feuille d'argent [du miroir]. Il refit la lumière et elle s'effaça lentement.* » (I-LU [physique], p. 35)

« *Sa main, sur le commutateur, était blanche et dure comme le métal du miroir.* » (I-LU [biologique], p. 35)

Chapitre V

« Wolf fit un brin de toilette avant de revenir dans la salle où l'on buvait en dansant. Se lava les mains, *laissa pousser sa moustache*, constata que ça ne lui allait pas, la coupa sur-le-champ et *noua sa cravate d'une autre, plus volumineuse, façon, car la mode venait de changer.* » (I-LU [biologique], I-BS, p. 35-36)

« Puis, *au risque de le choquer, il prit le couloir en soir inverse.* » (I-AN, p. 36)

« Au passage, il fit basculer le *coupe-circuit, qui servait à varier l'atmosphère pendant les longues soirées d'hiver.* De ce fait, l'éclairage se trouvait remplacé par une émission de *rayons X extra-doux, émoussés pour plus de précautions*, qui

projetaient sur les murs luminescents l'image agrandie du cœur des danseurs. On voyait au rythme suivi s'ils aimaient leur partenaire. » (I-BS, I-LU [physique], I-LU [physique], I-LU [physique], I-LU [logique], p. 36)

« Folavril se tenait près du buffet, *le cœur arrêté.* » (I-LU [biologique], p. 36)

« Il était tard, ou tôt, et *la nuit ruisselait sur le toit de la maison avec des remous*, roulant comme des fumées lourdes *le long de la lumière ardente qui les faisait s'évaporer aussitôt.* » (I-LU [physique], p. 36)

« *Le ciel était baigné d'ombre, mouvant, instable comme le péritoine d'un chat noir en pleine digestion.* » (I-LU [physique], p. 36)

« Leurs pieds crissants faisant de petites *notes aiguës en forme de clochettes de silex.* » (I-LU [physique], p. 36).

« *Un soubresaut de la nuit* démasqua soudain quelques étoiles. » (I-AN, p. 37)

« Elle regardait *les étoiles se courir après* dans le ciel et *se rejoindre avec de grands éclairs.* Trois d'entre elles *mimaient une danse orientale.* » (I-AN, I-LU [physique] et I-AN, p. 38)

« *Des volutes de nuit* les masquaient par instant. » (I-LU [physique], p. 38)

« Sa main droite, cherchant un appui, rencontra le pelage d'*un petit animal immobile.* [...] C'est une taupe... ou un bébé taupe. *Ça ne bouge pas mais c'est vivant...* [...] Le bébé taupe se mit à *ronronner.* *Ses petits yeux rouges brillaient comme des saphirs blancs.* » (I-LU [biologique], I-LU [biologique], I-LU [logique] et I-LU [biologique], p. 38)

« Mais ici, c'est une autre plante, avec *des fleurs en chair orange*, comme des petites plaques rondes. » (I-LU [biologique], p. 39)

« Sous ma tête, ce sont *des violettes de la mort* et là, près de mon autre main, il y a des asphodèles. » (I-LU [biologique], p. 39)

« Folavril caressait tendrement *le bébé taupe qui mugissait* de satisfaction... un tout petit mugissement de bébé taupe. » (I-LU [biologique], p. 39)

« *Des trouées de vide* s'ouvraient au-dessus d'eux, *traquées par une obscurité mobile* qui, par moments, dérobait les étoiles à leur vue. » (I-LU [physique], I-AN, p. 39)

« le parfum des *fleurs sanglantes* » (I-LU [biologique], p. 40)

« Il venait de la maison une rumeur incertaine, *sophistiquée comme de la serge bleue.* » (S-AQN, p. 40)

Chapitre VI

« jouer au *plouk* » (S-MF [charabia], p. 40)

« *drapiaux* » (S-MF [charabia], p. 40)

« la *pelle à creusir* » (S-MF [charabia], p.40)

« le *pointe-plante* » (S-MF [charabia], p. 40)

« le *compte-coups* » (S-MF [charabia], p. 40)

