

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

*« DES PORTES QUI MÈNENT PARTOUT OÙ IL FAUT ». ESPACES ONIRIQUES
DANS L'UNIVERS ROMANESQUE ET DRAMATIQUE DE BORIS VIAN*

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA

MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
LYDIA COUETTE

OCTOBRE 2020

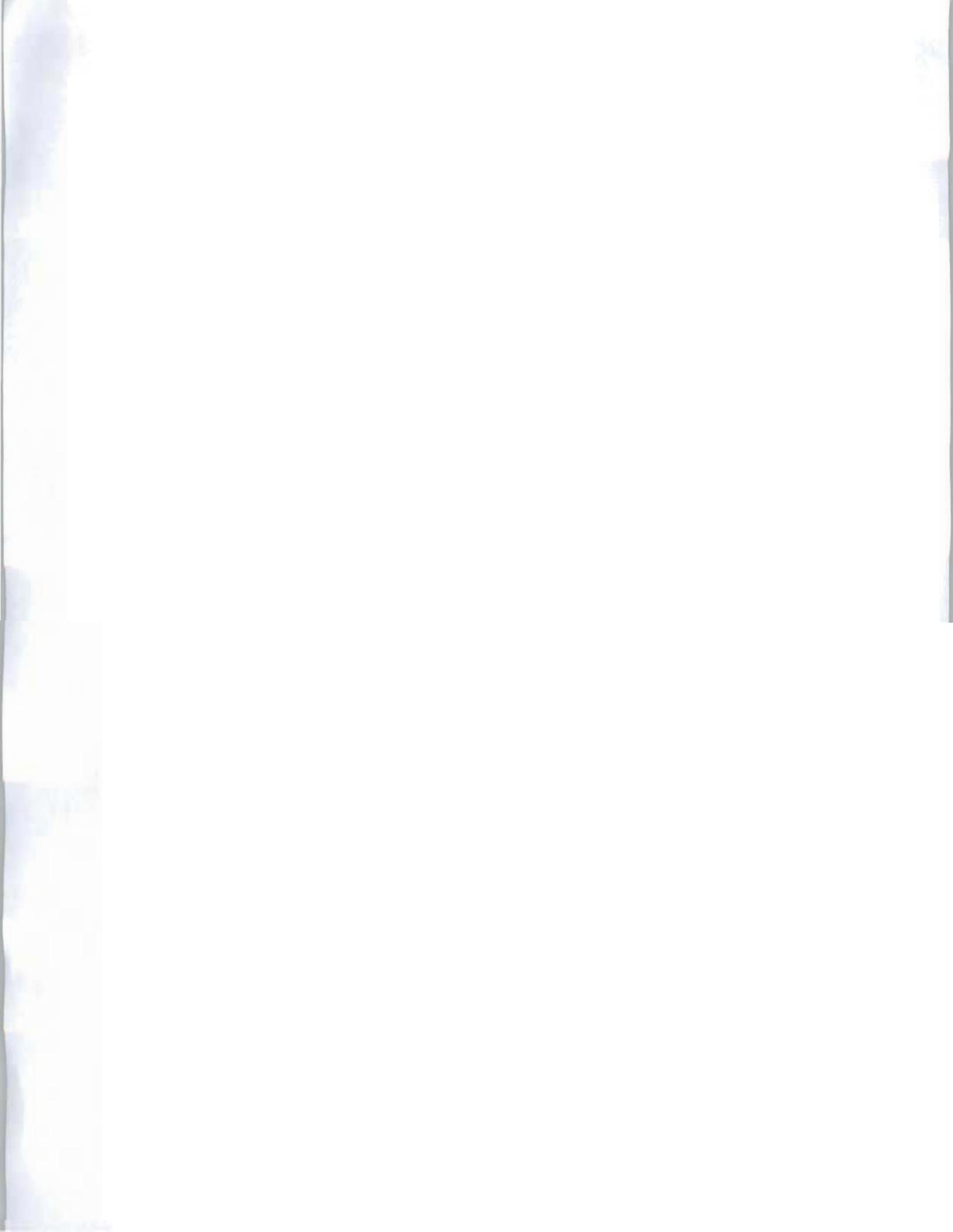
Université du Québec à Trois-Rivières

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

D'emblée, je tiens à remercier mon directeur Hervé Guay pour sa lecture toujours très fine de mes travaux, pour son respect et pour son sa confiance maintes fois réitérée qui m'ont permis d'arriver au terme de cette aventure à mon rythme. Je le remercie également pour son généreux accompagnement professionnel qui m'a fait me dépasser et ajouter de nombreuses cordes à mon arc.

Je remercie aussi ma famille de m'avoir soutenue sans jugement durant cette quête. Merci à ma mère de chercher sans cesse à mieux comprendre ce que je fais par ses questions et ses lectures. Merci à mon père de me réaffirmer continuellement sa fierté et sa confiance en moi. Merci à ma petite sœur pour son écoute et sa légèreté. Je souhaite également remercier Mélodie pour m'avoir fait connaître l'amitié inconditionnelle et la chaleur d'une seconde famille.

Enfin, je remercie Anne-Marie, ma louve, dont le vif sens critique, les conseils attentionnés et la contagieuse passion du savoir m'ont tenu la main ces dernières années. Merci d'avoir souvent su mieux me lire que moi-même.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
LISTE DES FIGURES.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	15
1. L'onirisme et la littérature	15
1.1 L'onirisme littéraire à travers les âges	17
1.2 Des effets oniriques. Définir l'onirisme littéraire implicite	28
1.3 Envisager une typologie des espaces oniriques	33
2. Au-delà des genres	40
2.1 Hybridation des genres romanesque et théâtral	41
2.2 Hybridation des esthétiques littéraires	44
CHAPITRE II.....	47
1. Analyser l'espace	47
1.1 Généralités	47
1.2 Méthodologie	52
2. Analyse des effets oniriques	56
2.1 Microanalyses des effets dominants	57
2.3 Macroanalyses	65
3. Prolongements	80
CHAPITRE III	83
1. Des détours spatiaux	85
2. Des espaces aberrants	92
3. Des espaces composites	100
3.1 Espaces mitoyens	100
3.2 Espaces en mouvement	104
4. Prolongements	112
CONCLUSION.....	115
ANNEXE I : CHRONOLOGIE ET DESCRIPTION DES POINTS DE RUPTURE DE LA FIGURE 4	126
ANNEXE II : CHRONOLOGIE ET DESCRIPTION DES POINTS DE RUPTURE DE LA FIGURE 5	127
BIBLIOGRAPHIE	128

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : Schéma triangulaire des effets de lecture onirique et tendances typologiques des extraits analysés dans les sections 2.1 et 2.2.....	65
FIGURE 2 : Composantes et opérations du continuum des fonctions oniriques.....	84
FIGURE 3 : Répartition des extraits analysés dans les sections 1, 2 et 3.1 sur le continuum des fonctions oniriques.....	103
FIGURE 4 : Déploiement chronologique des fonctions oniriques dans la pièce <i>Les Bâtisseurs d'empire</i>	112
FIGURE 5 : Déploiement chronologique des fonctions oniriques dans le roman <i>L'Arrache-cœur</i>	112
FIGURE 6 : Répartition des œuvres du corpus sur un continuum entre onirisme voilé et dévoilé.....	120

INTRODUCTION

Je ne sais pas si je bouscule exactement la logique. Je crois que cet effet vient de ce que la logique pour moi n'est pas la logique aristotélicienne. Jamais je n'ai pu me contenter de la logique du blanc ou du noir ou de la logique à deux valeurs. C'est absolument insuffisant. Si une chose n'est pas blanche, elle peut être noire évidemment, mais elle peut être également d'un tas de couleurs très différentes¹.

Peut-être nulle autre citation de Boris Vian que celle choisie en épigraphe ne parvient mieux à décrire l'imaginaire de l'auteur, sinon son œuvre elle-même. Il nous semble en effet (tout comme à d'autres également) que les univers mis en texte par Vian appartiennent, du moins par leur spatialité, à un ordre entièrement distinct de celui de son époque (et même de la nôtre d'ailleurs). À l'évidence, les mondes qu'il construit par son style à la fois poétique et ludique ainsi que par son esprit technique sont régis par des lois et pourvus de propriétés qui, au risque de porter atteinte à leur vraisemblance, admettent « un tas de couleurs très différentes », frayent la voie à toutes sortes de possibles par le truchement de la prose qui les fait exister. Ces couleurs diverses se manifestent dans les textes sous la forme d'inventions lexicales, naturelles ou technologiques, mais aussi de métamorphoses spatiales et physiques ou encore de

¹ Boris Vian, *Boris Vian en verve : mots, propos, aphorismes* [1970], Noël Arnaud (éd.), présentation et choix, Paris, Horay, coll. « En verve », 2016, p. 61.

jeux de toutes sortes renversant tour à tour normes syntaxiques, sémantiques et stylistiques. Résultat : l'originalité et l'individualité de l'œuvre de Vian n'ont cessé de susciter l'intérêt des chercheurs, et ce, depuis près de 60 ans. Tant les pionniers des études vianesques – comme Henri Baudin qui interroge les manifestations multiples de l'humour dans son ouvrage *Boris Vian humoriste*² – que les auteurs de travaux plus récents – par exemple Marilène Gill³, Geneviève Tremblay⁴ ou Cécile Pajona⁵ – se sont montrés particulièrement sensibles à ce style inventif. Ces spécialistes en viennent de surcroît à des conclusions souvent similaires. À commencer par Pajona qui soutient en 2019 que « le mot d'ordre vianesque est ce jeu par rapport à la norme et la volonté de chambouler les codes⁶ », les règles de la fiction étant pour Vian, « celles d'une utilisation presque absolue du langage⁷. » Elle est ainsi sur la même longueur d'onde que Baudin pour qui « Vian ne se laisse pas enfermer dans une quelconque classification⁸. » En fait, les chercheurs ne se lassent pas de confirmer que le

monde de Boris Vian est entièrement fondé sur le langage [...]. On remarquera également ce qui sépare Boris Vian des autres écrivains : alors qu'ils construisaient un univers, il se borne à le découvrir. En effet, à l'imitation du monde mathématique (si l'on croit ce qu'en dit Raymond Queneau dans *Odile*), l'univers du langage ne s'élabore pas, mais s'explore [...]⁹.

² Henri Baudin, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973.

³ Marilène Gill, *Présence du nonsense dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, mémoire, Université du Québec à Trois-Rivières, 2004.

⁴ Geneviève Tremblay, *Au pied de la lettre. Aperçus de la poétique de Boris Vian*, mémoire, Université du Québec à Chicoutimi, 2014.

⁵ Cécile Pajona, *Les procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, thèse, Université de Côte d'Azur, 2019.

⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁷ *Ibid.*, p. 394.

⁸ Henri Baudin, *Boris Vian humoriste*, *op. cit.*, p. 223.

⁹ Jacques Bens, « Un langage-univers », préface de *L'Écume des jours* [1947], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

Or, si les études de type poétique, linguistique ou thématique abondent, l'espace, néanmoins riche et sans doute aussi étonnant que la langue vianesque, demeure une dimension moins explorée de l'œuvre de Vian.

Pourtant, les années 1960 et 1970 ont connu ce que Michel Fauré qualifie ni plus ni moins de mode vianesque à l'université allant de pair avec ce qu'il décrit comme les conséquences attendues de cette concentration des travaux¹⁰ :

Au sein même de chaque université – du moins celles qui sont vianophiles – l'effet direct de cette effervescence hâtive est la période de vaches maigres qui succèdent à une telle boulimie. L'œuvre de Vian a été à ce point fouillée, examinée à la loupe que l'on peut entendre dans les couloirs de certaines [F]acultés de Lettres la rumeur selon laquelle les professeurs en seraient à refuser de sujets sur Vian¹¹.

Cet intérêt pour Vian à l'université se développe dès 1963, quatre ans seulement après sa mort alors que David Noakes soutient sa thèse, *Boris Vian, témoin d'une époque*, à l'Université de New York, suivi de près par Michel Rybalka avec *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation* qu'il soutient pour sa part en 1966 à l'Université de Californie. Les deux textes critiques, centrés sur une approche bio-bibliographique, ouvrent bientôt la voie à d'autres études qui font encore aujourd'hui école¹². S'inscrivant dans ce sillage, l'ouvrage le plus cité est, sans contredit, *Les vies*

¹⁰ Michel Fauré, *Les vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 311.

¹¹ *Ibid.*, p. 311.

¹² Pour ne nommer que ceux-ci : Henri Baudin, *Boris Vian humoriste, op. cit.*, Michel Fauré, *Les vies posthumes de Boris Vian, op. cit.*, Gilbert Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, Union générale d'éditions, 1978, Guy Laforêt, *Traité de civisme*, Paris, Christian Bourgois, 1979. Il est à noter que, malgré la tendance à désigner le *Traité de civisme* comme publication posthume de Vian, il s'agit dans les faits d'un travail universitaire mené par Laforêt qui, rassemblant les bribes de l'ébauche laissée par l'écrivain et les décortiquant systématiquement, esquisse les contours du projet philosophique de Vian. Le titre a de plus été choisi par Laforêt lui-même. Le tiers de l'ouvrage rassemble en intégralité les notes et les textes rédigés par Vian à l'intention du traité, entrecoupés de descriptions et d'analyses de Laforêt. La première et la dernière parties étudient respectivement la genèse du projet ainsi que ses liens avec l'œuvre fictionnelle de Vian.

parallèles de Boris Vian de Noël Arnaud, contemporain et compère pataphysicien de Vian, qui retrace et décortique les multiples facettes de l'homme et de l'œuvre, ou plus précisément des œuvres, si l'on considère que Vian fut tout à la fois ingénieur, musicien, romancier, dramaturge, traducteur, chroniqueur, poète, chansonnier et cinéaste. Si l'essai est incontournable en raison de sa rigueur et de son exhaustivité, il n'en demeure pas moins qu'il consiste en une biographie critique de plus, à laquelle s'en ajouteront d'autres encore dans les années qui suivent sa publication¹³, sans manquer de perpétuer le mythe de celui que l'on nomme le prince de St-Germain-des-Prés. Noakes avait pourtant mis en garde ses continuateurs contre la superficialité de l'apport biographique dans son ouvrage dont il savait qu'il prenait le parti de l'anecdote :

« Le temps n'est peut-être pas éloigné où l'on poursuivra des études "en profondeur"... Cet "essai de définition" a dû se limiter à des travaux d'approche... En face de livres aussi particuliers et aussi personnels, une connaissance de la vie de l'auteur s'imposait... » remarque David Noakes dans sa conclusion, conscient d'avoir fait la part belle à la biographie [...] ¹⁴.

Ainsi, il semble que les chercheurs universitaires, parfois même les plus estimés, aient peiné à mettre à distance tant la vie rocambolesque de l'auteur que le personnage qu'il a été, probablement malgré lui¹⁵. Or, Henri Baudin constitue une

¹³ Entre autres, celles de Jean Clouzet, *Boris Vian* [1966], Paris, Seghers, 1971, de Jacques Duchateau, *Boris Vian*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1969, d'Alfred Cismaru, *Boris Vian*, New York, Twayne, 1974, de Philippe Boggio, *Boris Vian*, Paris, Flammarion, 1993 ou de Marc Lapprand, *Boris Vian. La vie contre*, Ottawa/Paris, Presses de l'université d'Ottawa/A.-G. Nizet, 1993.

¹⁴ Michel Fauré, *Les vies posthumes de Boris Vian*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁵ En dehors des nombreuses biographies (avouées, dirons-nous), notons à nouveau l'ouvrage de Guy Laforêt sur l'ébauche d'un traité de civisme (laissé inachevé par Vian) qui s'appuie fortement sur des documents et des faits biographiques pour remonter le fil de la pensée de l'écrivain ou encore le *Boris Vian* de Jacques Bens (Paris, Bordas, 1976) qui, sous des allures de bibliographie commentée, ne fait paraître rien d'autre qu'un essai sur l'écrivain et offre autant d'analyses fondées sur le paradigme de l'auteur que d'œuvres à l'étude.

exception notable pour ses travaux spécialisés sur le langage de Vian, qui lui valent, selon Fauré, le titre de père des études vianesques, lui qui fit apparemment soutenir une vingtaine de mémoires de maîtrise sur Vian entre 1967 et 1973¹⁶. Dans cette optique, les titres des quelque 45 thèses dénombrées avant les années 2000 en France, aux États-Unis et au Canada annoncent une grande variété de thèmes étudiés et de problématiques observées¹⁷. Les actes du Colloque de Cerisy sur Vian¹⁸, tenu du 23 juillet au 2 août 1976, offrent également un éventail d'approches remarquable, allant de la littérature comparée à la narratologie et à la topographie, mais surtout un répertoire d'œuvres analysées sans égal, s'arrêtant aussi bien sur les romans que sur les nouvelles, le théâtre, les chansons et l'ébauche du *Traité de civisme*¹⁹.

Dès les années 1990, mais plus significativement à partir de la décennie 2000, on observe un déclin des travaux sur Vian, lequel avait été anticipé par Fauré au moment de recenser les mémoires et les thèses soutenus ou en cours dans ses *Vies posthumes*. Ce dernier explique cette désaffectation « d'une part parce qu'ils [les professeurs] voient mal ce qu'apporteraient de nouvelles recherches pour la connaissance de l'œuvre, d'autre part parce qu'une période de décanation s'impose

¹⁶ Michel Fauré, *Les vies posthumes de Boris Vian*, op. cit., p. 296.

¹⁷ Les titres promettent des études sur des jeux de langage en tous genres (Cajolet-Laganière, 1971 ; Haenlin, 1973 ; Diallo, 1987 ; Suhner, 1997), sur des distorsions multiples (Muller, 1973 ; Brick El-Hannachi, 1977 ; Daunais, 1992), sur l'une ou l'autre des ambivalences (Block, 1974 ; Rimlinger, 1981 ; Toungmé Yara, 1987 ; Li, 1996 ; Yu, 1997), autant que sur les thèmes de la violence (Hechiche, 1980 ; Abi Rached, 1984 ; Lévesque, 1987), du *nonsense* (Stein, 1978 ; Gill, 2004) et du bonheur (Peterson, 1973 ; Fester, 1984).

¹⁸ Noël Arnaud et Henri Baudin (dir.), *Boris Vian. Colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 2 vol.

¹⁹ Comptent parmi les contributions les plus originales des actes du Colloque de Cerisy celles de Jean-Marie Baude, « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian », vol. 1, p. 219-235, d'Anne Clancier, « Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian ? », vol. 2, p. 49-87, d'Émilien Carassus, « *L'Arrache-cœur* », vol. 1, p. 407-425, d'Herbert Dickhoff, « Approche discrète des nouvelles de Boris Vian », vol. 1, p. 333-347, de Guy Laforêt, « La traité de civisme », vol. 2, p. 361-373, de Marguerite Nicod-Saraiva, « *L'Écume des jours*, un univers stratifié », vol. 1, p. 139-149 et de Gilbert Pestureau, « L'influence anglo-saxonne dans l'œuvre de Boris Vian », vol. 2, p. 285-309.

après l'ampleur du "rush"²⁰. » En effet, on ne dénombre que quatre thèses sur Vian déposées entre 2000 et 2009 et six entre 2010 et aujourd'hui. Les plus récentes, celles de Cécile Pajona et de Cheng Bao, soutenues en 2019, interrogent respectivement les procédés de fictionnalisation et la musique dans l'œuvre de Vian. Le numéro de la revue *Europe*²¹, publié en 2009, est, comme le furent les actes de Cerisy en leur temps, assez représentatif de l'état actuel des études vianesques et annonce, à bien des égards, une certaine transition. Si les articles revenant sur la vie de l'auteur et sur la tradition critique l'entourant sont présents dans le collectif²² composé à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort, les contributions qui inscrivent l'œuvre au cœur de préoccupations, de découvertes et d'angles inédits sont nombreuses et entraînent une inévitable – et nécessaire, ajouterions-nous – actualisation de la lecture des textes²³. Les thèses soutenues depuis le début des années 2000 confirment également ce tournant, signifiant peut-être que, à la suite d'une « décantation » qui s'avérait nécessaire, le moment est venu de « [r]elire Vian aujourd'hui²⁴ », de baisser le « bouclier autour de la personnalité de Vian²⁵ » et de dépasser (de transgresser ?) la « zone protectrice par laquelle devaient transiter tous les nouveaux discours sur l'homme et l'œuvre²⁶ ». Encore une fois, les titres de mémoires et de thèses tels que *La*

²⁰ Michel Fauré, *Les vies posthumes de Boris Vian*, op. cit., p. 311.

²¹ Audrey Camus (dir.), *Europe*, n^{os} 967-968 (*Boris Vian*), novembre-décembre 2009.

²² Par exemple dans les articles suivants : Audrey Camus, « Devenirs de Boris Vian », p. 3-6, Patrick Vian et Jean Pastureau, « L'eau des Vian », p. 16-25, Alistair Rolls, « C'est en se déguisant qu'on devient Boris Vian », p. 50-59 et Ralph Schoolcraft, « Vian, Sullivan : bon chic, mauvais genres », p. 61-71.

²³ Parmi les contributions les plus novatrices, Audrey Camus, « L'enfance de l'écriture », p. 87-99, Marc Lapprand, « Relire Vian aujourd'hui », p. 38-49, Jean-Pierre Vidal, « La partition romanesque », p. 100-109, Adela Cortijo-Talavera, « Un espace en gidouille », p. 110-120, Benoît Barut, « La fantaisie dans les marges », p. 121-131 et Jeanyves Guérin, « Boris Vian et le nouveau théâtre », p. 132-143.

²⁴ Marc Lapprand, « Relire Vian aujourd'hui », dans Audrey Camus (dir.), *Europe*, op. cit., p. 38-49.

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁶ *Ibid.*

*fantaisie noire dans l'œuvre en prose de Boris Vian*²⁷, *The Quest of an Identity Through the Body in the Works of Boris Vian*²⁸ et *Boris Vian à la scène : au théâtre comme au cabaret*²⁹ illustrent cette originalité renouvelée débouchant sur le traitement de sujets ou de corpus jusqu'alors inexplorés.

L'impulsion pour écrire ce mémoire vient donc d'abord de cette envie de sonder, nous aussi, ces mondes insolites qui sont si chers à Vian et à ses commentateurs. Ce à quoi s'ajoute un deuxième désir qui passe, quant à lui, par l'angle d'approche de l'onirisme et plus précisément des espaces oniriques. À l'aune de cet état des lieux des études vianesques, deux constats nous surprennent. Le premier est celui d'une revue critique très riche, mais au sein de laquelle l'interprétation et le commentaire des œuvres restent essentiellement centrés sur l'auteur, et ce, même dans les cas où le chercheur affirme tenter de se distancier d'une telle perspective. Le deuxième constat est celui d'un rapprochement maintes fois réitéré de l'œuvre avec l'étrangeté du rêve, sans qu'aucune analyse sérieuse n'étaye cette intuition. Les notions de rêve, de cauchemar et d'écart avec le réel reviennent régulièrement au moment d'établir le bilan critique³⁰, mais il n'existe, à notre connaissance, aucun ouvrage ou article qui ait étudié les manifestations concrètes, les contours théoriques ou les effets d'une telle parenté

²⁷ Clémentine Pradère-Ascione, *La fantaisie noire dans la fiction en prose de Boris Vian*, thèse, Sorbonne Nouvelle, 2015.

²⁸ Chrystèle Luneau, *The Quest of an Identity Through the Body in the Works of Boris Vian*, thèse, Tulane University, 2000.

²⁹ Luc Moquin, *Boris Vian à la scène : au théâtre comme au cabaret*, mémoire, Ottawa, Université d'Ottawa, 2006.

³⁰ Notamment chez Jean Clouzet, *Boris Vian, op. cit.*, Émilien Carassus, « *L'Arrache-cœur* », *art. cit.*, Gilbert Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons, op.cit.* et les contributeurs du numéro d'*Europe* précédemment cité dont Jacques Poirier, « La fantaisie et son double », p. 72-81, Audrey Camus, « L'enfance de l'écriture », *art. cit.* et Jean-Pierre Vidal, « La partition romanesque », *art. cit.*

de l'œuvre et de l'onirisme. Nous considérons cette absence comme une lacune, exacerbée par le fait qu'on admette comme une évidence non vérifiée la proximité des œuvres et de cette irréalité typique des songes.

Cela étant, s'intéresser aux univers oniriques suppose d'emblée d'aborder la question de la construction de l'espace, car le rêve comme réalité parallèle dépend nécessairement pour exister de la constitution d'un monde imaginaire, mimétique ou non. Il est d'ailleurs possible de se demander pourquoi les univers souvent si singuliers de Vian n'ont pas été catégorisés d'emblée comme espaces du rêve, comme des mondes, d'après la définition de Michel Pruner, au « contenu masqué [...] dont le message n'obéit à aucune logique immédiatement perceptible », des mondes qui « constituent un fond ouvrant sur la pensée à l'état sauvage et une forme qui épouse l'activité psychique inconsciente³¹ ». Or, en ce qui a trait à l'espace vianesque, nous n'avons rencontré qu'une thèse entièrement dédiée à son analyse³², celle-ci s'intéressant au symbolisme spatial et aux perceptions des personnages des romans. Enfin, bien que les auteurs de quelques articles et chapitres s'affairent aussi en partie à l'interprétation de l'espace des œuvres³³, leur nombre et leurs conclusions nous apparaissent insuffisants. C'est donc ce qui nous amène à lire ainsi certaines œuvres romanesques et dramatiques de Vian dans le but de circonscrire et de topographier

³¹ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 97.

³² Maria Koumarianou, *L'espace chez Boris Vian : perception et symbolismes*, thèse, Université de Lyon, 1996.

³³ Par exemple, Jean-Marie Baude, « Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris », *art. cit.*, Martine Lévesque, *La violence dans L'Arrache-cœur de Boris Vian*, mémoire, Université du Québec à Rimouski, 1987, Adela Cortijo Talavera, « Un espace en gidouille », *art. cit.*

l'onirisme de leurs espaces, ainsi que d'approfondir, voire de justifier, cette qualification récurrente d'*œuvre onirique*.

De même, les travaux récents sur l'onirisme nous encouragent aussi à porter un regard nouveau sur l'œuvre de Vian. Nous entendons en effet fonder notre analyse sur des considérations théoriques relatives au rêve non pas considéré comme un thème ou un motif, mais comme une forme à part entière. Les recherches de Jean-Daniel Gollut³⁴, de Frédéric Canovas³⁵, de Jean-Pierre Sarrazac³⁶ tout comme celles de Marie-Claude Lapalme³⁷ semblent faire état d'un intérêt renaissant pour l'étude littéraire ou théâtrale du songe. Les deux derniers chercheurs y voient même une forme récurrente des œuvres contemporaines, une manière d'écrire désormais « plus apt[e] que le réalisme à traduire l'expérience complexe d'être au monde³⁸. » La recrudescence des études littéraires sur l'espace depuis les années 1990 et 2000³⁹ nous incite aussi à poursuivre dans cette direction. Les publications de Marie-Laure Ryan⁴⁰, de Bertrand Westphal⁴¹, de Rachel Bouvet⁴², de Gay McAuley⁴³ et de Christiane Lahaie⁴⁴ le prouvent amplement. Le rapprochement des notions d'onirisme et d'espace a même fait l'objet

³⁴ Jean-Daniel Gollut, *Contre les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993.

³⁵ Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000.

³⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.

³⁷ Marie-Claude Lapalme, *Rêver le réel : l'espace dans la nouvelle fantastique onirique*, thèse, Université de Sherbrooke, 2009.

³⁸ *Ibid.*, p. 1.

³⁹ Nous y reviendrons plus amplement dans la première partie du chapitre II.

⁴⁰ Marie-Laure Ryan, « Space », dans Peter Hühn, *Handbook of Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 420-431.

⁴¹ Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit 2007.

⁴² Rachel Bouvet et Basma El Omari, *L'espace en toutes lettres*, Montréal, Nota Bene, 2003.

⁴³ Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

⁴⁴ Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.

en septembre 2016 d'un colloque organisé par l'Université de Montréal⁴⁵. Nous nous proposons donc de revenir dans ce mémoire sur une œuvre estimée, mais surtout de la relire à partir de questionnements littéraires actuels en élaborant et en expérimentant une méthode désireuse d'aborder les espaces rêvés chez Vian à l'aide des tout derniers développements théoriques en la matière.

Le croisement de ces perspectives nous conduit à formuler notre problématique autour des questions suivantes. Comment l'onirisme en arrive-t-il à se communiquer aux espaces dramatiques ou romanesques ? Les procédés littéraires structurant ces espaces s'avèrent-ils les mêmes dans le théâtre et le roman ? De plus, s'il est entendu que l'un des traits caractéristiques de l'écriture vianesque est le jeu du paradoxe et de l'ambivalence⁴⁶, se peut-il que cette esthétique de l'incertitude et du détournement se répercute sur l'espace et sur les formes oniriques qu'il peut prendre ? Si tel est le cas, l'onirisme de l'espace des œuvres étudiées peut-il subir l'épreuve d'une typologie ? L'hypothèse de diverses formes d'espaces oniriques, suivant à la fois les genres et les tonalités littéraires, est ainsi lancée.

Pour vérifier cette intuition, nous chercherons d'abord à définir l'onirisme littéraire en nous attachant plus spécifiquement à sa considération comme structure artistique, la distinguant entre autres du sous-genre du récit de rêve. Puis, en comparant

⁴⁵ Colloque « Rêve et espace », Université de Montréal, 15-16 septembre 2016, Khalil Khalsi et Simon Harel, organisateurs.

⁴⁶ Nous empruntons la formulation à Pajona : « L'ensemble de notre recherche fait émerger une constante : c'est par une écriture du détournement que Vian crée ces univers fictionnels si particuliers. [...] [I] nous semble que l'enjeu principal est bien là : détourner systématiquement les normes, que celles-ci soient langagières ou littéraires. Cette volonté est poussée à un tel point que le texte détourne parfois ses propres normes pour ne jamais laisser le lecteur dans une routine. La fiction, tour à tour, érige des normes pour le lecteur et en joue. Le texte vianesque nécessite ainsi une lecture active de la part du lecteur qui ne peut jamais avoir une confiance absolue dans le narrateur. » Cécile Pajona, *Les procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, op. cit., p. 399.

les manières de construire et d'organiser les univers fictifs, nous tenterons de discerner différents types d'espaces oniriques, différentes structures, de manière à ébaucher une typologie qui, nous l'espérons, puisse être réutilisable dans le domaine des études littéraires et théâtrales. Enfin, nous recourrons à des fondements théoriques mixtes pour disséquer l'écriture dramatique et romanesque de Vian. Nous croyons qu'une méthode pluridisciplinaire sera particulièrement féconde et probante en raison de l'hétérogénéité de notre corpus et de la possible hybridation des genres concernés. Notre étude visera donc à interroger les limites et les interactions possibles entre les espaces dramatiques et romanesques de l'œuvre de Vian afin d'en éclairer les différences, certes, mais aussi leur parenté probable. Si, dans les décennies qui nous précèdent, les chercheurs se sont employés à préserver et à rendre compte de la variété des tons et des genres dans les textes de Vian, nous croyons en effet l'heure venue de tenter une approche englobante de son œuvre, de tisser des liens entre des morceaux qui, pour paraître disparates, ont à tout le moins en commun un imaginaire fort singulier.

Ainsi notre corpus d'analyse sera composé de romans et de pièces, tant dans l'optique de combler une lacune sur le plan des études dramaturgiques que dans celle de considérer l'œuvre de Vian comme unitaire et cohérente. En feront partie comme œuvres primaires, la pièce *Les Bâtisseurs d'empire*⁴⁷ et le roman *L'Arrache-cœur*⁴⁸, puis comme œuvres secondaires, desquelles pourront être tirés des exemples

⁴⁷ Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'empire*, Paris, L'Arche, 1959. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁴⁸ Boris Vian, *L'Arrache-cœur* [1953], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

complémentaires d'espaces oniriques, la pièce *L'Équarrissage pour tous*⁴⁹ et le roman *L'Herbe rouge*⁵⁰. Le roman *L'Arrache-cœur*, bien qu'il ait déjà été commenté à de nombreuses reprises, demeure pertinent à étudier en regard de l'importance de l'espace au sein de son intrigue et de son onirisme suggéré par le thème omniprésent de la psychanalyse, aspects qui n'ont fait l'objet d'aucune recherche approfondie, hormis quelques intuitions à vérifier. Ce texte est, de plus, hautement compatible avec la pièce *Les Bâtisseurs d'empire*⁵¹, qui n'a pas non plus été abordée sous l'angle du rêve, bien qu'elle soit considérée comme participant du théâtre de l'absurde.

Le premier chapitre sera focalisé sur la théorie : la tâche de définir, d'une part, l'onirisme littéraire et d'envisager, d'autre part, l'espace au confluent du théâtre, du roman et du rêve exige qu'on lui accorde une telle attention. Afin d'y arriver, nous dressons dans la première partie un bilan historique de la notion d'onirisme littéraire de manière à discerner les limites de son acception actuelle et, éventuellement, à dégager la définition qui nous guidera tout au long de cette étude, soit celle d'un onirisme implicite notamment repérable à travers l'inventaire d'*effets oniriques*. Nous chercherons ensuite à faire le pont entre ces notions générales et celles qui seraient typiques d'un onirisme spatial, en passant, encore une fois, d'abord par un survol, puis par une tentative de définition qui mettra alors sur l'observation de *fonctions oniriques*. La deuxième partie du premier chapitre s'arrêtera sur les considérations génériques

⁴⁹ Boris Vian, « L'Équarrissage pour tous » [1953], dans *Théâtre 1*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 41-184. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EPT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵⁰ Boris Vian, *L'Herbe rouge* [1950], suivi de *Les lorettes fourrées*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵¹ Ces œuvres comportent entre elles des similitudes formelles et thématiques (notamment leur structure tripartite, leur parenté avec le fantastique, les thèmes de l'inconnu, de l'étrange et de la famille), ce qui accroît la pertinence d'une comparaison entre espaces dramatiques et narratifs.

impliquées par notre problématique, tant en ce qui a trait à la notion d'hybridité que sous-tend la comparaison de textes romanesques et dramatiques que pour ce qui est de l'hétérogénéité esthétique de l'œuvre de Vian dont la poétique est souvent qualifiée d'insaisissable⁵².

Le deuxième chapitre constituera le début de l'analyse des œuvres et prendra le parti d'une approche plutôt descriptive des espaces qui seront mis en relation avec les effets oniriques choisis au premier chapitre. La première partie de ce second chapitre s'inscrira dans la continuité de la démarche théorique entreprise en proposant un survol des études littéraires sur l'espace qui mènera à la conception d'une méthode d'analyse, celle-ci alliant les contributions de spécialistes issus des études littéraires comme théâtrales. En deuxième partie, l'analyse descriptive d'extraits, puis des œuvres du corpus primaire, permettra de brosser un portrait des structures repérables dans les œuvres, mais aussi de rendre opératoire la notion d'onirisme implicite dont l'intuition est à la source de ce mémoire.

Le troisième et dernier chapitre poursuivra l'analyse des œuvres, cette fois à travers une visée plus interprétative. Nous reviendrons d'abord sur ce que nous avons désigné au premier chapitre comme les fonctions oniriques, puis nous explorerons les manifestations de ces fonctions dans les œuvres. Une telle entreprise cherchera donc à concrétiser davantage le projet typologique en analysant des procédés et des opérations qui favorisent l'attribution des fonctions formelles et sémantiques aux espaces ciblés. Encore une fois, nous nous pencherons d'abord sur des extraits, avant d'observer

⁵² Par exemple, par Henri Baudin. *Boris Vian humoriste, op. cit.*, p. 223.

comment se déploient ces fonctions dans la structure globale des *Bâtisseurs d'empire* et de *L'Arrache-cœur*.

CHAPITRE I DE L'ONIRISME AUX ESPACES ONIRIQUES

1. L'onirisme et la littérature

La tâche de circonscrire le point de rencontre du rêve et de la littérature afin d'en arriver à un concept opératoire apparaît être une entreprise sinon irréalisable, pour le moins colossale. Dans son essai *L'écriture rêvée*, Frédéric Canovas évoque, comme explication à cette difficulté, la parenté intrinsèque des deux réalités, joignant celles-ci en un couple non seulement probable, mais pratiquement naturel, comme « une paire indivisible⁵³ » : « Si le rêve est plus fréquent dans le texte littéraire que dans toute autre forme d'art, c'est avant tout dû au fait de ses caractéristiques dramatiques et de sa valeur épisodique qui font quasiment du rêve, avant même qu'il donne lieu à des transpositions littéraires, un récit virtuel⁵⁴. » Retracer le parcours théorique de l'onirisme littéraire n'est guère plus aisé que d'en faire l'historique, la réflexion critique en la matière s'avérant aussi multidisciplinaire que protéiforme. Si le rapprochement avec les théories psychanalytiques semble aller de soi, des approches poétiques, narratologiques, thématiques et phénoménologiques ont également été mises à l'épreuve afin d'explorer la notion. Celle-ci s'applique de plus à de nombreuses esthétiques allant du surréalisme à l'absurde, en passant par le fantastique et l'insolite,

⁵³ Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

sans compter l'apport des poètes romantiques, souvent tenus pour responsables de l'avènement du récit de rêve. Il nous apparaît donc comme approprié, en raison de cette pluridisciplinarité, de conjuguer des fondements théoriques empruntés à différentes spécialités pour en arriver à un cadre théorique qui soit aussi englobant que possible. Avant toute chose, il importe de revenir sur ces différentes approches théoriques, de même que sur la conception du rêve en littérature à travers les âges, afin de clarifier l'usage que nous souhaitons faire de la notion d'onirisme.