« *siphon à billes* » (S-MF [charabia], p. 40)

« Wolf portait dans un étui : *celle à angle ouvert, celle à angle mort et celle dont on ne se sert jamais* mais qui brille très fort. » (I-LU [logique], I-LU [physique] et I-BS, p. 40)

« *Le Sénateur* [un chien] *pestait* comme un vrai diable. » (I-AN, p. 40)

« en outre, *jamais son ventre ne tomberait, il était trop bien tendu.* » (I-LU [logique], p. 40)

« *Tous les trois mètres*, le Sénateur faisait halte et consommait une touffe de chiendent. » (Su-ANN, p. 40)

« *L'herbe n'y était point rouge, mais d'un beau vert artificiel*, garni de boqueteaux et de terriers à lapins bigles. » (I-LU [biologique], p. 41)

« On y pouvait *ploukir* des heures » (S-MF [charabia], p. 41)

« – Ça va, ça va, *grommela le Sénateur* [un chien]. C'est bien malin de se moquer d'un vieux malheureux qui a à peine la force de se traîner soi-même et à qui on fait, par surcroît, tirer de pesants véhicules. » (I-AN, p. 41)

« le Sénateur Dupont ne *rédupondit* pas » (S-MF [charabia], p. 42)

« *Wolf s'assit par terre, les talons aux fesses et se mit à se balancer d'avant en arrière, en serrant ses genoux dans ses bras.* » (I-LU [biologique], p. 42)

« *Il fredonnait, pour corser l'intérêt de l'action*, un air tout plein de sentiments. » (I-BS, p. 42)

« On entendait alors *les piverts jouer aux petits papiers en morse.* » (I-AN et I-BS, p. 44)

Chapitre VII

« La bille venait de s'envoler très haut et *le sillage de fumée rousse* qu'elle venait de tracer persistait dans le ciel. » (I-LU [physique], p. 45)

« La petite voiture bringuebalait derrière le Sénateur et profita d'une légère déclivité pour venir lui cogner le dernière *avec sournoiserie*. » (I-AN, p. 46)

« *Le Sénateur* [un chien] *se lamenta*. [...] » (I-AN, p. 46-47)

« Un *ouapiti*, *c'est vert, ça a des piquants ronds et ça fait glop quand on le jette à l'eau*. » (S-MF [charabia], I-LU [biologique], I-LU [physique], p. 47)

« le *code moral du plouk* est particulièrement sévère » (I-BS, p. 48)

« – En route, dit-il. *Pour le ouapiti, il faut marcher courbés vers l'est*. » (I-LU [logique], p. 48)

« Ils partirent, *humant le sol avec précaution*. » (I-BS, p. 48)

« *La brise agitait le ciel dont le ventre argenté et mouvant s'abaissait parfois à caresser les grandes avoines bleues des cardavoines de mai, encore en fleur et dont l'odeur poivrée tremblait dans l'air tiède*. » (I-LU [physique], I-AN, I-LU [biologique] et I-LU [physique], p. 48)

Chapitre VIII

« Une petite *grenouille bleue* se mit à sauter devant elle. *Une rainette sans pigment complémentaire*. » (I-LU [biologique], p. 48)

« Elle [la grenouille] allait du côté de la maison *et battit Lil de deux sauts*. » (I-AN, p. 48)

« Un coup de pinceau par-ci, un coup de brosse par-là, de *l'élixir pour les joues*, du *tapotif* pour les tifs, des *étuis à zongles* et c'était fait. » (S-MF [charabia], p. 48-49)

« *La rue crevait d'ennui en grandes fentes originales, pour tenter une diversion*. » (I-AN, I-PL, I-BS, p. 49)

« Au fond de lames d'ombres sinueuses luisaient des pierres de couleurs vives, des reflets incertains, des taches de clarté qui s'éteignaient au hasard des *mouvements du sol*. La lueur d'une opale et de ces cristaux des montagnes qui jettent une poudre d'or quand on veut les saisir, comme des pieuvres, l'éclair grinçant d'une *émeraude sauvage* et, soudain, les traînées tendres d'une *colonie de bérils dégradés*. (I-AN, S-AQN, I-LU [biologique], p. 49)