Bien que l'on puisse remonter jusqu'à l'Antiquité pour voir poindre les premières assises d'une pensée critique sur le rêve, fondements dont héritent encore aujourd'hui les théories se rattachant à l'onirisme, il n'en demeure pas moins que de nombreuses manières d'appréhender le songe, et quantité de mises en relation de celui-ci avec la réalité, se sont succédé pour en arriver à l'acception contemporaine du terme. À partir de la sacralisation antique du songe, jusqu'à l'apparition d'un prétendu monopole psychanalytique⁵⁵ sur l'expérience onirique, la culture du rêve a oscillé au fil des siècles entre deux points de vue majeurs, octroyant à la chose rêvée un statut tantôt externe, tantôt interne au rêveur. L'emploi du terme culture n'est ici pas anodin. L'étude des variations culturelles traduit bien les mouvements particuliers de cette évolution telle qu'il est possible de l'observer dans le domaine des arts et de la littérature. Or, comme le souligne Jean-Daniel Gollut, « [p]rendre la production littéraire à témoin pour se faire une opinion sur le statut du rêve à telle ou telle époque, c'est évidemment risquer de confondre une convention artistique avec les véritables

⁵⁵ Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, *op. cit.*, p. 287.

modes de pensée du moment⁵⁶. » Aussi nous ne prétendons pas faire l'histoire de la notion dans son acception psychosociale, mais tentons plutôt ici de restreindre le bilan à l'onirisme littéraire, en articulant notre pensée autour des prémisses ayant mené à la conception moderne du rêve en littérature, ainsi que sur la distinction graduelle entre récits de rêves et récits oniriques. Afin de rester centrée sur la problématique, la recension des écrits scientifiques se limite à un panorama de sources et d'exemples principalement tirés de l'espace francophone.

1.1 L'onirisme littéraire à travers les âges

La réalité onirique à l'époque antique est, dans les arts comme dans les écrits philosophiques, indissociable de l'idée que le rêve est « un message émis par des instances transcendantes⁵⁷ ». S'il est possible de lire chez Aristote l'évocation de liens entre l'intervention de stimuli externes ou internes et l'activité du sujet endormi, jamais n'est-il encore admis que « le rêve puisse être une expression, sur un mode particulier, de la pensée du sujet rêveur⁵⁸. » Ainsi, dans l'Antiquité, malgré le progrès de la rationalité, la notion est hautement sacralisée : l'activité onirique, dans la vie quotidienne comme artistique, a fonction de régulateur moral. Il est possible de le constater à la lecture, par exemple, de la poésie homérique ou du théâtre grec⁵⁹. C'est également au cours des siècles antiques que naît l'opposition entre les rêves vrais et faux. Les premiers sont attribués aux dieux et dès lors comportent un caractère

⁵⁶ Jean-Daniel Gollut, *Contes des rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité, op. cit.*, p. 23.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹ On peut penser, entre autres, aux nombreux songes qui hantent le théâtre d'Eschyle ou à la récurrence du thème du rêve chez Euripide, deux des trois grands tragiques grecs. (George Devereux, *Les rêves dans la tragédie grecque* [1976], Paris, Les belles lettres, 2006.)

prémonitoire, les autres sont rattachés à l'homme et donc considérés comme illusoires⁶⁰. En regard du critère d'accomplissement qui divisait *a posteriori* les types de songes, les visions nocturnes prétendument vraies étaient en l'occurrence privilégiées dans la littérature en raison de leur noblesse. Enfin, selon Gollut, c'est au II^e siècle, avec l'ouvrage *La clef des songes* d'Artémidore, que « la tradition antique trouve à la fois sa synthèse et sa révision⁶¹ » par le remplacement des dénominations de « la vieille dichotomie des rêves *vrais* et rêves *faux* par une distinction entre *songes* et *rêves*⁶² », ce que l'auteur de *Conter les rêves* voit comme le premier pas vers une vision sans préjugé des rêves subjectifs. Ces derniers, dans l'ouvrage d'Artémidore, ne sont ainsi plus affectés de la connotation négative donnée par le qualificatif « faux » et sont désormais considérés comme simples productions mentales du sujet.

Cette porte ouverte à l'interrogation et à l'interprétation de tous les rêves par Artémidore aurait pu mettre en branle des questionnements à propos de la conscience et du fonctionnement psychique, mais l'opposition entre rêves vrais et faux refait surface dans la première partie du Moyen Âge sous l'influence de la pensée chrétienne où sont rejetées « comme nulles et non avenues la quasi-totalité des manifestations oniriques suspectes⁶³. » Mises à part les réflexions sur la conscience subjective de Saint Augustin, les rêves de l'homme ordinaire sont donc ignorés et condamnés par la morale religieuse et ses impératifs. Une exception perdure toutefois : l'omniprésence des songes et des visions nocturnes au sein des récits hagiographiques qui octroient encore

⁶⁰ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité, op. cit.*, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶³ *Ibid.*, p. 20.

au récit de rêve une légitimité en raison du caractère divin de ces visions⁶⁴. Un tournant s'opère dans la seconde moitié du Moyen Âge, époque coïncidant avec les débuts d'une littérature de langue française. On assiste alors à ce que certains appellent tantôt la désacralisation⁶⁵, tantôt la démocratisation⁶⁶ du rêve. Ce dernier perd peu à peu de sa qualité de révélation et la connotation négative des images oniriques de l'individu s'estompe à mesure que se dissipent la méfiance et le régime de crainte véhiculés à son endroit par le clergé. Rêver devient une activité profane. Conséquemment, le rêve commun est paré d'une neutralité inédite et se voit de plus en plus relié à la psyché du rêveur, et non à une quelconque influence ou tentation diabolique. S'ensuit une démocratisation tangible notamment à travers les premières transcriptions par certains clercs des rêves de gens ordinaires⁶⁷. En parcourant le paysage littéraire de l'époque, Gollut note une cohabitation importante de ces diverses visions du rêve, qui illustre la transition historique en voie de s'opérer dans les mentalités, donnant lieu à un décalage entre les genres :

[D]e toute évidence, les premiers héros de la Geste française restent visités par des songes (réponses ou avertissements) peu susceptibles d'être ramenés à de simples productions imaginaires de l'individu endormi. [...] Ce traitement de l'expérience onirique, peu accordé semble-t-il à l'Esprit du temps, s'explique probablement par une convention de genre, l'épopée conservant à cet égard les données d'une double tradition antique et biblique. Mais si l'on se tourne du côté du roman et de la poésie courtoise, on voit en effet se manifester une tout autre conception ; le rêve n'y a plus rien que de profane et se laisse remettre directement à la fantaisie de l'esprit qui le produit⁶⁸.

⁶⁴ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité, op. cit.*, p. 21.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Jean-Claude Schmitt, « Récits et images de rêves au Moyen Âge », *Ethnologie française*, vol. 33, 2003, p. 554.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité, op. cit.*, p. 21-22.

Cette reconquête du rêve en littérature et son éclectisme dans l'usage sont confirmés par Jean-Claude Schmitt : « Les récits de rêves envahissent à cette époque toutes les formes d'écriture : les commentaires bibliques, les Vies de saints, les chroniques des rois et aussi la toute jeune littérature en langue vernaculaire⁶⁹. » Il cite entre autres la grande occurrence des rêves dans des œuvres désormais classiques tels le *Roman de la rose*, *Pèlerinage de vie humaine*, *Lancelot* ou encore *la Queste du Graal*. Cette démocratisation croît jusqu'à devenir un véritable motif littéraire, témoignant non plus du joug d'instances transcendantes, mais de l'inscription du rêve désormais issu de « spéculation[s] imaginaire[s] » à partir du réel du sujet rêveur⁷⁰, de désirs individuels (quoique ceux-ci soient encore perçus comme étant des désirs conscients).

L'Âge classique semble en regard de l'onirisme littéraire fort apparenté à l'époque antique. Les mentalités ont beau avoir évolué, l'attrait, particulièrement au théâtre, pour l'imitation des anciens prévaut sur les représentations oniriques dans les œuvres. Cela n'est pas sans donner lieu à un écart entre pensée critique et textes littéraires, puisque le rêve ne se resacralise pas dans la philosophie de l'époque. L'importance attachée à ce motif décroît et l'usage du rêve suscite, la plupart du temps, une « relative absence d'intérêt et de retentissement véritable », les récits de rêve se limitant à des « compte[s]-rendu[s] pauvre[s], réduit[s] à quelques traits stéréotypés⁷¹ ». Gollut le souligne en rappelant que la notion d'inconscient reflétée à travers l'activité onirique – notion qui domine aujourd'hui la culture du rêve – n'est toujours pas advenue aux siècles concernés, puisque « [lorsqu']il n'est pas simplement

⁶⁹ Jean-Claude Schmitt, « Récits et images de rêves au Moyen Âge », *art. cit.*, p. 554.

⁷⁰ Jean-Daniel Gollut, *Contes des rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, *op. cit.*, p. 22.

⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

forgé à l'imitation des modèles antiques, le songe reste bien encore pour l'Âge classique une forme de pensée assez acclimatée aux préoccupations et aux intentions de la conscience vigile⁷². »

L'idée que l'on se fait de la manifestation onirique évolue d'ailleurs en ce sens au XVIII^e siècle avec l'avènement de la raison comme valeur fondamentale. Le rêve est alors défini comme « un assemblage d'idées hétéroclites, un mélange d'images sans raison ni signification, et la représentation qu'on en donne souligne surtout une bizarrerie qui n'est pas censée couvrir ou déguiser une vérité de sentiment ou de pensée⁷³. » Outil rhétorique ou encore processus psychique permettant de faire advenir une intuition rationnelle, le rêve dans l'esprit des Lumières n'a d'autre consistance que la pure fantaisie des contenus rêvés et est donc plus ou moins dénué d'intérêt. En somme, l'onirisme n'a aucune valeur de vérité, que celle-ci soit d'ordre ésotérique ou inconscient.

Il faut attendre le siècle suivant pour voir le rêve reprendre un caractère signifiant dans les arts, en particulier en littérature. Au XIX^e siècle, les écrivains accordent à la voie onirique un statut privilégié et la considèrent comme un espace de choix pour décrire les sentiments subjectifs dont l'âme romantique se fait le porte-étendard. Ériger au rang de *leitmotiv*, peut-être justement en réaction à la réticence des Lumières vis-à-vis de celle-ci, « [l]a vie onirique se voit donc conférer [...] une positivité absolue. Rêver, c'est rejoindre un monde supérieur, toucher l'infini⁷⁴. »

⁷² Jean-Daniel Gollut, *Contes des rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, op. cit., p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

L'onirisme littéraire s'impose aussi au cours du siècle dans d'autres styles, désormais fortement codifiés, que sont par exemple la littérature fantastique ainsi que certains genres apparentés, dont le merveilleux, l'horreur ou le décadentisme⁷⁵. Véritable *topos*, quand il n'est pas tout bonnement ressort dramatique permettant à l'intrigue de se résoudre, le rêve est, au sein de ces œuvres, à la fois vecteur de sentiments étranges ou inquiétants et clé de leur résolution. Il est donc véritablement au cœur de la production littéraire au XIX^e siècle, les écrivains en ayant fait de manière constante l'usage et l'éloge dans l'écriture poétique et romanesque, et ce, jusqu'à la fin du siècle avec le courant symboliste dont « le monde onirique fait partie intégrante⁷⁶ ». En effet, les poètes symbolistes prônent un univers littéraire où « l'abolition des frontières entre rêve et réalité peut entraîner l'envahissement du réel par des visions oniriques⁷⁷ » et pour lequel l'inconscient est vu comme « un principe [ayant] un rôle déterminant dans [la] vie intellectuelle⁷⁸ ». Cependant, à mesure que l'ardeur du courant romantique s'estompe, se développe dans le discours scientifique nouvellement intéressé à la folie et à l'aliénation un engouement pour l'étude du récit de rêve qui tapisse les pages des carnets et des journaux intimes. Ces écrits intimes sont destinés, par leur prétention à la réalité de l'expérience plutôt qu'à la manifestation d'une orientation esthétique, à l'analyse psychiatrique et mènent à la théorisation d'une méthode pour sonder les profondeurs de l'inconscient. L'onirisme littéraire hérite donc, à l'aube du XX^e siècle,

⁷⁵ Si l'on ne peut considérer que le décadentisme tire ses sources du genre fantastique, les deux esthétiques n'ayant dans leur genèse que très peu à voir l'un avec l'autre, il n'en demeure pas moins que certaines œuvres dites décadentes offrent des traits esthétiques franchement fantastiques. Voir par exemple Jules Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques*, 1874, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Contes cruels*, 1883, Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, 1891.

⁷⁶ Gérard Gengembre, *Le symbolisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, p. 159.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 142.

d'une double influence : d'une part la sublimation de l'activité onirique, d'autre part sa psychiatrisation.

La notion de rêve dorénavant teintée des progrès de la psychologie aura des suites au tout début du XX^e siècle, alors que paraît, en 1900, *L'interprétation des rêves* de Freud, ouvrage phare dans la diffusion des savoirs psychanalytiques. Cherchant à cerner l'activité inconsciente du rêveur à travers ses mécanismes, ses fonctions et ses représentations, le psychiatre est responsable de la définition désormais communément admise du rêve comme une « réalisation masquée d'un désir refoulé⁷⁹ ». La lente reconnaissance du rôle du rêveur et de l'inconscient dans le sens commun est parvenue à son terme : le rêve est irrémédiablement érigé au rang de « voie royale » des pensées latentes, messager, non pas des dieux, ni d'une rationalité en construction, mais bien du sujet lui-même. En supposant dès lors un rôle et une autonomie du rêve dans le fonctionnement de la pensée, ce changement permanent dans la définition de l'onirisme a de nombreuses répercussions esthétiques au XX^e siècle, tout particulièrement pour les avant-gardes artistiques. Les tenants de certaines d'entre elles adoptent d'ailleurs des méthodes de création inspirées ou littéralement calquées sur l'activité onirique. Au cœur de l'esthétique surréaliste, l'inconscient comme surréalité offre un rapport sensible à l'intimité de l'expérience onirique ainsi qu'à « l'exploration du continent intérieur⁸⁰ » par la production littéraire. Les sténographies oniriques de Breton, par exemple, empruntent à Freud, bien qu'en en détournant certains principes, les outils nécessaires à la transposition sans artifice d'une réalité supérieure, absolue, conjuguée

⁷⁹ Sigmund Freud, *Sur le rêve* [1901], Paris, Gallimard, 1990, cité dans Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, op. cit., p. 34.

⁸⁰ Henri Béhar, *Le surréalisme*, Paris, Librairie générale française, 1984, p. 157.

par « la résolution [...] [d']états, en apparence, contradictoires que sont le rêve et la réalité⁸¹ ». Il s'agit, par l'union du rêve et de l'art, de la quête d'une vérité existentielle, modulée sans censure par l'esprit du rêveur.

Fruit de la démocratisation et de la diffusion de ce nouveau savoir scientifique sur le sommeil et l'inconscient, le rêve dans sa forme littéraire vise alors la vérité du récit et le souci de réalité de l'expérience onirique, en ce que ceux-ci rendent possible l'atteinte du moi réel, profond. Naissent de ces éclosions psychanalytiques et surréalistes des formes littéraires multiples et divergentes pouvant toutes se rapporter à ce que l'on désigne de manière très générale comme récit de rêve :

En tous cas les écrivains de ce temps [...] se préoccupent davantage que ceux d'autrefois de prendre note de leurs expériences nocturnes. Certains en font la publication en recueils (Leiris, Yourcenar, Perec, Borel, Kerouac, Ollier, etc.) ; d'autres les insèrent en nombre dans les pages de leurs œuvres intimes (Green, Jouhandeau, Ionesco, Jaloux...) ; d'autres encore en font part à fin didactique ou critique (Valéry, Hellens, Caillois, Michaux...) ; presque tous enfin – s'ils ne placent pas, comme Adamov ou Jouve, le récit de rêve à l'origine de telle ou telle de leurs œuvres, ou s'ils ne prennent pas le rêve comme matière privilégiée d'un travail d'écriture (Butor) – livrent à l'occasion [...] quelque spécimen d'enregistrement de leurs aventures oniriques⁸².

Toutes ces tentatives témoignent à leur manière d'une volonté de dire la réalité autrement, de toucher par une forme littéraire nouvelle un pan de l'être et de la vie. Conséquemment, ils permettent de rattacher l'onirisme littéraire à un autre fondement essentiel de la conception freudienne des illusions nocturnes : l'aspect créateur du rêve. Freud le note en citant Karl Scherner dans le chapitre d'ouverture de *L'interprétation des rêves*⁸³ : « [L'imagination] tire, il est vrai, ses matériaux de la mémoire de la veille,

⁸¹ André Breton, « Manifeste du surréalisme » [1924], *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 319.

⁸² Jean-Daniel Gollut, *Contes des rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité, op. cit.*, p. 35.

⁸³ L'idée sera maintes fois reprise par les théoriciens littéraires du rêve, notamment par Jacques Goimard (*Univers sans limites : Critique du fantastique et de l'insolite*, vol. 2, Paris, Pocket, 2003, p. 186 : « Le

mais l'édifice qu'elle construit est entièrement différent des productions de la vie éveillée, elle ne reproduit pas seulement, elle crée⁸⁴. » Grâce à leurs fonctions ainsi qu'à leurs manières particulières de survenir et de se représenter, le rêve et le texte littéraire ont en effet de quoi se fondre naturellement. Issus tous deux de contrées sinon inconscientes, à tout le moins imaginaires, l'onirisme et la pratique littéraire tiennent alors indéniablement de la création : « Le récit de rêve est au texte ce que le rêve est à la réalité, c'est-à-dire un “[m]élange extraordinaire, bien combiné, [...] noué comme une réalité, savamment faux, et comme elle joignant des points éloignés de moi, de mon histoire, sans fautes possibles”⁸⁵. »

Les tenants du théâtre de l'absurde (Adamov, Ionesco, Beckett⁸⁶) et de ce qu'on nomme désormais fantastique moderne (Kafka, Gracq, Vian, Blanchot⁸⁷) font également, comme les surréalistes et d'autres encore, usage du rêve dans leurs processus et conventions artistiques. Déployant chacun de nouvelles manières d'exploiter le réel, que ce soit par le non-sens, la fantaisie, l'horreur ou la folie, ces esthétiques imitent l'activité onirique, en se rapprochant et en s'éloignant incessamment du réel familier par le doute, l'hésitation, l'indétermination ou les contradictions constantes. Ces effets de lectures sont voisins de l'onirisme en vertu de l'*inquiétante étrangeté*, autre concept primordial défini par Freud comme un écart, comme une « sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps

rêve n'est pas seulement voyageur ; il est artiste, il crée⁸³. ») ou encore par Gaston Bachelard (*La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 136 : « [J]e rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve. »)

⁸⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 80.

⁸⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, t. 4, cité par Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, *op. cit.*, p. 297-298.

⁸⁶ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, *op. cit.*, 2005.

⁸⁷ Audrey Camus, « Les contrées étranges de l'insignifiant : retour sur la notion de fantastique moderne », *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (*Écritures de l'insignifiant*), 2009, p. 89-107.

et de tout temps familières⁸⁸ », comme un sentiment « [survenant] souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent⁸⁹ ».

De pair avec l'éclatement des genres qui se produit au XX^e siècle, la notion d'onirisme littéraire se métamorphose désormais non seulement d'un genre à l'autre, mais aussi d'un texte à l'autre. Comme l'observe Gollut, le récit de rêve proprement dit, c'est-à-dire clairement désigné comme tel et introduit par un aparté narratif dans le récit principal au moyen d'une annonce ou d'indices textuels clairs, est loin d'être la seule manifestation de l'onirisme littéraire : « Les limites du rêve ne sont pourtant pas toujours si bien signalées. Il arrive que l'entrée dans le *monde* onirique ne soit annoncée que de manière indirecte ou allusive, par le biais d'indices non déterminants⁹⁰ ». Cette affirmation est confirmée par Canovas, qui s'interroge sur l'applicabilité d'une catégorie onirique : « [Q]uelles peintures et quels textes méritent qu'on s'y réfère en tant que rêves ? Nous faut-il parfois renoncer à appeler *récit de rêve* un texte qui, s'il en donne l'apparence et en porte la marque implicite, n'offre pourtant aucune garantie explicite⁹¹ ? » La réponse vient de Jean Starobinski, alors qu'il se prononce à propos de textes mimant le rêve d'une manière si réaliste que l'étiquette d'onirique est difficilement réfutable, même si cette dernière renvoie davantage à l'atmosphère ou à l'intuition plutôt qu'à l'inscription formelle du rêve dans le récit : « [I]l y a de ses œuvres où nous croyons que le rêve s'est déposé : il nous semble le reconnaître. Ces œuvres ont le rêve derrière elles : elles en sont le récit pictural. Disons plus : elles nous

⁸⁸ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [1919], dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 7.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁰ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, op. cit., p. 68.

⁹¹ Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, op. cit., p. 25.

paraissent en être l'imitation fidèle, comme d'autres images imitent fidèlement les apparences du monde réel⁹². » Jacques Goimard, s'attachant à circonscrire le thème du rêve fantastique, insiste lui aussi sur ces représentations aux frontières floues qui sont celles des univers oniriques. Citant Aragon, il évoque l'état intermédiaire entre rêve et réalité, susceptible de donner lieu moins à une exactitude dans le récit qu'à cet effritement de la vraisemblance dans l'atmosphère fictionnelle, distance si typique de l'activité onirique telle que le sujet l'expérimente : « Il se fait comme ça, entre les rêves et la conscience éveillée, des échanges mal définis : une sorte d'osmose peut-être, on ne reconnaît pas que cette pensée vient du rêve [...], elle a traversé la membrane⁹³. » Gollut est tout de même d'avis que l'accès à l'univers des rêves, malgré le caractère implicite de la fable, est toujours conditionné par le texte : « L'entrée dans le monde onirique ne se fait pas sans préparation, et de nombreux indices assurent la mise en place de circonstances particulièrement propices⁹⁴. » L'onirisme littéraire n'est donc pas systématiquement associé aux textes d'emblée étiquetés comme tels par le paratexte, voire par une annonce dans le récit, de même que l'inscription implicite du rêve dans le récit n'en compromet point la considération et l'analyse. Or, il faut se demander à quoi, plus concrètement, serait due cette « reconnaissance » du rêve. D'où provient cette intuition et à quoi peut-on l'attribuer dans les textes ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait qu'un texte, le plus objectivement possible, puisse être qualifié d'implicitement onirique ?

⁹² Jean Starobinski, « La vision de la dormeuse », 1972, cité par Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, *op. cit.*, p. 30-31.

⁹³ Louis Aragon, *Les beaux quartiers*, 1936, cité par Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, *op. cit.*, p. 190-191.

⁹⁴ Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, *op. cit.*, p. 71.

1.2 Des effets oniriques. Définir l'onirisme littéraire implicite

Ayant à ce point-ci illustré non seulement l'évolution progressive de la notion d'onirisme littéraire, mais également la diversité de ses représentations, il convient de fixer, en prenant soin d'attribuer à chacun sa part dans la définition ainsi retenue, ce qui sera considéré opératoirement onirique tout au long de l'analyse. À cette fin, la définition du rêve à la fois large et brève de Michel Pruner constitue le point de départ de notre cadre théorique :

Le rêve est en effet un contenu masqué par un ensemble de symboles qui lui donne valeur de révélation, mais dont le message n'obéit à aucune logique immédiatement perceptible. Il s'exprime à travers une forme obscure, parfois incohérente, qui échappe au carcan de la rationalité. Il constitue donc à la fois un fond ouvrant sur la pensée à l'état sauvage et une forme qui épouse l'inattendu de la vie⁹⁵.

Ostensiblement reliée à la définition psychanalytique, en ce qu'elle assimile le rêve à un message qui, lorsque déchiffré, donne accès à l'inconscient, la définition de Pruner comporte également les traits d'un héritage plus vaste. L'idée que l'onirisme, s'il désigne inévitablement un thème, puisse aussi être une forme, quant à elle à la fois étrange et familière en ce qu'elle « épouse l'inattendu de la vie », semble prendre sa source non seulement dans les avant-gardes, mais également dans l'apparition du motif onirique dans la littérature médiévale. De son côté, la « forme obscure » évoquée pourrait se rattacher aux traditions antique et chrétienne, à une conception mystique des songes, tout comme l'incohérence pourrait renvoyer au dédain des Lumières pour la fantaisie du rêve. Évidemment, chercher à attribuer une période à une caractéristique précise de l'onirisme risque d'apparaître une bien vaine entreprise, en particulier après avoir constaté la richesse de la notion à travers les âges. Toutefois, en faire ressortir le

⁹⁵ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, op. cit., p. 96-97.

caractère multidimensionnel nous permet d'éviter de nous limiter la notion à la seule perspective psychanalytique. Compte tenu de l'étendue du survol effectué, et parce que « [d]es catégories adjacentes comme l'absurde, le bizarre, l'inédit, l'évanescent viennent s'ajouter au propre du domaine onirique, et le rendent progressivement plus refermé et replié sur sa propre structure, sur sa logique particulière⁹⁶ », il convient d'enrichir la définition de Pruner au moyen d'effets oniriques qui permettent de cerner au mieux « cette logique particulière » et de faire le pont entre texte et lecture⁹⁷, soit entre structures et significations. À la suite de la recension des écrits scientifiques, les notions de désordre, d'inconséquence et d'indétermination apparaissent comme effets possibles de l'onirisme implicite dont nous croyons les œuvres du corpus imprégnées.

1.2.1 Désordre

Dissertant sur le rêve en littérature, Canovas écrit :

Les éléments présents dans un récit de rêve se distinguent bien souvent par leur caractère superflu et leur autonomie les uns vis-à-vis des autres. Étant donné que la juxtaposition des éléments de la séquence onirique ne suit plus un ordre logique [...], chaque élément possède désormais une signification en soi (manifeste et/ou latente) et n'a pas obligatoirement besoin de la présence d'autres éléments au sein d'une suite pour se voir attribuer une fonction⁹⁸.

Cette idée d'hétéroclisme implique, d'après Sarrazac dans *Jeux de rêves et autres détours*, que « [l]'irruption du rêve dans la dramaturgie – non plus du rêve cantonné à

⁹⁶ Daiana Dula-Manoury, *Queneau, Perec, Butor, Blanchot. Éminences du rêve en fiction*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9.

⁹⁷ L'effet de lecture est notamment théorisé par Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture* : « Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur. De cette virtualité de l'œuvre jaillit sa dynamique qui constitue la condition de l'effet produit par elle. De ce fait, le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. [...] Dans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue ou un effet consommé, et non par une idée préexistante à l'œuvre et que celle-ci incarnerait. » (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, p. 49-51.)

⁹⁸ Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, *op. cit.*, p. 305-306.

un récit, à une évocation ponctuelle au cours de l'œuvre, mais du rêve comme structure même de l'œuvre – doit donc être conçue comme facteur de désordre⁹⁹. » Ce désordre, qu'il soit repérable dans l'espace ou tout autre aspect de la structure d'une œuvre, évoque paradoxalement tout à la fois l'irrégularité et l'amalgame des éléments oniriques. Reprenant l'idée de Freud selon laquelle les rêves d'une nuit sont dans les faits un seul ensemble de significations, les éléments juxtaposés des récits oniriques sont à même de constituer, à force d'associations, d'hétérogène et de disparate, « une libre composition, un agrégat, une mosaïque, une revue de petites formes¹⁰⁰. » Ce faisant, Sarrazac en vient à dire au sujet des jeux de rêves qu'ils allient flux et discontinuité par l'accumulation de détails en un désordre conçu comme un tout¹⁰¹. En définitive, non loin de l'absurdité en ce qu'ils recourent parfois au non-sens, ces procédés d'accumulation par la mise en forme d'un désordre narratif onirique, peuvent faire glisser la structure de l'œuvre vers l'insignifiance même des signes.

1.2.2 Inconséquence

Comme conséquence à cette accumulation parfois « intempestive d'éléments fantastiques dans un récit référentiel [...] [qui] peut constituer un pacte onirique en soi-même¹⁰² », de telles fictions offrent aux lecteurs des espaces où « la perte de sens – de la signification – est aussi une perte d'orientation¹⁰³ » et où « les mots, leurs dédales, l'immensité épuisante de leurs possibles, enfin leur traîtrise, ont quelque chose des

⁹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p. 65.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰² Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée, op. cit.*, p. 58.

¹⁰³ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite, op. cit.*, p. 227.

sables mouvants¹⁰⁴. » En ajoutant que « [l]a modernité, qui peut savourer le vertige du multiple [...] [,] est parfois sensible à l'appauvrissement qui menace les signes quand ils deviennent surabondants¹⁰⁵ », Goimard fait valoir que le désordre encouru par l'accumulation des signes peut mener à ce que nous considérons comme un effet onirique additionnel, celui de l'inconséquence¹⁰⁶, caractéristique des fictions dans lesquelles ce « vertige du multiple » est mis en échec par un régime de lecture incessamment inachevé, déçu par l'inadéquation du récit aux attentes qu'il a lui-même créées. L'inconséquence est définie plus en détail par Audrey Camus comme la condition d'une « mise en déroute du lecteur », instaurée par la création d'un sentiment d'attente inassouvi : « [Q]uoique la présence de tous ces motifs [topoï fantastiques] tende à assimiler le livre au genre, rien n'y fait : le surnaturel procède de l'écriture, mais n'a pas d'existence avérée dans la diégèse¹⁰⁷ ». La résultante de cette inconséquence est de prendre « le lecteur à défaut par l'instauration d'un régime de lecture non indiciaire pour le moins inhabituel¹⁰⁸ ». Si l'inconséquence convient selon elle particulièrement bien au fantastique moderne, nous pensons qu'elle sert aussi bien les textes implicitement oniriques tels que les ont observés Canovas et Gollut qui remarquent tour à tour cet effet de finalité fuyante habitant certains textes à l'instar d'un rêve qui échappe à sa résolution au réveil par l'intervention du réel¹⁰⁹. L'effet

¹⁰⁴ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, cité par Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰⁶ Nous adaptons le terme de l'expression « un fantastique de l'inconséquent » choisie par Audrey Camus dans « Les contrées étranges de l'insignifiant : retour sur la notion de fantastique moderne », *art. cit.*, p. 92.

¹⁰⁷ Audrey Camus, « Les contrées étranges de l'insignifiant : retour sur la notion de fantastique moderne », *art. cit.*, p. 94.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁹ Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, *op. cit.*, p. 50.

d'inconséquence se retrouve de manière semblable dans les théories sur l'onirisme en dramaturgie, notamment dans l'idée de distorsion et d'écart dans le rapport entre le rêve et la réalité. Sarrazac emploie le terme de « décomposition dramatique » pour exprimer cette idée : « Les jeux de rêves morcellent, distordent, redistribuent sans relâche les éléments tirés de ce que nous sommes accoutumés d'appeler réalité¹¹⁰. » C'est donc bel et bien le réel que le récit accumule ainsi par le désordre, mais un réel en décalage ou contradictoire, un réel inconséquent qui ne répond pas, ou plus, aux lois qui devraient le régir.

1.2.2 Indétermination

Cette sensation de réalité altérée s'accompagne d'un effet d'indétermination. Emprunté à Todorov qui le développe dans *Symbolisme et interprétation*, le principe d'indétermination du sens donnerait à observer dans certains récits des conflits de lecture liés à des « opposition[s] irréductible[s], et profondément déroutantes pour l'interprétation, entre clarté de l'appareil allégorique [...], et l'obscurité du message qu'il délivre¹¹¹ ». Cherchant à cerner les particularités de l'insolite, apparenté à bien des égards à l'onirisme, Goimard invoque ce qui relève aussi de l'indétermination (ou de l'indécidabilité, dont il fait une « propriété centrale de l'insolite¹¹² ») : « Il [l'effet insolite] se propose à nous comme une énigme à interpréter, comme une hésitation sur la nature du moi et du monde, comme une perplexité sur la nature de l'œuvre qui s'élabore¹¹³. » Le doute, tel qu'il se présente au lecteur d'un récit insolite, semble à juste titre reproduit dans les récits oniriques en ce que, mis en déroute dans son

¹¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 61.

¹¹¹ Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 85.

¹¹² Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 504.

¹¹³ *Ibid.*, p. 511.

processus herméneutique, l'analyste peine à circonscrire la nature de l'espace littéraire dont il est le témoin. L'indétermination du sens ressemble à la notion d'hésitation décrite par Todorov comme l'ambivalence du lecteur et du personnage entre la réalité attendue et la dissonance des événements qui viennent bouleverser le cours normal des choses dans un récit fantastique¹¹⁴. L'hésitation et l'indétermination empêchent toutes deux l'affirmation de l'appartenance de l'univers fictionnel à l'une ou l'autre des réalités. Autrement dit, il est impossible pour le récepteur de fixer les frontières de ce qui dans la fiction appartient respectivement au rêve et au réel fictionnel. C'est ce que Gollut désigne par le « flottement des limites assignables à la séquence onirique¹¹⁵ ». Goimard va même jusqu'à faire de cette indétermination l'élément analytique déterminant de tous textes oniriques fantastiques : « Le moment crucial de tous les textes sur ce thème, ce n'est donc pas (contrairement à ce qu'on croit parfois) le rêve lui-même, mais le moment où le rêve commence à déborder sur le réel¹¹⁶. » L'effet d'indétermination résulterait donc de la coprésence de l'étrange et du familier. En somme, ce qui faisait précédemment douter Canovas de l'appartenance ou non d'un texte à l'onirisme (c'est-à-dire l'inscription implicite du rêve dans les œuvres) constituerait pour bon nombre de théoriciens un véritable trait onirique.

1.3 Envisager une typologie des espaces oniriques

Afin désormais de cerner plus spécifiquement les manifestations spatiales de ces effets oniriques, il convient de fixer les bases de ce que nous entendons désigner comme des espaces oniriques ou des espaces particulièrement propices à la

¹¹⁴ Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

¹¹⁵ Jean-Daniel Gollut, *Contre les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, op. cit., p. 70.

¹¹⁶ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 184.

matérialisation de l'impression onirique. Or, circonscrire les caractéristiques de ces espaces pour dresser une liste de traits définitoires s'avère tout aussi complexe qu'il l'a été de faire état de la notion d'onirisme littéraire : les formes et variations de ces univers s'avèrent si nombreuses qu'il serait arbitraire d'en proposer une sélection exhaustive. Mains auteurs ont pourtant traité de ces espaces. Parmi eux, Gaston Bachelard évoque d'abord dans sa *Poétique de l'espace* la vaste étendue des espaces intimes dont la rêverie est le propre : « [la rêverie] fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs. Quand cet ailleurs est naturel, quand il ne se loge pas dans les maisons du passé, il est immense¹¹⁷. » Il conçoit, plus tard, dans *Le droit de rêver*, l'espace onirique comme un espace « fait d'essentielles enveloppes¹¹⁸ » et « soumis à la géométrie et à la dynamique de l'enveloppement¹¹⁹ ». Pruner abonde également en ce sens lorsqu'il prétend à propos des dramaturgies de l'absurde qu'elles sont marquées par la primauté de l'aspect spatial des textes dont « le foisonnement des emplois de l'espace, sa richesse et sa variété¹²⁰ » sont les jalons. Il ajoute :

L'onirisme qui préside à la construction dramatique se manifeste aussi dans les structures spatiales et temporelles des œuvres. Comme dans les rêves, l'espace présente deux modes de fonctionnement. Il est support de jeu dans lequel s'inscrit une action [...]. En même temps, il présente une valeur symbolique déterminée par les mécanismes métaphoriques et métonymiques qu'il provoque. Il est producteur d'un sens qui reste le plus souvent à décoder¹²¹.

Ces deux modes de fonctionnement sont, de surcroît, représentables et interprétables d'innombrables manières, puisque de tels espaces semblent aussi, pour Pruner, doués d'autonomie et de malléabilité. Ces deux aspects sont aussi notés par les contributeurs

¹¹⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 168.

¹¹⁸ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 197.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, *op. cit.*, p. 99-100.

¹²¹ *Ibid.*, p. 100.

du numéro d'*Europe*¹²² dédié à Vian, dans lequel la dimension spatiale des œuvres analysées évoque à la fois une parenté franche avec l'onirisme et la fantaisie, mais également avec l'abondante diversité et le mouvement constant des formes que prennent ces univers. Qu'il s'agisse d'en analyser les métamorphoses¹²³, d'en révéler l'instabilité¹²⁴, l'inquiétante étrangeté¹²⁵ et la distorsion¹²⁶ ou de lui donner une forme tantôt géométrique et mécanique¹²⁷, tantôt hélicoïdale¹²⁸, l'espace y est observé à partir d'une quantité d'approches. S'il est trop tôt pour tirer des conclusions étendues, il est tout de même possible de déduire de ces lectures que les espaces chez Vian, tout comme les espaces dits oniriques, sont difficilement assignables à des caractéristiques fixes.

Ces premières réflexions permettent deux constats. D'une part, les qualificatifs employés pour décrire des espaces entretenant un lien avec l'onirisme sont multiples et souvent laissés à la discrétion du théoricien qui les sélectionne (hélicoïdale, fantastique, immense, turbulent, instable, etc.) D'autre part, les substantifs employés afin de nommer ces espaces porteurs d'une fantaisie onirique sont tout aussi nombreux et parfois sujets à une désignation pointue (rêve, rêverie, cauchemar, songe). Conséquemment, nous faisons le choix de ne pas tenir compte outre mesure de cette distinction des espaces en termes « d'état onirique », justement parce que l'onirisme des œuvres qui nous intéressent est implicite et ne permet pas nécessairement de distinguer par exemple rêve et rêverie. Au contraire, c'est le caractère pluriel,

¹²² Audrey Camus (dir.), *Europe*, *op. cit.*

¹²³ Marie Redonnet, « Une petite arche miraculeuse », dans Audrey Camus (dir.), *Europe op. cit.*, p. 10.

¹²⁴ Jacques Poirier, « La fantaisie et son double », dans Audrey Camus (dir.), *Europe, op. cit.*, p. 73.

¹²⁵ Jean-Pierre Vidal, « La partition romanesque », dans Audrey Camus (dir.), *Europe, op. cit.*, p. 101.

¹²⁶ Audrey Camus, « L'enfance de l'écriture », dans Audrey Camus (dir.), *Europe, op. cit.*, p. 92.

¹²⁷ Jeanyves Guérin, « Boris Vian et le nouveau théâtre », dans Audrey Camus (dir.), *Europe, op. cit.*, p. 140.