« Et sa robe suivait ses jambes *complaisamment, plutôt flattée*. » (I-AN, p. 49)

« Il y eut *des maisons, d'abord à peine poussées*, puis des grandes, et c'était une vraie rue avec immeubles et circulations. » (I-LU [biologique], p. 49)

« le *reniflante* habitait une haute cabane montée sur *des pieds en bois, pleins de cors* » (S-MF [charabia], I-PL, p. 49)

« un escalier tout tortillé à la rampe duquel s'accrochaient des loques dégoûtantes qui *coloraient localement de leur mieux*. » (S-MF [charabia], I-AN, p. 49)

« Un parfum de carry, d'ail et de *poumpernicayle* traînait dans l'air, nuancé à partir de la cinquième marche, de *chouic* et de poisson très âgé. » (S-MF [charabia], p. 49)

« En haut de l'escalier, *un corbeau à la tête prématurément blanchie par le truchement d'une eau oxygénée extra-forte, accueillait les visiteurs en leur tendant un rat crevé qu'il tenait délicatement par la queue*. » (I-LU [biologique], I-BS, I-AN, I-BS, p. 49)

« *Dans la cabane, il y avait un mètre d'eau et on circulait sur des matelas flottants pour ne pas abîmer l'encaustique*. » (I-BS, p. 50)

« Lil, prudemment, se poussa jusqu'au fauteuil de reps usagé réservé aux visiteurs, tandis que la reniflante, *fiévreusement, vidait l'eau par la fenêtre avec une casserole de fer rouillé*. » (I-BS, p. 50)

« *table à flairer* » (S-MF [charabia], p. 50)

« *un inhalateur de cristal synthétique* » (S-MF [charabia], p. 50)

« Il y avait sous l'inhalateur *un gros papillon beige, évanoui*, cloué au tapis de table passé par le poids de l'inhalateur. » (I-AN, p. 50)

« Puis, reposant son appareil à sa gauche, elle tira de son corsage *un jeu de cartes qui ruisselait d'une sueur fumante*. » (I-LU [physique], p. 50)

« Je vous fais toute la *lyre* ? » (S-MF [charabia], p. 50)

« Le papillon commençait à palpiter doucement. Et *il poussa un léger soupir*. » (I-AN, p. 50)

« Le paquet de tarots répandait *une odeur de ménagerie*. » (I-LU [biologique], p. 50)

« La reniflante étala rapidement les six premières cartes sur la table. *Elle sentit avec violence*. » (I-BS, p. 50)

« la reniflante enflamma un petit feu de Bengale. La pièce se remplit de *fumée lumineuse* et d'un *parfum de poudre verte*. » (I-LU [physique], I-LU [biologique], p. 50)

« *blairnifle* » (S-MF [charabia], p. 51)

« *le corbeau oxygéné tapa du bec sur la porte en imitant le chant du départ sauvage.* » (I-AN et S-AQN, p. 51)

« *pélouques* » (S-MF [charabia], p. 51)

« Elle ouvrit son tiroir et saisit un revolver. Sans se lever, *elle visa la bête de velours* [papillon] *et tira.* » (I-BS, p. 52)

« *Le papillon, atteint en pleine tête, replia ses ailes sur son cœur et plongeait, inerte.* » (I-AN, p. 52)

« *Poliment le corbeau lui dit au revoir.* » (I-AN, p. 52)

« *Elle ne peut pas avoir des lézards crevés, comme les reniflantes de haut vol.* » (I-BS, p. 52)

« La petite fille remonta rapidement les *marches torturées.* » (I-AN, p. 52)

« Lil se dépêchait de revenir à la maison, et tout le long du chemin, des *escarboucles frisées* firent un reflet lumineux sur ses jolies jambes pendant que le jour commençait à se garnir des traînées d'ambre et des grésillements aigus du crépuscule. » (S-MF [charabia], I-LU [physique], p. 52)

Chapitre IX

« Le Sénateur Dupont allongeait le pas car Wolf marchait vite ; et *si le Sénateur avait quatre pattes, celle de Wolf étaient en nombre deux fois inférieur, mais chacune trois fois plus longue : d'où la nécessité où se trouvait le Sénateur de tirer la langue de temps en temps et de faire han ! han ! pour manifester sa fatigue.* » (Su-ANN et Su-HN, p. 53)

« *Des insectes volaient entre les tiges, éventrant les fleurs à coups de mandibules pour boire la liqueur de l'intérieur.* » (I-LU [biologique], p. 53)

« À des indices variés, *tels que crottes en spirales et rubans de machine à écrire mal digérés*, il reconnaissait d'ailleurs la proximité de l'animal » (I-LU [biologique], p. 53)

« *À trois mètres, il aperçut brusquement ce qu'il cherchait : une grosse pierre aux trois quarts enterrée, percée en son sommet d'un petit trou carré parfait, qui s'ouvrait dans sa direction.* » (I-LU [biologique], I-LU [physique] p. 54)

« le ouapiti, *affolé*, sortit de trou avec de grandes contorsions.

– Grâce, *Monseigneur ! gémit-il.* Je rendrai les diamants. Parole de *gentilhomme !* [...] » (I-AN, I-BS, p. 54)

Chapitre X

« *Le soir venait. Il les vit et s'arrêta près d'eux pour ne pas les troubler. Il irait plutôt accompagner Wolf qui rentrait à ce moment-là.* » (I-AN, I-LU [physique] p. 57)

« *Une heure plus tard, tout était obscur, sauf dans un rond de soleil qui restait, où il y avait les yeux clos de Folavril et les baisers de Lazuli, à travers une vapeur qui venait de leur corps.* » (I-LU [physique], I-LU [biologique], p. 57)

Chapitre XI

« À moitié conscient, Wolf tenta un dernier effort pour arrêter la sonnerie de son réveil, mais la chose, *visqueuse*, lui échappa et se lova dans un recoin de la table de chevet où elle continua de carillonner, haletante et rageuse, jusqu'à épuisement total. » (S-AQN, I-AN, p. 58)

« *La lumière du soleil ruisselait* dans la chambre. » (I-LU [physique], p. 58)

« Mais Wolf restait mal à l'aise ; pour se sentir mieux, il prit un morceau de parchemin, des craies colorées et il se fit un dessin qu'il regarda ; mais *la craie tomba en poussière devant ses yeux* » (I-LU [physique], p. 58)

« L'odeur des reines-marguerites était moins précise ; il s'y mêlait maintenant un arôme sucré, *le parfum du seringa en été, avec les abeilles.* » (I-LU [biologique], p. 58-59)

« les *Municipaux* » (S-MF [charabia], p. 59)

Chapitre XII

« Le sol, *facile*, portait encore l'empreinte du corps élégant de Folavril et l'œillet qu'elle avait tenu dans ses lèvres était là, mousseux et dentelé, déjà rattaché à la terre par mille liens invisibles, des fils d'*araignées blanches.* » (S-AQN, I-LU [biologique], p. 59)

« *Wolf se pencha pour le cueillir et le goût de l'œillet le frappa et l'étourdit. Il le manqua.* » (I-LU [biologique], I-BS, p. 59)

« *L'œillet s'éteignit* et sa couleur se confondit avec celle du sol. » (I-LU [biologique], p. 59)

« *Se sentant pris, l'œillet repris sa couleur naturelle.* » (I-AN, I-LU [biologique], p. 59)

« *défonce-murs* » (S-MF [charabia], p. 59)

« La musique parut, *bouffante* » (S-AQN, p. 59)

« *Les choristes allaient glapir* dès qu'ils seraient à portée de voix. » (I-BS, p. 60)

« *un tambour-major peint en vert* marchait vers le premier, *agitant une canepetière dont il visait le soleil sans espoir.* » (I-BS, p. 60)

« *Il [le tambour-major] fit un grand signe, suivi d'un double saut périlleux*, et les choriste attaquèrent l'hymne » (I-BS, I-LU [physique], p. 60)