¹²⁸ Adela Cortijo Talavera, « Un espace en gidouille », dans Audrey Camus (dir.), *Europe, op. cit.*, p. 110-120.

protéiforme et latent des espaces oniriques qui, nous l'avons dit, semble pertinent. Ainsi, nous ne voyons pas d'objection à rassembler sous la désignation d'*espaces oniriques* les espaces décrits et nommés au moyen des qualificatifs et substantifs que nous venons d'énumérer. Nous ne voulons évidemment pas insinuer que tous les espaces fantaisistes, instables ou étranges sont de facto oniriques, ni que les songes, rêveries, rêves ou cauchemars renvoient au même état, mais plutôt que tous ces espaces peuvent être considérés comme tels s'ils s'avèrent remplir certaines conditions oniriques inhérentes à notre cadre théorique.

Afin d'accorder une attention particulière à la justesse et aux nuances, le pari théorique que nous faisons est donc celui d'une typologie sous forme de continuum. Par là, nous cherchons à penser notre classification davantage comme un système de tensions entre pôles qu'à travers des catégories fixes, afin de faire preuve de plus de flexibilité, mais aussi de plus de finesse dans l'analyse, concédant à chaque œuvre la spécificité de ses espaces. Nous entendons par spécificité des espaces le fait que chaque œuvre, ou plus encore, chaque lieu dans ces œuvres, peut comprendre à la fois des ressemblances qui le lient à un type particulier et des différences qui l'en distancient. Par conséquent, le recours au continuum, défini comme : « Objet ou phénomène progressif dont on ne peut considérer une partie que par abstraction¹²⁹ », se justifie ici par sa représentation graduée et sa conciliation de l'homogène et de l'hétérogène qui apparaissent plus à même d'admettre de telles nuances.

¹²⁹ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2009, p. 524.

1.3.1 Détour

Le premier pôle de cette esquisse de droite typologique est désigné par le terme de *détour*. La notion est empruntée à Jean-Pierre Sarrazac qui définit globalement le détour comme « un art [...] qui rapproche tout en éloignant et éloigne tout en rapprochant, qui instaure de la distance au cœur même de la proximité¹³⁰. » Plus précisément, ces « formes-détours¹³¹ », car la notion s'inscrit elle aussi dans la diversité, sont l'objet d'« une dramaturgie qui, plutôt que le recul dans le temps et l'espace [...], plutôt également que la promiscuité avec ce qu'on appelle réalité, choisit l'écart, le pas de côté¹³². » Sarrazac ajoute cependant que « le détour permet le retour¹³³ », insistant ainsi sur le fait que, bien que la forme mise entre autres sur la défiguration et la déformation, la fonction de l'art du détour s'illustre toujours dans une courbe qui le ramène à ce que le chercheur désigne comme un *réalisme heuristique*, c'est-à-dire « un réalisme en quête non de réalité, mais de vérité¹³⁴. »

Sarrazac s'emploie dans *Jeux de rêves et autres détours*, non seulement à introduire la notion de détour, mais aussi à caractériser la forme du jeu de rêve. Celle-ci est utile pour préciser encore davantage le premier pôle de cette typologie. Le jeu de rêve se reconnaît grâce aux caractéristiques formelles d'un espace de l'entre-deux, situé à mi-chemin entre le rêve et le réel (s'illustrant notamment par une mise en tension, une oscillation constante, un brouillage des frontières basé sur la relativisation et le jeu de l'écart) ainsi qu'à l'aide de l'élaboration d'une demi-réalité spatiale (advenant quant

¹³⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, *op. cit.*, p. 18.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 14.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 19.

à elle à travers une hétérogénéité produite par l'accumulation, l'oxymore et l'hétérotopie ; une décomposition dramatique engendrée par un goût du fragment, du morcellement et de la répétition ; une vision oblique caractérisée par un décalage vis-à-vis du réel, une distorsion, voire une défiguration de nature à dérouter le lecteur)¹³⁵. Finalement, le jeu de rêve au sein des espaces oniriques est observable non seulement au moyen de ces caractéristiques formelles, mais également en regard de la définition de sa fonction littéraire, conforme à celle du détour :

La finalité du jeu de rêve n'est donc pas d'engendrer un « autre monde » ou ce qu'on appelle un « univers alternatif ». Non, elle consiste à offrir un point de regard sur le monde – point d'éloignement et de tension (comme la flèche sur l'arc bandé) à partir duquel la fiction théâtrale peut viser, atteindre, pénétrer au cœur du réel¹³⁶.

1.3.2 Aberration

Le pôle opposé du détour sera désigné par le terme d'aberration, idée cette fois tirée de l'ouvrage de Jacques Goimard également cité ci-dessus. La notion est définie comme « les paradoxes fantastiques de l'espace et du temps¹³⁷ ». Les espaces manifestant une telle aberration sont plus précisément décrits comme « des espaces où l'on se perd, où les paradoxes étouffent le sens, où la vitalité s'épuise dans d'incessants passages à la limite¹³⁸. » Ainsi, la mise en texte de la perte d'orientation dans les textes évoque des représentations de l'ailleurs, des formes circulaires, labyrinthiques, hélicoïdales, une clôture de l'espace, une surabondance et un empilement des détails, des déconstructions et des perturbations spatiales ou une mise en évidence du hasard et

¹³⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 57-69.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁷ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 206.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 230.

l'errance. Figurent au nombre des paradoxes qui étouffent le sens, les dichotomies spatiales de l'étrange et du familier, de l'intérieur et de l'extérieur, du proche et du loin, les pertes de signification et d'orientation spécifiquement liées à la multiplication des oxymores ou des contradictions et les insertions ou suppressions de segments spatiaux. Finalement, les incessants passages à la limite sont repérables à travers les répétitions spatiales et narratives, les allers-retours entre le fantastique et le réalisme, typiques d'un « point de jonction entre l'expérience consciente et le rêve¹³⁹ », et l'omniprésence d'une absurdité qui pousse au vide. Ces procédés textuels constituent donc les principales caractéristiques formelles à relever dans les œuvres pour qu'elles puissent être rapprochées de ce deuxième pôle. Si ces dernières ne sont pas sans rappeler les caractéristiques du détour, la fonction littéraire conférée à ces espaces aberrants les en éloigne. Plutôt qu'un détour permettant de rejoindre le réel par le biais de l'écart, l'aberration s'illustre dans un mouvement d'écart persistant, elle se matérialise et s'accomplit dans l'égarement, autant celui des personnages que du lecteur. La fonction de tels espaces s'inscrit par conséquent dans un non-sens :

Les aberrations de l'espace ont plus d'une ressemblance avec les aberrations du temps. Elles parcourent la même trajectoire : au départ, on se libère d'une contrainte qui s'impose à nous dans notre vie quotidienne ; à l'arrivée, on s'égare dans un labyrinthe, on se prend au piège d'une malédiction plus radicale encore que celle à laquelle on avait cru échapper¹⁴⁰.

En somme, les espaces aberrants sont proches de ceux du détour, et, comme eux, ils créent désordre et déformations. Or, on ne note au contraire dans ces espaces aucune confirmation, aucune réponse, aucun retour ou ouverture vers le sens.

¹³⁹ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 231.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 227.

2. Au-delà des genres

Il importe d'apporter à ces fondements théoriques quelques dernières précisions concernant notre approche des œuvres choisies, dont le caractère hautement protéiforme a été mentionné à plusieurs reprises déjà. Afin de justifier une fois pour toutes le choix d'un corpus d'analyse éclectique, nous souhaitons nous appuyer sur certains faits tirés des théories des genres littéraires.

Le désir de considérer l'œuvre de Vian comme unitaire et cohérente a influé sur la composition d'un corpus mixte tant au niveau générique qu'esthétique. Conséquemment, les œuvres choisies ont beau être éloignées tant en ce qu'elles sont tantôt des pièces, tantôt des romans et en ce qu'elles arborent les traits d'esthétiques différentes, nous avançons l'hypothèse que, nonobstant leurs différences, elles peuvent toutes participer d'une typologie des formes d'espaces oniriques. Autrement dit, la fantaisie et les procédés oniriques auxquels ces œuvres donnent lieu n'appartiendraient exclusivement à aucun genre. Ainsi, *Les Bâtisseurs d'empire*, souvent caractérisée comme une pièce absurde, est susceptible de comporter certains éléments spatiaux oniriques autant que le roman *L'Arrache-cœur*, quant à lui observé tour à tour à travers les prismes du fantastique moderne, du surréalisme et de la psychanalyse. Il en est de même pour les œuvres secondaires du corpus, qu'il s'agisse de la pièce *L'Équarrissage pour tous*, « vaudeville anarchiste¹⁴¹ » misant sur la satire et l'antimilitarisme, ou du roman de science-fiction *L'Herbe rouge*. Dans la section suivante, nous chercherons

¹⁴¹ René Barjavel, « Boris Vian se réhabilite », *Carrefour*, 25 avril 1950, dans Boris Vian, *Théâtre I*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 185.

donc à prouver que non seulement les étiquettes génériques accolées aux œuvres du corpus n'excluent pas la possibilité de les étudier en regard de leur onirisme, mais aussi que ces étiquettes ne parviennent pas toujours à cerner les formes hybrides dont ces œuvres sont les dépositaires, formes qui cherchent, par ailleurs, souvent à dépasser les limites des cadres génériques traditionnels.

2.1 Hybridation des genres romanesque et théâtral

Certaines théories du genre en littérature, dont celle de Jean-Marie Schaeffer, ont fait école. Or, la majorité de ces théories (pour ne pas dire toutes) s'interrogent sur le caractère instable, voire arbitraire, représenté par l'entreprise de théorisation générique en lettres ou dans le domaine des arts. Ces interrogations suscitent dans les ouvrages autant de justifications et de postures ouvertes aux identités génériques multiples et variables, positions qui, si elles peuvent sembler défensives et méfiantes, font preuve d'une prudence judicieuse. Ainsi, quand Schaeffer affirme, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, que « l'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes¹⁴² » et que « [d]evant une telle situation, il faut évidemment se poser la question à savoir s'il est possible de reconstituer une théorie des genres un tant soit peu cohérente à partir de ce *patchwork* lexicologique¹⁴³ », il s'empresse de répondre partiellement à cette objection fondamentale quelques pages plus loin en citant Luis J. Prieto :

Comme chaque objet possède un nombre infini de caractéristiques, il peut posséder un nombre infini d'identités spécifiques ; et comme n'importe quelle caractéristique que présente un objet donné peut toujours aussi faire partie des

¹⁴² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 66.

¹⁴³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*

caractéristiques d'un autre objet, chaque objet peut partager n'importe laquelle de ses identités spécifiques avec un nombre infini d'autres objets¹⁴⁴.

Schaeffer en vient dès lors à affirmer qu'assigner un genre à une œuvre, ou bien situer théoriquement un texte à l'intersection de plusieurs identités génériques, revient à construire un modèle de lecture : « Cela signifie non pas que la théorie des genres n'a pas d'objet, mais que l'objet est toujours relatif à la théorie, qu'il naît de la rencontre des phénomènes et de notre manière de l'aborder¹⁴⁵. » Autrement dit, le genre assigné à une œuvre n'est pratiquement jamais, à juste titre, exclusif, mais plutôt indicatif ; l'acte discursif qu'est l'œuvre littéraire « étant pluri-aspectuel¹⁴⁶ » et « l'identité [générique] étant toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'apprehende¹⁴⁷. »

De fait, l'instabilité générique intrinsèque à la théorie des genres trouve un exemple particulièrement puissant dans l'étude de l'œuvre vianesque qui retourne, transgresse, voire transforme, les genres plus ou moins fixes du roman et du texte dramatique. Les commentateurs de Vian sont d'ailleurs formels à ce propos :

Boris Vian possédait un flair indéniable pour se trouver, sans vraiment le rechercher, à la pointe de l'avant-garde dans bien des domaines. [...] En même temps, Vian n'était ni épate-bourgeois ni conformistement anticonformiste. Trublion provocateur et irrévérencieux, certes, mais aussi talentueux et pluridisciplinaire, indépendant et imprévisible. Bon chic, mauvais genre, lui aussi. *Genre* n'est pas à prendre ici au sens superficiel. Vian, en effet, remet en question toutes sortes de genres : genres littéraires et musicaux, mais également genres sexuels et, puisqu'on parle de genre humain, catégories raciales¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Luis Jorge Prieto, « On the Identity of the Work of Art », *Versus*, n° 46, 1987, p. 32-33, dans Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Ralph Schoolcraft, « Vian, Sullivan : bon chic, mauvais genres », dans Audrey Camus (dir.), *Europe*, *op. cit.*, p. 61.

C'est donc dire que notre auteur, s'il se joue des esthétiques en les brassant et en les croisant sans cesse, travaille également à redéfinir les supports génériques de ses œuvres, en mettant (comme d'autres, certes) de la prose au théâtre : « La voix didascalique vianesque n'est donc pas blanche, mais multicolore, changeante. Même s'il recourt souvent au style télégraphique, il ne souhaite pas jouer le jeu de l'alittérarité systématique et entend promouvoir une voix plastique qui vivifie la didascalie¹⁴⁹ », et du théâtre dans le roman : « Les jeux verbaux (comique verbal) sont plus marqués dans *L'Écume des jours* que dans les pièces qui ont suivi. [...] *L'Écume des jours* aurait pu être une pièce. Il se trouve que ce fut un roman¹⁵⁰. »

De plus, selon Janet M. Paterson, le texte hybride (que l'on peut considérer comme le représentant textuel de cette instabilité théorique des genres littéraires) « constitue la forme par excellence d'une revendication de la multiplicité et de l'hétérogénéité propres au postmodernisme¹⁵¹. » Bien que la question de l'emploi du terme « postmodernisme » déclenche un flux d'interrogations nouvelles et éloignées de notre entreprise, il n'en demeure pas moins que la position de Paterson sur l'hybride cadre avec les pistes avancées dans ce chapitre, notamment celles concernant l'hétérogénéité, le désordre et le morcellement des formes¹⁵². Cette description de l'hybride récupère effectivement nombre de termes employés pour définir les espaces

¹⁴⁹ Benoît Barut, « La fantaisie dans les marges », dans Audrey Camus (dir.), *Europe, op. cit.*, p. 125.

¹⁵⁰ Jeanyves Guérin, « Boris Vian et le nouveau théâtre », dans Audrey Camus (dir.), *Europe, op. cit.*, p. 138-139.

¹⁵¹ Janet M. Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haguebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota bene, 2001, p. 81.

¹⁵² Ces caractéristiques attribuées au texte hybride, qui rappellent notre cadre théorique des espaces oniriques, sont citées dans plusieurs sources sur l'hybridité des genres dont Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haguebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota bene, 2001, et Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

oniriques. Il semble donc probable qu'il existe une parenté entre l'écriture de Vian et les théories sur l'hybride – parenté qui tient à un fonctionnement « sur le mode du foisonnement libre et dérégulé, d'un inépuisable pouvoir d'invention, mais aussi d'une accumulation qui confine à l'ennui¹⁵³. » Ainsi, tout en admettant comme utiles les fondements des théories génériques, nous croyons suffisantes les raisons de ne pas vouloir s'occuper outre mesure de la question. Nous nous contenterons d'affirmer que la fluidité de la problématique des genres justifie, à notre sens, les comparaisons improbables au premier abord.

2.2 Hybridation des esthétiques littéraires

Dernière précision : au moment d'explorer l'onirisme littéraire, il a été montré que les manifestations historiques du rêve en littérature ont touché à de nombreuses esthétiques, allant du classicisme au romantisme, en passant par le fantastique, l'absurde, le surréalisme et bien d'autres. Or, avant même de considérer la notion d'onirisme au sein de celles-ci, il apparaît clair, du moins chez les théoriciens des littératures de genres, que la frontière entre ces esthétiques est souvent des plus floues lorsqu'actualisée dans les œuvres, quant à elles particulièrement propices aux mélanges. La table des matières de l'ouvrage en deux tomes de Goimard sur le merveilleux et le fantastique en témoigne, traitant tout à la fois de fantastique, de science-fiction, de merveilleux, de *fantasy* et d'insolite. De même, la détection de l'onirisme au cœur de ces formes, ne rend les frontières entre ces dernières que plus perméables, et leur désignation, plus instable :

¹⁵³ Wladimir Kryszynski, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité », dans Dominique Budor et Walter Geerts, *Le texte hybride, op. cit.*, p. 33.

Nous voilà donc en plein jour tirillés entre l'imagination nourrie de nos rêves, et la rationalité organisatrice qui a conquis, sur un monde aux apparences immédiates incohérentes (et peut-être absurde en soi) un réel assez régulier pour en être habitable. Combat surnois entre les infiltrations de l'océan onirique et le maintien des polders diurnes : Infiltrations impressives [...], reconquêtes [...], épanchements [...]. Autant de terroirs dans le domaine protéiforme de l'Insolite¹⁵⁴.

Ce jeu de l'indécidabilité et de la porosité des esthétiques s'avère d'autant plus puisque l'écriture vianesque est fortement marquée par la créativité langagière, transposée dans le texte non seulement par le goût de l'absurde, mais aussi par le sens du jeu, présents tous deux en tant que « gage de liberté¹⁵⁵ » et outils « d'une remise en question des lieux communs¹⁵⁶ ». Oscillant entre humour et provocation, cette tendance au jeu verbal est une constante dans l'œuvre et est exploitée de diverses façons (souvent de toutes les façons à la fois), allant de l'invention lexicale au jeu de mot grinçant et inconvenant, en passant par le pastiche ou la dérision¹⁵⁷. Cependant, au-delà de son évident dédain pour toute chose sérieuse, ou de sa réticence à respecter la solennité de certains sujets¹⁵⁸, la verve vianesque incite les commentateurs de la fin du XX^e siècle et au-delà à considérer l'œuvre comme étant

brève et inégale, mais riche de la merveilleuse multiplicité de ses inspirations et de ses formes [...] ; œuvre qui annonce avec force et originalité maints aspects de l'art et de la pensée de [l'époque moderne] : nul tabou pour l'exercice de l'humour, appel à l'imagination, ouverture et féconde incertitude de l'esprit, mélange des genres, élargissement de la littérature et de la critique à toute la paralittérature, non-conformisme¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Henri Baudin, « Un avatar de l'imaginaire », dans *Europe*, vol. 55, n° 580 (*La science fiction par le menu*), 1977, p. 86.

¹⁵⁵ Marc Lapprand, *Boris Vian : La vie contre*, Ottawa/Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/A.-G. Nizet, 1993, p. 181.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵⁸ Vian écrit dans l'avant-propos de *L'Équarrissage pour tous* : « [P]armi les critiques, on semble considérer le rire comme une activité un peu dégradante si elle n'a pas pour support le caleçon et les cocus, je me permets de considérer qu'on peut essayer de faire rire les gens avec autre chose et qu'il n'y a rien de scandaleux à provoquer l'hilarité en évoquant, par exemple, la guerre. » (Boris Vian, « L'Équarrissage pour tous », dans Boris Vian, *Théâtre 1*, Paris, Union générale d'éditions, 1965, p. 45-46.)

¹⁵⁹ Gilbert Pestureau, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, *op. cit.*, p. 435-436.

Audrey Camus confirme cette hybridité dans la pratique littéraire de Vian, tout en insistant sur la notion de référentialité qui, par son absence ou son inconstance, ajoute une couche d'hétérogénéité supplémentaire à ses textes : « [T]andis que les univers merveilleux, fantastique et science-fictionnel entretiennent des rapports clairs avec le nôtre, l'univers vianesque se révèle quant à lui impossible à localiser¹⁶⁰. » On peut donc croire que leur « indétermination générique¹⁶¹ » confère aux œuvres de Vian leur caractère hybride sur le plan esthétique et que celle-ci « brouill[e] les frontières entre l'univers de la fiction et celui du lecteur pour mieux prendre celui-ci au piège d'une identification contre-nature faisant de l'étrange la norme¹⁶² ». En somme, l'éclectisme du corpus semble fécond non seulement en regard de la difficulté à classer définitivement le genre et l'esthétique des œuvres sur lesquelles nous nous pencherons, mais également à cause de l'apparente hybridité qui se dégage de l'œuvre dans son ensemble, hybridité qui tisse des liens et ouvre des voies de passage entre les textes, tout en floutant paradoxalement l'identité des uns et des autres.

¹⁶⁰ Audrey Camus, « L'enfance de l'écriture », *art. cit.*, p. 94.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶² *Ibid.*

CHAPITRE II

ANALYSE DE L'ESPACE ET TYPOLOGIE DES EFFETS ONIRIQUES

1. Analyser l'espace

1.1 Généralités

Un survol du concept d'espace en théories littéraires et dramaturgiques permet de dégager deux tendances opposées en matière d'analyses littéraires de la spatialité : une approche plus métaphorique, une autre plus matérialiste¹⁶³. Compte tenu de nos objectifs typologiques, nous focaliserons nos efforts autour de la conception physique de l'espace, délaissant par le fait même l'espace littéraire de Blanchot¹⁶⁴, l'espace textuel de Genette¹⁶⁵ et les espaces potentiels, conditionnels ou futurs, pensés par les personnages, sous-entendus par le texte ou imaginés par le lecteur pour compléter le monde de la fiction. Seuls les lieux ayant une existence avérée dans la fiction, qu'ils

¹⁶³ Conformément à l'hypothèse avancée par Bertrand Westphal (*La géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 15.)

¹⁶⁴ Le concept d'espace littéraire prend forme sous la plume de Maurice Blanchot (*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955). L'auteur, en interrogeant l'écriture, l'inspiration et le rapport entre œuvre, auteur et lecteur, poursuit la thèse selon laquelle par l'acte de création et l'acte de lecture se crée un espace clos qui renferme et actualise le monde de l'œuvre. D'autres approches et concepts plus métaphoriques seront également laissés de côté pour la même raison. Par exemple, le chronotope de Mikhaïl Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978) et la sémiosphère d'Iouri Lotman (« On the semiosphere » [1984], trad. de Wilma Clark, *Sign Systems Studies*, vol. 33.1, 2005, p. 205-229).

¹⁶⁵ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 43-48.

soient décrits par la narration, les didascalies ou les personnages, seront donc examinés dans le cadre de ce mémoire¹⁶⁶.

La considération de la part spatiale des textes comme un élément constitutif du sens des œuvres, ainsi que la prise en compte de la spécificité de l'espace pour chacun des genres mis en comparaison dans la problématique, apparaissent nécessaires. D'une part, nombreux sont les chercheurs ayant prouvé la pertinence de s'intéresser à l'espace autant qu'aux autres constituantes d'une œuvre en littérature en s'inscrivant, à partir des années 1970, mais plus intensément depuis la décennie 1990, dans le mouvement du *Spatial Turn* qui marque les sciences sociales¹⁶⁷. La posture de Fernando Lambert illustre bien ce tournant : « Toute action racontée est obligatoirement située dans un espace et dans un temps qui lui sont propres. [...] L'espace n'est pas que passif, signifié, représenté. Il est *actif, signifiant, représentatif*¹⁶⁸. » D'autre part, la prépondérance de l'espace au théâtre, sans doute en raison de la représentation appelée par les textes dramatiques, est généralement reconnue par tous ceux qui tentent de

¹⁶⁶ Dans un autre cadre que celui d'un mémoire, nous aurions pu considérer d'autres embrayeurs de l'onirisme fortement liés à l'espace, embrasser le cadre spatio-temporel dans son ensemble et ne pas limiter ce travail aux « lieux ayant une existence avérée dans la fiction ». Étant donné l'espace (textuel) limité qui nous était imparté, nous avons préféré nous concentrer sur cette notion de *lieu* et évacuer la notion de temps, de manière à parvenir à cerner avec plus de justesse et d'exactitude les espaces oniriques.

¹⁶⁷ Né d'après les travaux du géographe Edward Soja, mais ainsi désigné pour la première fois par Barney Warf et Santa Aria (*The Spatial Turn : Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge, 2009, p. 1), le *Spatial Turn* est défini comme un profond changement conceptuel et méthodologique de la géographie à la fin du XX^e siècle qui fait d'elle une discipline des plus influentes dans les sciences sociales. Ce tournant, selon les auteurs, redéfinit littéralement le sens de la spatialité, son importance et son rôle comme constituant de la vie humaine, sociale et identitaire. En littérature, le tournant spatial donne lieu à un essor manifeste de l'espace littéraire dans son acception matérielle, et ce, à travers un foisonnement de méthodes qui tendent d'une manière ou d'une autre à accorder de l'importance à la fonction de l'espace dans les œuvres, à ses transpositions textuelles et à l'affirmation de l'être humain, créateur ou non, comme étant déterminé par son environnement physique. De ce tournant émergeront, entre autres, la géocritique de Bertrand Westphal, la géopoétique de Kenneth White et les théories narratologiques se focalisant sur l'espace, dont Fernando Lambert, Marie-Laure Ryan et Ruth Ronen comptent parmi les figures de proue.

¹⁶⁸ Fernando Lambert, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études Littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 111-112. L'auteur souligne.

proposer un modèle de lecture dramaturgique. En ce sens, le point de vue d'Anne Ubersfeld ne pourrait être plus limpide : « Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents¹⁶⁹. » Gay McAuley renchérit :

Une autre corrélation de la source corporelle du langage au théâtre est que les mots sont nécessairement situés physiquement dans l'espace de la représentation, ce qui contribue également au sens qu'ils transmettent. [...] [L]es locuteurs doivent être placés en quelque endroit ; leur corps doit nécessairement être en relation avec les corps des autres interprètes, avec l'espace comme un tout et avec les spectateurs¹⁷⁰.

Or, si l'espace théâtral est, la plupart du temps, défini en opposition à celui d'autres genres, certains arguments de McAuley rejoignent les préoccupations des théoriciens littéraires issus du tournant spatial, partageant notamment avec ces dernières une même conception de l'humain comme être situé et déterminé par son environnement :

La structure bilatérale du corps humain, la position de nos yeux et de nos oreilles, et le fait que nous marchons debout, mais dormons couchés sont fondamentaux dans la détermination de la manière dont nous percevons et expérimentons le monde autour de nous et la manière dont nous conceptualisons, ordonnons et même parlons de notre expérience. Par exemple, nous structurons nos arguments en termes de bilatéralité du corps [...], nous conceptualisons le temps en termes d'espace et [en fonction] de la direction de notre corps [...] et la pensée devient spatialisée à travers le processus de la parole¹⁷¹.

¹⁶⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor, 1982. p. 139.

¹⁷⁰ Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 210. Nous traduisons : « A further corollary of the bodily source of language in the theatre is that words are thereby necessarily located physically within the performance space, and this too contributes to the meaning they convey. [...] [T]he speakers must be placed somewhere ; their bodies must necessarily be in some relation to the bodies of other performers, to the space as a whole, and to the spectators. »

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 218. Nous traduisons : « The bilateral structure of the human body, the position of our eyes and ears, and the fact that we walk upright but sleep lying down are fundamental in determining the way we perceive and experience the world around us and the way we conceptualize, order, and even talk about our experience. For instance, we structure our arguments in terms of the body bilateralism [...], we conceptualize time in terms of space and our body's orientation [...], and thought becomes spatialized in the very process of talking. »

D'autres distinctions importantes entre les genres à l'étude émergent du survol théorique du concept d'espace. Aussi trois précisions méritent-elles d'être apportées. Premièrement, il existe une divergence entre théâtre et roman en ce qui a trait à la frontière entre virtualité et matérialité :

Le texte de théâtre est le seul texte littéraire qui ne puisse absolument pas se lire dans la suite diachronique d'une lecture, et qui ne se livre que dans une épaisseur de signes synchroniques, c'est-à-dire étagés dans l'espace, spatialisés. Quel que soit le travail de spatialisation que produise tout texte littéraire, quelle que soit la lecture « spatialisante » que se fasse le lecteur d'un roman (l'écriture romanesque localisant par la description l'activité des personnages), il n'en reste pas moins que l'espace du livre est, même matériellement, un espace plat¹⁷².

Tout en convenant que le théâtre suppose d'être actualisé dans un espace réel et que le roman soit voué à demeurer un espace linéaire, nous croyons qu'il est possible de faire une lecture spatialisante d'un roman comme il est possible de lire *platement* un texte de théâtre. Les espaces romanesques et dramatiques compris dans cette distinction apparaissent donc plus liés que franchement scindés :

Wolfgang Iser prétend que l'acte de lecture est une interaction entre le lecteur et le texte dans laquelle le lecteur, répondant aux « ellipses indéterminées, mais constitutives » dans le texte, est transporté dans des « actes d'idéation » qui, eux, construisent ensuite le sens que le texte recèle pour le lecteur. [...] Si Iser est dans le vrai, alors le processus théâtral doit être un acte de lecture exemplaire, car c'est exactement ce qui se produit en répétitions d'un projet basé sur un texte, sauf que dans le processus théâtral, « les actes d'idéation » des praticiens sont manifestés physiquement et spatialement plutôt que virtuellement, comme c'est le cas lors d'une lecture silencieuse¹⁷³.

¹⁷² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁷³ Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theater*, *op. cit.*, p. 221. Nous traduisons : « Wolfgang Iser claims that the reading process is an interaction between reader and text whereby the reader, responding to the “indeterminate, constitutive blanks” in the text, is moved to “acts of ideation” that then construct the meaning the text has for that reader. [...] If Iser is correct, then the theatre process must be an exemplary act of reading, for this is precisely what happens in rehearsal for a text-based work, but in the theatre process the practitioners’ “acts of ideation” are manifested physically and spatially rather than remaining virtual, as in silent reading. »

Deuxièmement, il existe une frontière séparant narrativité et dramaticité. La majorité du temps, le narrateur est absent des textes dramatiques, de même que les didascalies le sont des romans. Toutefois, de récents travaux admettent que cette opposition n'est pas aussi claire qu'elle ne le paraît. Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos émettent, par exemple, l'hypothèse de l'existence de romans dramatisés¹⁷⁴ ou de drames narrativisés :

Le geste de raconter appartient aux fondements de toute culture. Et le théâtre, sans même qu'il n'affiche la forme narrative ainsi qu'il le fait présentement, contient toujours implicitement ou explicitement une part de narration. Si bien que, d'un point de vue générique ou poétique traditionnel, on a quasi fait de lui un récit qui s'ignore, en le confinant dans une forme discursive ou un dispositif d'énonciation – voire de monstration – particulier articulé essentiellement autour de la notion d'action dramatique. [...] Avec un peu de recul, ne pourrions-nous pas penser que ces instances, le dramatique et le narratif, réputées antagonistes peuvent s'entre[-]articuler dans un dispositif complexe – subsumant ou englobant la perspective intergénérique – pour agir en complémentarité selon le principe dialogique¹⁷⁵ ?

Troisièmement, il existe une différence, dont nous tiendrons compte dans notre méthodologie, entre les espaces unidimensionnel et multidimensionnel :

Dans le cas du récit, l'espace, au sens géographique ou topographique, est dépourvu d'une existence autonome : il dépend des signes qui s'y réfèrent. L'espace romanesque est donc unidimensionnel en ce sens qu'il est exprimé et transmis par la voie unique du langage. En revanche, l'espace théâtral est bien plus complexe, car il peut exister en plusieurs lieux distincts : architectural, scénographique, dramaturgique. [...] [L]'espace mimétique est transmis sans médiation ; l'espace diégétique, tout au contraire, est médiatisé par les signes verbaux (le dialogue), communiqué donc verbalement et non visuellement. [...] Contrairement donc à l'espace romanesque, l'espace théâtral est multidimensionnel ; aussi faut-il, pour tenir compte de sa spécificité, considérer et son mode de transmission et son mode de perception¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Par exemple, les actes du colloque *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française* comprennent plusieurs études de cas relatant la présence de théâtralité dans le roman, celle de la romanisation du théâtre et d'autres manifestations d'intergénéricité. Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki, *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris, Classique Garnier, 2010.

¹⁷⁵ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 288-290.

¹⁷⁶ Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 69.

Ainsi, tout en acceptant la présence de ces trois frontières qui séparent les fictions romanesques et dramatiques, l'approche comparative est justifiée par le besoin de chercher des réponses nuancées aux questions que pose l'hybridité des genres. S'il semble indéniable que le théâtre et le roman se distinguent, il apparaît plausible qu'ils puissent également être comparables du point de vue de l'analyse de l'onirisme spatial, en considérant notamment leurs natures littéraire et fictionnelle ainsi que les nuances que nous venons de soulever. Finalement, le choix d'observer ces deux genres s'appuie aussi sur le fait que notre analyse se fonde sur les textes, et non les représentations, mises en scène ou adaptations de ceux-ci. Sans nier la destination scénique de la quasi-totalité des textes de théâtre, notre analyse n'en demeurera pas moins strictement littéraire et textuelle. Elle s'intéresse certes au genre, mais davantage aux formes et aux fonctions particulières inscrites sur la page.

1.2 Méthodologie

Les distinctions précédentes appellent cependant des précautions méthodologiques. L'espace des textes dramatiques ou romanesques ne peut être envisagé exactement de la même façon. De manière à construire un cadre efficace visant cette analyse double, le croisement de méthodes provenant de champs d'étude distincts paraît donc souhaitable, car il convient d'homogénéiser au mieux notre approche, afin d'obtenir des résultats plus propices à déboucher sur l'ébauche de la typologie que nous envisageons.

En ouverture de son chapitre à propos de l'espace, dans l'ouvrage sur la narratologie de Peter Hühn, Marie-Laure Ryan mentionne que l'espace dans son sens littéral est inhérent à toute narration : « Les représentations de l'espace ne sont pas

nécessairement narrativisées [...], mais toutes les narrations impliquent un monde comprenant une extension spatiale, même lorsque l'information spatiale est retenue¹⁷⁷. » Faute d'arriver à définir globalement et précisément le concept, elle propose différents modèles permettant d'approcher et de lire l'espace. Parmi les quatre formes de « spatialité textuelle¹⁷⁸ » qu'elle décrit, nous ferons intervenir celle de *narrative space* (ou *espace de la narration*)¹⁷⁹, c'est-à-dire « [l]'environnement physique réel à travers lequel les personnages vivent et se meuvent¹⁸⁰. » Les sous-divisions de *story space* (ou *espace du récit*) et de *spatial frames* (ou *cadres spatiaux*) seront aussi mises à contribution¹⁸¹. Ryan définit l'espace du récit comme « l'espace pertinent au schéma narratif, tel que cartographié par les actions et les pensées des personnages. Il comprend tous les cadres spatiaux, en plus de tous les lieux mentionnés dans le texte, mais qui ne sont pas le théâtre d'événements se produisant dans le cours de l'action¹⁸². » Les cadres spatiaux dont il est question dans la définition sont caractérisés, quant à eux, comme des unités minimales représentant « l'environnement immédiat des événements¹⁸³ ».

¹⁷⁷ Marie-Laure Ryan, « Space », dans Peter Hühn, *Handbook of Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 420. Nous traduisons : « Representations of space are not necessarily narratives [...] but all narratives imply a world with spatial extension, even when spatial information is withheld. »

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 421.

¹⁷⁹ Nous traduisons.

¹⁸⁰ Sabine Buchholz et Manfred Jahn, 2005, cité par Marie-Laure Ryan, « Space », *art. cit.*, p. 421. Nous traduisons : « the physically existing environment in which characters live and move. »

¹⁸¹ Marie-Laure Ryan, « Space », *art. cit.*, p. 421-422. Nous traduisons.

¹⁸² *Ibid.*, p. 422. Nous traduisons : « The space relevant to the plot, as mapped by the actions and thoughts of the characters. It consists of all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events. »

¹⁸³ *Ibid.*, p. 421. Nous traduisons : « the immediate surroundings of actual events ».

Partant du principe qu'« une analyse systémique de l'organisation spatiale d'un texte [permet] d'esquisser une vision globale [d'une] œuvre¹⁸⁴ », Hélène Laliberté construit, dans le cadre de sa thèse sur l'espace dans le texte dramatique, un système de repérage des indices spatiaux composé de trois grandes divisions, autant métaphoriques que physiques. Nous emprunterons à l'espace dramaturgique qu'elle théorise la notion d'espace physique, qui par l'analyse « [fait] ressortir certaines caractéristiques formelles ou fonctionnelles qui se répercutent sur la structure de l'action dramatique¹⁸⁵. » L'espace physique tel qu'elle le compose, notamment à partir des catégories théorisées par Michael Issacharoff, est formé de l'espace mimétique, « représenté sur scène [et] perçu par le public¹⁸⁶ » ; de l'espace diégétique, contenu « dans le discours des personnages [et qui] se limite à une existence verbale¹⁸⁷ » ; et de l'espace *off*, comprenant « les actions qui se déroulent dans le temps du fragment, mais non dans son espace : actions perçues par les personnages en scène (auditivement et/ou visuellement) comme se passant là, tout près, mais hors de la vue du spectateur¹⁸⁸ ».

Ces catégories à la fois précises et englobantes semblent mener à un repérage systématique des éléments spatiaux, offrant dès lors un terrain d'analyse fiable et représentatif. C'est pourquoi nous jugeons leur emploi utile et pertinent. De plus, la définition de l'espace physique est suffisamment proche de celle de l'espace de la narration pour considérer les deux notions comme équivalentes – les deux ont

¹⁸⁴ Hélène Laliberté, *L'espace dramaturgique et le théâtre de René-Daniel Dubois*, thèse, Université Laval, 2001, p. 9.

¹⁸⁵ Hélène Laliberté, *L'espace dramaturgique et le théâtre de René-Daniel Dubois*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁶ Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, 1985, cité par Hélène Laliberté, *L'espace dramaturgique et le théâtre de René-Daniel Dubois*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Richard Monod, *Les textes de théâtre*, 1977, cité par Hélène Laliberté, *L'espace dramaturgique et le théâtre de René-Daniel Dubois*, *op. cit.*, p. 31.

notamment à voir avec l'acception morphique de l'espace et avec son rôle dans la construction du sens, de même qu'elles traitent de plusieurs dimensions de cet espace. Aussi, nous considérerons les espaces mimétiques dans les pièces comme analogues des cadres spatiaux des romans – les définitions étant presque identiques¹⁸⁹. Du reste, la définition de l'espace diégétique énoncée par Laliberté est contenue dans la définition de l'espace du récit tirée de Ryan. Or, l'espace du récit est beaucoup plus large, puisqu'il comprend également les cadres spatiaux. Afin de résoudre cette divergence méthodologique, nous emploierons le terme d'espace diégétique afin de désigner, à la fois dans les romans et les pièces, « les lieux mentionnés dans le texte, mais qui ne sont pas le théâtre d'événements se produisant dans le cours de l'action¹⁹⁰. » Nous nous autorisons cette entorse au modèle de Ryan en raison de l'enchaînement hiérarchique de ses divisions qui, imbriquées les unes dans les autres, couvrent plusieurs catégories analytiques à la fois, ce qui entraîne une redondance. Autrement dit, aucune information spatiale n'est perdue par la suppression du premier segment de la définition de Ryan, puisque les cadres spatiaux sont déjà traités individuellement. De plus, même absente de la méthode de Ryan, la division *off* de l'espace physique sera prise en compte, puisqu'elle nous apparaît essentielle dans l'analyse du texte théâtral. En outre, il sera intéressant d'interroger les possibles manifestations de l'espace d'un ailleurs sensoriel dans un texte narratif où il n'existe aucune scène.