« *Le ticoticoto fut produit par le choc de pièces métalliques taillées en forme de coco contre un titito qui venait les frapper par fragments.* » (S-MF [charabia], I-LU [physique], p. 60)

« Le Maire parut derrière la musique, *tenant son cornet acoustique dans lequel il s'efforçait d'enfoncer une chaussette pour ne pas entendre ce vacarme affreux.* » (I-BS, Su-HN, p. 60)

« Il y eut *un grand roulement de tambour à la suite duquel le fifre devint fou et partit en l'air comme une fusée* en se tenant les oreilles à deux mains » (I-BS, I-LU [physique], p. 61)

« *avec un bruit de limace qui se suicide* » (I-AN, p. 62)

« Une épaisse poussière montait dans l'air bleui par la fumée *des cigarettes de drogue dominicale* » (I-BS, p. 62)

« Quelques parents attendris par les supplications de leurs enfants, *les avaient pris sur leurs épaules, mais les maintenaient cul par-dessus tête afin de ne point trop les encourager au penchant de badauderie.* » (I-BS, I-LU [logique], p. 62)

« Le Maire toussota dans son cornet acoustique et *prit la parole par le cou pour l'étrangler mais elle tint bon.* » (I-PL, I-AN, p. 62)

« *coadjupiles* » (S-MF [charabia], p. 62)

« *la remarquable solution imaginée [...] pour éliminer totalement les difficultés résultant d'une surproduction de métal à faire les machines.* » (I-BS, p. 63)

« En souplesse, *le tambour-major réalisa un coup de pied à la lune, avec demi-tonneau arrière* et, à la seconde précise où il toucha le sol, le tuba lâcha *une grosse note d'ouverture qui se mit à voltiger gracieusement.* » (I-LU [physique], I-LU [biologique], p. 63)

« *Comme la foule s'approchait trop, les hommes de la garde firent une décharge générale qui en découragea la majeure partie, cependant que les corps des autres s'éparpillaient en lambeaux.* » (I-BS, p. 63)

PREMIER VOYAGE – ALLER

Chapitre XIII

« *Il tombait des régions supérieures des traînées de poussières brillantes, insaisissables, et le ciel fictif palpitait à l'infini, troué de lueurs.* » (I-LU [physique], S-AQN, I-LU [physique], p. 67)

Chapitre XIV

« *Il y avait les porte-boules, dont on fait sécher les fruits rugueux pour obtenir le poil rêche à jeter dans le cou.* » (I-LU [biologique], I-BS, p. 68)

« le tablier *bis* du garçon » (S-AQN, p. 68)

« *Les grands pots rouges des deux côtés du perron, transformés en Indiens sauvages par la nuit* qui venait et l'incertitude de l'orthographe. » (I-LU [biologique], p. 68)

« *La chasse aux vers de terre avec un long manche à balai tournant.* » (I-BS, p. 68)

« *Cette chambre immense dont on entrevoyait la voûte sphérique* par-delà le coin d'un édredon bombé » (I-BS, p. 68)

Chapitre XV

« L'herbe jaunie se hérissait de chardons *sporadiques* » (S-AQN, p. 70)

« *Lorsqu'il fut plus près, il constata que ce qu'il prenait pour un vêtement, c'était en réalité une barbe*, une vaste barbe argentée qui faisait cinq à six fois le tour du corps de l'homme. » (I-BS, p. 70)

« *Il avait pour tout costume un caleçon de bain antique rayé vert et blanc et des sandales trop vastes* » (I-BS, p. 70)

Chapitre XVI

« vous êtes occidental et catholique. Il s'ensuit que nous devons adopter, chronologiquement, l'ordre que voici [...] » (LU [logique], p. 73)

PREMIER VOYAGE – RETOUR

« Il vit *Monsieur Perle* s'enrouler dans sa barbe » (I-BS, p. 79)

Chapitre XVII

« Le soir était venu d'un coup, compact et venteux, et le ciel en profitait pour se rapprocher du sol qu'il couvait de sa menace flasque. » (I-LU [physique], S-AQN, I-AN, S-AQN, p. 79)