¹⁸⁹ Par souci de clarté et d'homogénéité, nous emploierons le terme *espace mimétique* lors de l'analyse afin de désigner les espaces mimétiques dans les pièces et les cadres spatiaux dans les romans.

¹⁹⁰ Marie-Laure Ryan, « Space », *art. cit.*, p. 422. Nous traduisons : « all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events. »

Prêtant main-forte aux effets oniriques définis dans le premier chapitre, ces catégories analytiques empruntées à Ryan et à Laliberté procurent des outils capables de relever à la fois les occurrences des effets et les relations possibles qu'ils entretiennent entre eux dans l'ensemble des lieux des œuvres. Cette méthode de repérage offre aussi la possibilité d'opérer tantôt des microanalyses, en isolant notamment des passages, des lieux ou des effets, tantôt d'esquisser une vision globale et chronologique des œuvres¹⁹¹.

2. Analyse des effets oniriques

Bien que les effets oniriques aient été définis dans le premier chapitre¹⁹², il convient de rappeler avant d'entamer l'analyse que nous avons isolé dans les théories concernant l'onirisme, et en particulier dans les commentaires sur les manifestations implicites de celui-ci, trois effets de lecture qui seraient typiques d'une structure spatiale rêvée. Ces trois effets sont ceux du désordre (qui procède par empilement et accumulation susceptibles de produire brouillage et confusion), de l'inconséquence (qui opère des contradictions et des variations de manière à constamment redéfinir les propriétés spatiales d'un espace) et de l'indétermination (qui procure à l'espace un statut indécidable entre réalisme et invraisemblance à force d'invention et de contamination). À la suite du repérage des passages concernant l'espace et de leur analyse, deux hypothèses peuvent être posées concernant les effets oniriques relevés. Premièrement, il semble exister dans certains passages, voire dans les œuvres entières,

¹⁹¹ Les analyses qui suivront sont donc des exemples d'angles d'approche possibles. Bien que complètes et autonomes en soi, elles présupposent des choix, mais ceux-ci sont non-arbitraires. Compte tenu de nos objectifs, notre attention s'est focalisée principalement sur la définition et l'exemplification des effets oniriques. Nos choix découlent de cette visée centrale.

¹⁹² Voir section 1.2 : « Des effets oniriques. Définir l'onirisme littéraire implicite ».

une dominance de l'un ou l'autre des effets. Deuxièmement, malgré la prépondérance de l'un des effets sur les autres, ceux-ci s'inscrivent toujours dans une relation d'interdépendance. Les effets oniriques seraient donc à la fois indicateurs de particularités dans la structure spatiale des œuvres, tout en étant des marques intrinsèquement nécessaires à l'inscription onirique d'un espace. Au moyen de courts exemples, nous explorerons chacune de ces hypothèses en cherchant à exemplifier d'abord la dominance possible de chacun des effets, puis leur mise en tension, probablement révélatrice d'une corrélation. Ensuite, nous chercherons à observer comment ces deux tendances cohabitent globalement dans les œuvres en analysant de manière chronologique *Les Bâtisseurs d'empire* et *L'Arrache-cœur*. En définitive, nous tenterons de confirmer ou de nuancer les hypothèses énoncées, puis d'élaborer des conclusions quant aux possibles types spatiaux issus de l'analyse des effets oniriques.

2.1 Microanalyses des effets dominants

Afin d'entamer l'exploration formelle du corpus, nous avons sélectionné des extraits particulièrement propices à l'exemplification de la prépondérance de l'un ou l'autre des effets. Tous ces extraits représentent une scène de passage ou d'entrée dans un espace, des passages, donc, où à la fois les personnages et le lecteur découvrent soit un lieu, soit une manière d'y accéder¹⁹³. Ces scènes de découverte apparaissent de fait

¹⁹³ L'extrait de *L'Arrache-cœur* raconte l'arrivée de Jacquemort dans le pays par le sentier de la falaise jusqu'à son aboutissement dans la chambre de Clémentine, qui est en train d'accoucher. Le passage introduit le personnage en même temps que le monde de l'œuvre et trace un premier trajet exploratoire pour Jacquemort et le lecteur. L'extrait des *Bâtisseurs d'empire* consiste en l'exposition de la pièce et décrit l'entrée en scène des membres de la famille à travers une trappe menant d'un appartement sous-jacent au nouveau logement qu'ils habiteront dans le premier acte. Le passage est une scène de découverte tant pour le lecteur que pour les personnages. L'extrait de *L'Herbe rouge* narre la première ascension de Wolf à bord de la machine qu'il a construite et son arrivée dans un monde parallèle. Le passage constitue une découverte et pour Wolf, et pour le lecteur, quoique ce dernier, en plus d'explorer un nouvel espace, devine pour la première fois la fonction de ladite machine. L'extrait de *L'Équarrissage pour tous* met en scène le surgissement du voisin qui, après avoir creusé entre les deux propriétés, émerge

révélatrices de l'onirisme qui s'enclenche, puisque c'est souvent à travers elles, et au fil des descriptions qui les composent, que s'assimilent les points de vue du lecteur et des personnages. Cette égalité des points de vue est, aux yeux de plusieurs, propice à la production d'effets de lecture, voire d'émotions¹⁹⁴.

2.1.1 L'effet de désordre

Certains procédés mis en texte dans *L'Équarrissage pour tous* donnent à l'espace un effet de désordre. La représentation la plus visible de cet effet est celle du désordre des accès. La pièce est une comédie en un acte mettant en scène une intrigue de mariage dans la salle commune de la maison d'un équarrisseur. L'action se déroule à Arromanches le jour du débarquement de Normandie. Si l'espace scénique se résume à cet unique décor, les accès scéniques vers ce dernier sont décrits comme étant désorganisés et de plus en plus saugrenus. Les entrées et sorties des nombreux personnages sont non seulement intempestives et répétitives, mais aussi illogiques et imprévisibles. Par exemple, des soldats de tous les camps interrompent l'action à tout moment, un personnage appelé côté cour apparaît côté jardin, une ouverture au plafond fait descendre non pas un, mais trois parachutistes. Plus étonnant encore, dans l'extrait choisi, la trappe, située au centre de la scène et dans laquelle le protagoniste se débarrasse des restes des bêtes dont il s'est occupé, sert également d'accès scénique :

(Remue-ménage du côté de la fosse. Émerge le voisin, tout couvert de terre et d'ordure et les doigts écartés, tâtonnant.)
Le père. – Tiens ! qui sort de ma fosse ?
(Il regarde attentivement.)

par la fosse à équarrir du père et fait le récit de son passage souterrain. Le lecteur découvre ce nouveau pan de l'espace en même temps que les autres personnages présents.

¹⁹⁴ Le phénomène est notamment observé par Umberto Eco dans *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset, 1985, p. 148 : « Nous disons alors que l'intrigue, au niveau des structures discursives, travaille à préparer les attentes du Lecteur Modèle au niveau de la fabula et que, souvent, les attentes du lecteur sont suggérées par la description des situations explicites d'attente [...] du personnage. »

Mais c'est notre voisin...

[...]

Le voisin. – La maison n'était pas du tout par terre. Alors, je m'amène, je vois ça, tu penses, ça m'a fichu un choc. J'ai fait le tour de la cave au grenier, pour être sûr que tout était en place. Du grenier à la cave, plutôt. Je suis rassuré.

Le père. – Pourquoi sors-tu de ma fosse à équarrir ?

Le voisin. – Eh bien, juste au moment où j'allais remonter, j'ai entendu du bruit et le plafond de ma cave m'est tombé sur la gueule. Alors, j'ai creusé vers toi... au jugé. (Il renifle.) Mais je suis quand même content que la maison n'ait rien. (*EPT*, p. 134-135)

L'effet de désordre est palpable, puisque dans l'extrait s'ajoute encore une ouverture susceptible d'interrompre l'intrigue. Mais l'absurdité de la situation est en outre marquée par la surprise et les questions du père. Puis le récit du voisin met en évidence un régime du « ou bien » qui donne l'impression d'une narration qui s'invente au fur et à mesure, que les morceaux s'empilent de manière désordonnée : « J'ai fait le tour de la cave au grenier [ou bien] Du grenier à la cave, plutôt. » (*EPT*, p. 135) Aussi, ce désordre contamine visiblement le discernement, preuve qu'en dépit de la volonté du voisin d'être précis, l'effet empêche le sens de se déplier convenablement. Le père multiplie les questions et n'obtient que des réponses tout à fait contradictoires : « j'ai entendu du bruit et le plafond de ma cave m'est tombé sur la gueule. [...] Mais je suis quand même content que la maison n'ait rien. » (*EPT*, p. 135)

2.1.2 L'effet d'inconséquence

L'effet inconséquent joue pour sa part sur les contradictions et les variations. Par l'union des contraires et de l'insignifiant, il trace les contours d'un réel qui ne répond pas, ou plus, aux lois qui devraient le régir. Le terme insignifiant est entendu ici dans un des sens que lui donne Audrey Camus dans l'introduction du numéro d'*Études françaises* intitulé « Écritures de l'insignifiant » :

Est insignifiant, pour finir, ce qui n'a pas de signification, de sens. L'insignifiant alors ne réside plus obligatoirement dans l'infime, mais peut aussi bien surgir de la prolifération ou de l'indifférenciation. Tantôt il tend vers l'illisible [...], tantôt

il cherche à exprimer la présence brute, comme le Nouveau Roman a pu le faire par l'entremise de son porte-parole affirmant : « le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement¹⁹⁵... »

Le roman de science-fiction *L'Herbe rouge* narre l'expérience d'un ingénieur, Wolf, qui cherche à créer une machine capable de lui faire revivre ses souvenirs afin de les oublier. L'espace est à la fois réaliste et manifestement étrange, apparemment transformé par un événement inconnu du lecteur. Environ au tiers du roman survient le premier essai de la machine. L'espace décrit dans cet extrait est inconséquent en ce qu'il représente deux dichotomies desquelles naissent des paradoxes. La première de ces dichotomies concerne les mouvements. En effet, l'extrait relate l'ascension fulgurante de Wolf à bord de la machine, alors qu'il effectue une plongée de plus en plus profonde dans son inconscient. Ainsi, les indices d'une ascension côtoient les indices d'une descente, non sans compromettre la compréhension de la géométrie spatiale : « 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. [...] Il plongeait toujours plus avant, et devant lui se déroulait la carte sonore à quatre dimensions de son passé fictif. » (*HR*, p. 66-69) La deuxième dichotomie concerne la notion de vérité. Ainsi, des indices spatiaux montrent l'efficacité de la machine. Wolf se souvient : « Les lambeaux du temps jadis se pressaient autour de lui, tantôt doux comme des souris grises, furtifs et mobiles, tantôt fulgurants pleins de vie et de soleil – d'autres coulaient tendres et lents fluides sans mollesse et légers, pareils à la mousse des vagues. » (*HR*, p. 66-67). Mais ces indices sont concurrencés par d'autres, qui assimilent les souvenirs à de la fiction. Par exemple, le ciel et le passé sont qualifiés de

¹⁹⁵ Audrey Camus, « Présentation : d'une insignifiance à l'autre », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 7-8.

fictifs, les souvenirs « accour[ent] en hordes inorganisées » (*HR*, p. 67) et le narrateur affirme qu'« il n'y a pas de souvenirs » (*HR*, p. 69). Ainsi, l'extrait est parsemé d'embûches et de contradictions qui tendent des pièges au lecteur éventuel, si bien que l'espace est peu fiable pour déduire quoi que ce soit. Impossible de localiser, par exemple, le lieu de l'aboutissement du parcours à bord de la machine : « [À] ce moment-là il vit disparaître la paroi de la cage qui lui faisait face. Détachant les crochets qui le retenaient encore, il prit pied de l'autre côté. » (*HR*, p. 69)

2.1.3 L'effet d'indétermination

Le roman *L'Arrache-cœur* raconte le périple dans un pays étrange d'un psychiatre, Jacquemort, sur qui l'expérience de la vie humaine n'a aucun effet et qui tente de se remplir de la conscience des autres en les psychanalysant. L'extrait choisi met en scène l'arrivée pour le moins précipitée de Jacquemort dans le pays, alors qu'il parcourt le chemin de la falaise qui mène à la maison. L'espace décrit dans cet extrait est marqué par l'effet d'indétermination qui afflige le cadre spatial en raison de l'oscillation constante entre étrangeté et vraisemblance. Ainsi, les détails sont nombreux, mais ils nuisent à la visualisation de l'espace. Ils préservent plutôt l'ambivalence quant au réalisme et rendent les contours spatiaux diaphanes, vaporeux. Cette oscillation est tangible par le recours à diverses inventions lexicales aux côtés de descriptions plausibles : « Le sentier longeait la falaise. Il était bordé de calamines en fleur et de brouillouses un peu passées dont les pétales noircis jonchaient le sol. [...] À gauche il vit des fougères déjà marquées de roux et des bruyères en fleur. » (*AC*, p. 10) L'impression d'inconnu ressentie par Jacquemort contribue aussi à cet effet indéterminé, car elle se conjugue à l'emploi de déterminants définis et de l'adjectif

« certain », pour désigner des éléments inconnus ou imprécis. D'un côté, Jacquemort est pris de vertige face au vide qui longe la falaise ; les contours des crottes de biques sont « bizarrement irréguliers » (AC, p. 10) ; il note la présence d'une espèce qu'il croyait disparue. De l'autre, les expressions « À de certains signes » (AC, p. 10), « la Maison » (AC, p. 11) et « les cris » (AC, p. 11) poussent à croire que l'espace lui est plutôt familier. De plus, l'indétermination est manifeste par la précision insignifiante de certains détails. Cette insignifiante naît en fait de l'illisibilité descriptive désignée par Philippe Hamon comme qualité d'une description qui « brouille systématiquement l'homogène et le connu par l'hétérogène et l'inconnu¹⁹⁶ » ou encore qui « tiendrait plutôt à cette sorte de papillotement lexical qui la constitue¹⁹⁷ ». Par exemple, les comparaisons « c'était comme de l'éponge morte de froid » (AC, p. 9) et « l'écume tremblait dans le creux des roches comme une gelée de juillet » (AC, p. 9) sont à la fois très fines tout en demeurant hermétiques, difficiles à visualiser, ce qui donne à l'espace, dès le début du roman, un état suspendu entre le rêve et la réalité.

2.2 Interdépendance des effets

La tragédie burlesque *Les Bâtisseurs d'empire* raconte la fuite irrationnelle d'une famille poursuivie par un bruit inquiétant et hantée par un personnage-objet « laid à voir » (BE, p. 6), le *schmürz*¹⁹⁸, qui subit la violence décomplexée de la plupart des membres de la famille pendant toute la durée de la fable. L'espace a la particularité de se détériorer et de se rapetisser d'acte en acte. L'extrait choisi représente l'entrée en scène des personnages par un escalier qui provient de l'appartement inférieur et leur

¹⁹⁶ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 158.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 242.

¹⁹⁸ Bien que ce soit un personnage et que le nom apparaisse avec une majuscule sur la couverture, le mot « *schmürz* » est employé avec une minuscule dans le corps du texte.

prise de possession des lieux. Ici, il est possible de repérer et d'analyser conjointement les trois effets, ce qui donne à voir un enchevêtrement dans la construction de l'atmosphère onirique. D'abord, l'indétermination est marquée par la présence de détails d'ordre réaliste, étrange et évasif. Cette ambivalence est illustrée dès la didascalie d'ouverture. Des éléments descriptifs font sentir un souci de réalisme : « La scène se passe dans une pièce sans particularités, bourgeoisement meublée, avec un buffet Henri II au fond, une table de salle à manger et des chaises ». (*BE*, p. 5) Puis la didascalie glisse peu à peu vers l'étrange : « le tout dans un coin, des fenêtres fermées, des portes qui mènent partout où il faut ». (*BE*, p. 5) Finalement, l'évasif prend le pas : « dans le coin où il n'y a pas de table, l'arrivée d'un escalier censé partir d'une pièce supposée au-dessous, et qui enchaîne sur un escalier censé mener à une pièce qui serait au-dessus. » (*BE*, p. 5) L'effet d'indétermination fait ainsi émerger avec lui des questionnements auxquels le lecteur ne peut répondre : « De quelle nature est cet univers ? », « Cet appartement sans particularités l'est-il vraiment ? » Ensuite, le désordre s'installe à travers les digressions, dont une assez longue sur le sens dans lequel il faut tourner pour visser, ou par l'énumération de réponses non synonymiques pour cerner la nature de l'inquiétant bruit, qui, finalement, ne sera jamais élucidée :

Zénobie. – Ce bruit, ça n'a pas d'importance réelle, alors ?

Père. – Au fond, non.

Mère. – C'est une image.

Père. – Un symbole.

Mère. – Un repère.

Père. – Un avertissement. Mais il ne faut pas confondre l'image, le signal, le symbole, le repère et l'avertissement avec la chose elle-même. Ce serait une grave erreur.

Mère. – Une confusion. (*BE*, p. 14)

Finalement, l'inconséquence est visible par les nombreuses contradictions et les actes de déni provoqués par l'étrangeté de l'espace. Certains des personnages,

confrontés à un univers régi par des lois inconnues et incompréhensibles, choisissent le pas de côté en niant la réalité, en agissant de manière inconséquente. Le refus des parents d'affirmer que l'appartement présent est plus petit et moins confortable que les précédents et le déni vis-à-vis de la présence du *schmürz*, bien que celui-ci soit assailli de coups, en sont des exemples. Premièrement, Zénobie cherche à convaincre ses parents : « Mais comment peux-tu être d'aussi mauvaise foi ? En bas, j'avais ma chambre... » (*BE*, p. 10), « Oui, j'avais ma chambre ; à côté de la vôtre, en face du petit salon. » (*BE*, p. 10), « Le petit salon, avec les fauteuils rouge foncé et la glace de Venise, et les jolis rideaux en soie rouge. » (*BE*, p. 11). Mais ceux-ci lui répondent par des questions ou des négations : « Comment ? En bas, on avait trois pièces, comme ici. » (*BE*, p. 10), « Je ne me rappelle pas très bien. » (*BE*, p. 10), « Comment, du petit salon ? » (*BE*, p. 10), « Zénobie, tu es sûre de ce que tu dis ? » (*BE*, p. 11). Deuxièmement, Zénobie confirme comme inhabituelle la présence du *schmürz* : « Et il n'était pas là ! (Du doigt, elle désigne le *schmürz*, immobile.) » (*BE*, p. 11). À la suite de quoi, le déni de la mère est tout à fait inconséquent : « Tu vois bien qu'il n'y a personne. (Elle s'approche du *schmürz* et lui tape dessus.) Tu vois bien. » (*BE*, p. 11). Conséquemment, dans cet extrait, les trois effets sont conjugués simultanément et complémentaires afin de camper la structure rêvée de l'univers de la pièce, démontrant une forte interdépendance des effets du désordre, de l'inconséquence et de l'indétermination dans l'onirisme pressenti à la lecture.