« Aimable et un peu *liane*, elle se laissa embrasser. » (S-AQN, p. 80)

« *Lazuli* se mit à grelotter, le froid et la vie lui gelaient le cœur. » (I-PL, p. 80)

« Des yeux de *Wolf* tombait sur l'herbe de sang une lumière hostile et froide qui posait devant eux la trace légère de son double pinceau » (I-LU [biologique], p. 81)

Chapitre XVIII

« Ils [ongles] venaient de tremper pendant trois minutes dans du *jus de liseron décalcifié*, pour amollir la cuticule et amener la lunule au premier quartier tout juste. » (I-BS, I-LU [biologique], p. 81)

« Elle préparait soigneusement la petite cage à fond mobile dans laquelle deux coléoptères spécialisés s'aiguisaient les mandibules en attendant le moment où, posés à pied d'œuvre, ils auraient à tâche de faire disparaître les peaux. » (I-BS, I-AN, I-BS, p. 81-82)

Chapitre XIX

« La bouteille vide ayant conscience de son inutilité total, s'étrécit et se tassa, se *tsantsa* et disparut. » (I-AN, S-MF [charabia], p. 85)

« Il partirent, marquant le pas au moyen d'un crayon gras. » (I-PL, p. 85)

« *hypocritégatement* » (S-MF [charabia], p. 86)

« La ville s'approchait d'eux. Les petites maisons en bouton, les demi-maisons presque grandes avec une fenêtre encore enterrée à moitié et les toutes poussées de diverses couleurs et odeurs. » (I-LU [biologique], p. 86)

« Les façades des maisons étaient plaquées de turquoise ou de *lave rose*, et par terre c'était de la fourrure épaisse, *onctueuse*, jaune citron. » (I-LU [biologique], S-AQN, I-BS, p. 86-87)

« Un voile de *brume rouge* au-dessus de leurs têtes masquait et découvrait par intervalles les dessins capricieux du verre des coupes. » (I-LU [physique], p. 87)

« Ils se mirent tous trois à manger des *sandwichs au poivre*. » (I-BS, p. 87)

« – *On compte cinq maisons, dit Lazuli, et on entre.*

– *D'accord, dit Wolf. Pourquoi cinq ?*

– *Parce qu'on est deux, dit Lazuli.* » (I-LU [logique], p. 88-89)

Chapitre XX

« il la porta jusqu'à la baignoire où coulait *une eau opaque et parfumée*. » (I-LU [physique], p. 90)

« Ils foulèrent le sol jaune, les mains dans les poches, respirant à pleins poumons *l'air laiteux*. » (I-LU [physique], p. 90)

« la *saignette* » (S-MF [charabia], p. 90)

« *retroussis* » (S-MF [charabia], p. 90)

« Sur son plateau, *l'alcool d'ananas pimenté* bouillait dans des gobelets d'argent. *Elle but avec eux* » (I-LU [biologique], p. 91)

« *quasiflûtement pouvouvoir fayère une cheranceron* » (S-MF [baragouin], p. 91)

« *Il poussa la porte et elle admit cet argument.* » (I-AN, p. 92)

« Du côté des joueurs, on s'asseyait dans des fauteuils en cuir, *de l'autre des gens étaient debout, nus et attachées, femmes ou hommes, suivant les goûts.* » (I-BS, p. 92)

« Ils franchirent l'obstacle et se retrouvèrent dans *l'obscurité tissée de fils sombres* » (I-LU [physique], p. 94)

Chapitre XXI

« *Wolf étendit le bras à gauche pour montrer qu'ils allaient tourner* et ils entrèrent dans la première maison. » (I-BS, p. 95)

« *C'était une maison à peine poussée*, un étage environ, car ils approchaient des faubourgs. » (I-LU [biologique], p. 95)

« *Il suffisait d'assommer le gardien, ce qui fut chose aisée, car il ne lui restait qu'une dent.* » (I-LU [logique], p. 95)

« En bas de l'escalier, le souterrain s'élargissait et *l'air devenait chaud avec des pulsations comme dans une artère.* » (I-LU [physique], p. 95)

« Dans d'autres, *la lumière tremblait doucement et le centre des cristaux palpitait* comme un petit cœur minéral. » (I-LU [physique], I-LU [biologique], p. 95)

« un ricanement *sarcastifleur* » (S-MF [charabia], p. 96)

« – Je veux voir *le nègre qui danse*, dit Lazuli. » (I-BS, p. 97)

Chapitre XXII

« *cristaux au chrome orange* » (I-LU [biologique], p. 98)

« *il y poussait des herbes tropicales et des colibris*, et en général les épices indispensables. » (I-LU [biologique], p. 98)

« *Surtout qu'il fait nuit dehors, à cette heure-ci. Et lui, il a encore du soleil.* » (I-LU [physique], p. 99)

« *tapotis* » (S-MF [charabia], p. 99)

« *gardien-à-vous* » (S-MF, p. 101)

DEUXIÈME VOYAGE – ALLER

Chapitre XXIII

« Monsieur Brul avait, ouverte devant lui, une chemise de papier fort *couleur bulle*, qui contenait divers papiers. » (I-LU [physique], p. 102)

« *Entre ses mains, Wolf vit, sans étonnement, le dossier que tenait Monsieur Brul quelques instants plus tôt.* » (I-LU [physique], p. 104)

« Sa voix travaillée et trop distinguée heurtait Wolf comme une verrerie *incommode*. » (S-AQN, p. 104)

« Vous voulez voir une photo du Bon Dieu ? Proposa l'Abbé Grille. » (I-LU [physique], p. 107)

Chapitre XXIV

Chapitre XXV

DEUXIÈME VOYAGE – RETOUR

Chapitre XXVI

« Le Sénateur remua la queue et un semblant de compréhension éclaira ses yeux l'espace d'un éclair.

– *Juste ! remarqua-t-il. Je suis gâteaux et j'entends le rester. [...]* » (I-AN, p. 120-121)

Chapitre XXVII

« *Nous sommes jolies, nous essayons de les laisser libres, nous essayons d'être aussi bêtes qu'il faut puisqu'il faut qu'une femme soit bête – c'est la tradition – et c'est aussi difficile que n'importe quoi, par conséquent pas déshonorant.* » (I-BS, I-LU [logique] p. 126)

« *Le soleil rôdait autour de la fenêtre et lançait par instants un grand éclair blanc sur le parquet poli.* » (I-AN, I-LU [physique], p. 126)

« *Là-bas, sur l'herbe écarlate, la tache beige du corps de Lazuli faisait un trou en relief. Une bosse, disent certains.* » (Su-HN, p. 126)

Chapitre XXVIII

« *Le vent traînait dehors dans la poussière de la route et rôdait à l'entour des haies vives.* » (I-AN, Su-HN, p. 127)

« *Des rêves couraient devant Folavril ; au passage, elle y accrochait ses yeux ; paresseuse, elle ne les suivait jamais jusqu'au bout.* » (I-AN, p. 127)

« *Le soleil matérialisait l'air en millions de ponts d'or où dansaient quelques bêtes ailées.* » (I-LU [physique], I-AN, p. 127)

« *Folavril sentit son cœur se réveiller.* » (I-LU [biologique], p. 128)

« *Il ne voyait de ses yeux qu'un point brillant sous les cils frisés.* » (I-LU [biologique], p. 128)

Chapitre XXIX

« *En ouvrant les yeux il vit une perle de sueur transparente et liquide rouler le long du sein de Folavril et se pencha pour la goûter ; elle avait le goût de lavande salée* » (I-LU [biologique], p. 130)

« *La fenêtre du couloir claquait sans prévenir.* » (I-AN, p. 132)

« *la plainte du vent qui geignait au-dehors et giflait les arbres à grandes claques sèches.* » (I-AN, p. 133)

« *Alors, d'un coup, les cadavres furent visibles pour Folavril.* » (I-LU [physique], p. 135)

« *Il y avait le premier, étendu le long du sommier, il y avait celui qui dormait au pied, celui de la fenêtre avec sa plaie affreuse au cou... et chaque fois elle lisait la même plaie sur le corps de Lazuli.* » (I-LU [physique], p. 135)

« *Tous les hommes étaient identiques à Lazuli.* » (I-LU [biologique], p. 135)

« *Et puis le corps du premier mort parut moins net.* » (I-LU [physique], p. 135)

Chapitre XXX

« *Ils [les corps] ont fondu... comme une fumée, et ils étaient tous pareils à Lazuli.* » (I-LU [physique], p. 137)

« *À l'endroit où s'était trouvé la chambre de Lazuli, il ne restait plus rien que le toit de la maison, maintenant en contrebas du couloir qui ressemblait à une loggia. [...] Lil avait ouvert a porte de l'appartement de Folavril. Rien n'avait bougé* » (I-LU [physique], p. 138)

Chapitre XXXI

TROISIÈME VOYAGE – RETOUR

Chapitre XXXII

« Je me rappelle, dit Wolf, *un jour que je chassais le renard, il y a eu un orage, et le renard s'est transformé en ver de terre. [...]*

– *Et une autre fois, dit Wolf, sur une route, un homme a été entièrement déshabillé et peint en bleu. En plus sa forme avait été modifiée. On aurait cru une voiture. Et quand on montait dedans, elle marchait.* » (I-LU [biologique], I-LU [biologique], p. 150)

QUATRIÈME VOYAGE – ALLER

Chapitre XXXIII

« *Il y avait une chatte noire et blanche qui ne me quittait pas et allait prévenir mes parents su je grimpais à un arbre trop haut...* » (I-AN, p. 152)

« *Des plantes aux griffes acérées déchiraient son corps en mille endroits.* » (I-LU [biologique], p. 157)

Chapitre XXXIV

Chapitre XXXV

« Rien n'avait pu rester dans ses yeux grands ouverts. *Ils étaient vides.* » (I-LU [biologique], p. 160)

QUATRIÈME VOYAGE – RETOUR

ANNEXE 7

Mise en parallèle d'extraits d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll et de *L'Herbe rouge* de Boris Vian

Soit que le puits fût très profond, soit que la fillette tombât très lentement, elle s'aperçut qu'elle avait le temps, tout en descendant, de regarder autour d'elle et de se demander ce qui allait se passer. D'abord, elle essaya de regarder en bas pour voir où elle allait arriver, mais il faisait trop noir pour qu'elle pût rien distinguer. Ensuite, elle examina les parois du puits, et remarqua qu'elles étaient garnies de placards et étagères ; par endroits, des cartes de géographie et des tableaux se trouvaient accrochés à des pitons. En passant, elle prit un pot sur une étagère ; il portait une étiquette sur laquelle on lisait : CONFITURE D'ORANGE, mais, à la grande déception d'Alice, il était vide. [...]

Plus bas, encore plus bas. Est-ce que cette chute ne finira jamais ? « Je me demande combien de kilomètres j'ai pu parcourir ? » dite-elle à haute voix. « Je ne dois pas être bien loin du centre de la terre. »

Alice au pays des merveilles, p. 42-43.

Wolf n'avait pas encore osé regarder au-dessous de lui. Il attendait d'être assez aguerri et s'astreignait à garder ses yeux fermés, chaque fois que la fatigue le contraignait à baisser la tête. [...]

Le long du montant de droite, il aperçut soudain une traînée sombre, luisante, comme une coulée de grès fondu aux parois bombées d'une cruche de poterie. Il s'arrêta, accrocha ses lanières et tâta du doigt avec prudence. C'était poisseux. En élevant la main, il constata, à contre-jour, qu'une goutte rouge foncé restait suspendue à l'extrémité de son index. Elle se massa, s'allongea en poire et, d'un coup, se détacha de son doigt en filant comme de l'huile. C'était désagréable sans raison. [...]

Timidement, il lança un regard vers ses pieds. La fuite vertigineuse du sol apparent lui coupa le souffle. Il était au centre d'un fuseau dont une pointe se perdait dans le ciel et dont l'autre jaillissait de la fosse.

L'Herbe rouge, p. 65-66.