Il est donc possible de se représenter ces trois effets comme agissant tels les sommets d'un triangle dont la somme combinée des angles offrirait la condition d'apparition de l'onirisme implicite qui nous intéresse.

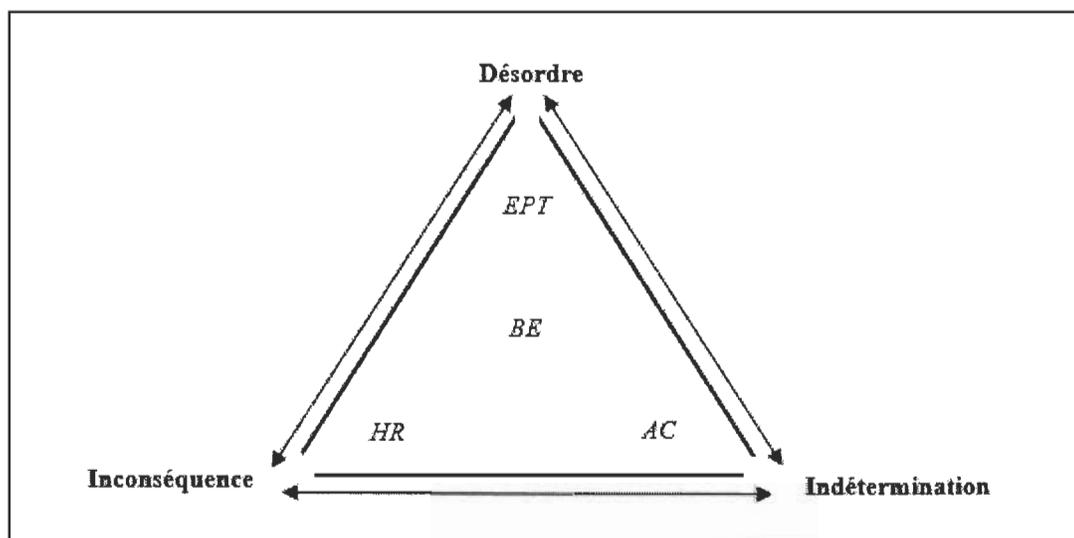


Figure 1 : Schéma triangulaire des effets de lecture oniriques et tendances typologiques des extraits analysés dans les sections 2.1 et 2.2

Par ailleurs, cette disposition des effets en triangle permet de mettre en lumière les deux hypothèses préliminaires, soit la dominance des effets, représentée par les sommets du triangle, et l'interdépendance des effets entre eux, représentée par les arêtes de la figure. Ainsi, il apparaît clairement que la combinaison des effets est nécessaire à l'identification et à la définition d'un onirisme spatial implicite. Le schéma triangulaire représente un tout. Or, la proximité d'un espace à un ou l'autre des sommets du triangle permet d'envisager des nuances dans la caractérisation du type d'espace onirique.

2.3 Macroanalyses

Il importe alors de se pencher plus avant sur les œuvres dans leur globalité. Si l'attribution d'un type dépend de la dominance d'un effet de lecture plutôt que d'un autre dans un extrait, est-il possible de cibler une telle tendance en considérant l'espace dans l'entièreté d'une œuvre ? Si oui, quelle typologie le corpus fait-il naître et que

peut-on en déduire ? Sinon, quelles autres structures se dressent et quelles conclusions produisent-elles quant à la définition des espaces oniriques ?

L'analyse chronologique des œuvres du corpus principal semble offrir des réponses à ces questions. Pour sa part, la pièce *Les Bâtisseurs d'empire* est composée de trois actes dont la progression dramatique concourt à amplifier un sentiment inquiétant et, par le fait même, à créer un horizon d'attente¹⁹⁹ particulier pour le lecteur – lequel serait proche de l'horizon fantastique – auquel chacun des actes répond variablement. Si, dès les premières pages, on place le lecteur dans l'attente d'un événement ou d'une inquiétante perturbation inconnue, ces prévisions seront déçues premièrement par l'inconséquence de la fable vis-à-vis de la menace que laisse planer l'espace, deuxièmement par l'inconséquence de l'espace mimétique dans ses métamorphoses, de même que par celle des personnages devant l'instabilité des lieux et troisièmement, par l'inconséquence issue de la négation de chaque division spatiale. Dans le cas du roman *L'Arrache-cœur*, œuvre également tripartite, la trame narrative, à force tantôt de stagnation, tantôt d'oscillation entre réalisme et invraisemblance, tend vers l'amplification du doute plutôt que de l'inquiétude. C'est ce qui explique une forte concentration de l'effet d'indétermination spatiale. L'attente d'un événement fantastique est, d'une part, moins accentuée que dans la pièce, et, d'autre part, moins à même de faire ressortir l'inconséquence. Plus encore, elle sert la progression et le maintien d'une indétermination toujours plus grande de partie en partie au sein de l'espace de l'œuvre, espace dont le réalisme, bien qu'incontestablement présent, est sans relâche contaminé par l'invraisemblance.

¹⁹⁹ Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Le premier acte de la pièce tend donc à amplifier un sentiment d'inquiétante étrangeté. L'apparition du *schmürz* et du bruit dans les didascalies qui suivent celles de l'exposition en sont les premiers exemples :

On entend venu du dehors un bruit à faire peur, dont la nature reste à préciser. Un bruit grave roulant surmonté de battements aigres. [...] Il y a déjà, dans un coin, le *schmürz*. Il est tout enveloppé de bandages et vêtu de loques. Il a un bras en écharpe et tient une canne de l'autre. Il boîte, il saigne et il est laid à voir. (*BE*, p. 6)

Puis l'espace glisse de plus en plus vers l'attente d'un événement inquiétant qui viendrait perturber la fable. L'inquiétude des personnages est palpable : « Voix de Zénobie, calme. – J'ai peur. » (*BE*, p. 6) De plus, le thème de la fuite incessante contribue à l'amplification de cette appréhension :

Zénobie, effrayée. – Mais enfin, pourquoi... pourquoi...
Mère. – Pourquoi quoi ?
Zénobie. – Pourquoi est-ce qu'on s'en va chaque fois qu'on entend ce bruit ?
(Le père et la mère ont rentré le cou dans les épaules.) (*BE*, p. 13)

Cela dit, le discours et les actions des personnages s'inscrivent en contradiction avec l'horizon d'attente du lecteur, puisqu'ils nient systématiquement l'étrangeté confirmée de l'espace. La présence du *schmürz* est verbalement refusée, tout en étant réaffirmée par les nombreuses didascalies décrivant des gestes violents à l'égard du personnage :

Zénobie. – [...] Et il n'était pas là !
Père. – Qui ça, n'était pas là ?
Zénobie. – Lui !
(Du doigt, elle désigne le *schmürz*, immobile. Il y a un très long silence.) [...]
Mère. – Tu vois bien qu'il n'y a personne. (*BE*, p. 11-12)

Le bruit provenant de l'espace *off* a des répercussions sur l'émotivité et les agissements des personnages : « On entend vaguement au dehors le Bruit²⁰⁰. Aussitôt, le père, la mère et le voisin se dressent, Cruche entre, le *schmürz* est le seul à ne pas s'immobiliser, et Zénobie s'arrête de se gratter, terrorisée. Le Bruit cesse, chacun, sauf

²⁰⁰ D'abord inscrit avec une minuscule, le bruit prend la majuscule lorsque ses occurrences sont répétées.

le schmürz, paraît soulagé. » (*BE*, p. 31). Cependant, il est attribué à une « circonstance exceptionnelle » (*BE*, p. 14) et est décrit comme n'ayant pas « d'importance réelle » (*BE*, p. 14). L'étrange et l'inquiétant sont donc désamorçés au moyen de constats faussement rassurants au sujet de l'espace ou de généralités insignifiantes : « Père. – Mais écoute, on a encore de la chance... regarde cet escalier... [...] Je prétends qu'il n'est pas mal. » (*BE*, p. 10) Alors, bien que l'espace soit irréfutablement marqué par l'étrangeté, le refus d'y souscrire et d'agir en adéquation fait naître une inconséquence tangible. En outre, la menace attendue ne se matérialise pas. Malgré la peur, le déni, la violence, le bruit, la laideur du schmürz, les questions sans réponses, les doutes qui portent à croire que le pire est à venir, rien ne se produit pour nouer l'intrigue. L'inconséquence issue de la négation de l'étrangeté de l'espace a raison de l'étrangeté de la fable. De surcroît, l'élément déclencheur de la fable précède, semble-t-il, l'entrée en scène des personnages. Qui plus est, il survient bien avant le passage dans l'espace mimétique : « Zénobie. – Mais non, je ne parle pas d'hier... Je veux dire, en bas bien avant... » (*BE*, p. 10). Tant et si bien que le premier acte est en quelque sorte un rendez-vous manqué avec l'action : les personnages s'installent, débattent, rencontrent le voisin (qu'ils connaissent déjà, aux dires de Zénobie) et Cruche, la bonne, range et prépare le repas. Bref, les attentes qui convergent vers l'arrivée d'un événement inquiétant sont constamment déçues par la représentation du banal et du quotidien, déception qui culmine à la clôture de l'acte :

Père. - ... Moi, je me sens tout à fait chez moi, ici.

[...] Entre Cruche avec un plat fumant et Zénobie avec du pain et une carafe d'eau. La mère apprête les assiettes et les couverts. [...]

Mère. – C'est excellent.

Zénobie laisse tomber sa tête sur ses bras et se bouche les oreilles, courbée sur la table, pendant que le père et la mère mangent, que Cruche cravache [le schmürz] et que le rideau tombe. Cruche s'arrête et sort.

Père. – Fameux !
 Mère. – Très bon !
 Père. – Succulent !
 Mère. – Délicieux... (BE, p. 33-35)

Dans le deuxième acte, l'inconséquence se manifeste plutôt à travers l'instabilité de l'espace qui se métamorphose de manière imprévisible, puis en regard des réactions inconséquentes qu'engendrent de telles métamorphoses. L'espace est d'emblée présenté comme modifié : la scène représente « une nouvelle pièce mansardée, encore un peu plus moche », comportant « moins de portes », qui « n'est plus un vivoir, mais une sorte de pièce à tout faire » et dont l'escalier est « moins large, plus branlant. » (BE, p. 37) Puis, la dégradation est décriée :

Zénobie. – [...] Comment peut-on définir une pièce pareille.
 Cruche. – Ça n'a pas de nom. Mais on pourrait dire un foutoir, un cagibi, un grenier, un boxon, un placard, une souillarde, et encore bien d'autres choses, sans compter un capharnaüm encore qu'il ne s'y trouve pas de cafards. (BE, p. 39)

De plus, l'espace mimétique se modifie en cours d'acte. Ce remaniement des propriétés spatiales cause d'abord de la panique : « La mère y va, tourne la poignée de la porte, et la porte ne s'ouvre pas. Elle est subitement affolée. » (BE, p. 61) Puis, cet affolement est rapidement balayé par un optimisme démesuré : « Tout va bien... Il nous reste une pièce d'assez grandes dimensions » (BE, p. 62). Plus loin, l'espace mimétique se transforme encore sans prévenir, alors que Zénobie est sur le palier :

Elle retransverse le palier, cogne à la porte du voisin. Le Bruit commence à revenir très loin. Elle hésite, va lâcher le bouton de la porte du voisin. Doucement, puis très vite, la porte palière du père se referme et claque. On a entrevu Zénobie qui s'élançait pour revenir, mais trop tard. » (BE, p. 66)

De nouveau, ce sont non seulement les propriétés de l'espace qui sont inconséquentes, mais aussi les gestes des personnages. En effet, la perte d'un membre de la famille aussi important que Zénobie, plutôt que d'engendrer une réaction forte, laisse les parents léthargiques et résignés :

Le père et la mère sont figés. La mère est atterrée, mais immobile. Le père a lâché son livre. Le Bruit baisse. [...]
 Père. – Calme-toi, ma bonne... Les enfants finissent toujours par quitter leurs parents. C'est la vie. (*BE*, p. 66)

On peut donc dire, par cette exclusion définitive de Zénobie, que le récit répond finalement, dans cet acte, aux attentes par rapport à la menace ambiante, mais c'est paradoxalement par la métamorphose (et donc par l'inconséquence elle-même) que l'espace procède pour faire advenir cette menace. De plus, les personnages persistent à agir en décalage avec les règles changeantes qui régissent l'espace, amplifiant d'un même trait l'effet en jeu.

Enfin, dans le troisième acte, l'inconséquence est tangible à travers la négation, non plus seulement de l'étrangeté, mais également des espaces mimétiques, diégétiques et *off*. L'espace mimétique représente le plus haut degré d'étrangeté et de dégradation jusqu'alors. C'est donc dire que l'espace, bien qu'inconséquent à plusieurs égards, progresse conformément à une certaine ligne directrice, celle du rapetissement et de la détérioration progressive. Cependant, et ce point est crucial, cette réalité spatiale qui devient attendue et prévisible pour le lecteur est chaque fois niée au profit d'une réalité faussement optimiste imaginée par le père. Ainsi, l'appartement, quasiment clos et d'une qualité inférieure aux précédents, est perçu comme satisfaisant et doté de multiples possibilités :

C'est gentil, ici... (Il parcourt la pièce en longeant d'abord les murs.) Les murs sont bons. (Il lève la tête.) Pas de fuites à la toiture. (Il regarde les murs et essaie la porte, qui ne s'ouvre pas.) Pas de porte, ou tout comme... [...] Il y a un petit balcon sur lequel on pourrait, si l'on craignait de manquer de distractions, ce qui n'est pas le cas, faire pousser, dans des pots, des géraniums, des pois de senteurs, des volubilis, des capucines, des liserons, des chèvrefeuilles, des roses trémières. (*BE*, p. 69-70)

L'espace diégétique fait aussi l'objet d'une négation. Le père, désormais seul dans « [u]ne pièce plus petite que les précédentes » sans « [a]ucun confort » (*BE*, p. 67)

semble avoir déjà oublié le passé récent : « Oui... la façade... devant la famille. (Il s'arrête.) ...Ma famille ? J'avais donc une famille. (Il réfléchit.) ...Par moments, c'est à croire que je me suis approprié les souvenirs de quelqu'un d'autre. (Il rit.) » (*BE*, p. 72) Finalement, il cherche vainement à nier l'espace *off* avant de chuter par le chambranle de la fenêtre, seule issue praticable de l'appartement : « Je n'entends rien. [...] (Il crie, tandis que le bruit monte.) Je n'entends rien !!! [...] (Il se jette à genoux et hurle :) Je n'entends rien ! Je n'entends rien ! » (*BE*, p. 80-81).

En définitive, l'espace du récit répond donc aux attentes instaurées dans le premier acte en transformant la menace en finale tragique. Or, par son refus de comprendre et d'agir en adéquation avec les règles dictées par l'espace, le père, de même que les autres membres de la famille, perpétuent l'effet d'inconséquence, le rendant dominant à la lecture, ce qui donne lieu à un type d'espace onirique particulièrement imprévisible et insaisissable.

Quant à la question de l'interdépendance des effets, il va sans dire que le désordre et l'indétermination sont également repérables dans la pièce. Toutefois, ils sont souvent intrinsèquement liés à l'effet d'inconséquence. D'une part, le désordre consiste en tentatives répétées et vaines de faire advenir le réel dans la fable par l'accumulation de détails qui pourraient viser un certain réalisme s'ils n'étaient pas si décousus. Par exemple, la juxtaposition de substantifs pourtant incompatibles afin de décrire l'escalier en témoigne :

Père. – Moi, je suis très content de cet escalier. (Il y va, le frappe du plat de la main.) C'est du chêne.

Mère. – C'est du hêtre façon chêne.

Père. – Du hêtre... non. Du sapin si tu veux, mais ce n'est pas du hêtre. C'est un bois trop... euh... le hêtre, je veux dire.

Mère. – Où est la cuisine ? (*BE*, p. 16)

Si cette énumération désordonnée de détails contribue certainement à brouiller la représentation de l'espace, il n'en demeure pas moins que ce dernier permet à l'inconséquence de prendre forme, soit à force d'insignifiance, soit en repoussant le réel sans cesse au rang de réalité seconde, révolue ou résiduelle, ce qui porte à croire que l'espace est, au contraire, irréel. Le désordre de cet autre passage le montre :

Zénobie reprend comme une mélodie vague. – En bas, j'avais ma chambre, elle était bleue, comme pour un garçon ; au milieu, un petit bureau, dans le tiroir de droite mon album de photos de vedettes, en dessous, mes cahiers de classe et mes livres sur l'étagère ; et puis la fenêtre, je voyais les arbres verts, le soleil passait toujours, c'était des années avec douze mois de mai, des mois de mai avec trente-et-un dimanches, des dimanches qui sentaient la cire fraîche et le bonbon anglais [...]. (BE, p. 6)

D'autre part, l'indétermination est présente de manière variable dans chacun des actes. En revanche, celle-ci dépend fortement de l'effet d'inconséquence. Ainsi, le lecteur oscille d'acte en acte entre différentes questions qui relèvent d'un degré certain d'indétermination – « Est-ce une situation inquiétante ? », « Que cache vraiment cette inquiétude ? », « La menace est-elle réelle ou imaginée ? » –, mais qui sont toujours relatives à l'inconséquence, notamment parce que les réponses fournies par l'intrigue ou les personnages sont elles-mêmes inconséquentes :

Mais je m'étais posé une question. Que fait l'homme seul dans sa... retraite. [...] Est-ce une fuite que cette ascension ? Un homme (Il va frapper le schmürz) digne de ce nom ne fuit jamais. Fuir, c'est bon pour un robinet. [...] Ce signal, qui le fait retentir ? (Un temps.) Supposons le problème résolu. Je fous le camp. (Il se reprend.) Non... Je monte un étage. Bon. Pourquoi ? Parce que j'entends le signal. Il va de soi que ce signal est donc dirigé contre le fait que je reste. Qui cela peut-il donc gêner que je reste ? (Il va cogner le schmürz.) Je me le demande et me le demanderai toujours. Mais le monde est ainsi fait. » (BE, p. 70-73.)

En somme, l'espace des *Bâtisseurs* constitue, en regard des effets oniriques qu'il donne à lire, un premier type d'espace onirique. Celui-ci serait défini par une forte concentration d'inconséquence qui, sans se soustraire aux autres effets, se dresse en

maître du jeu et soumet le désordre et l'indétermination à son autorité. Il en résulte un espace dont l'inquiétude et l'étrangeté annoncées sont constamment niées et contredites, même lorsqu'elles semblent prévisibles comme dans le cas du rapetissement de l'espace.

Revenons à la première partie du roman. L'effet d'indétermination résulte d'abord d'une contamination répétée de la vraisemblance de l'espace, puis de la détérioration des sens de Jacquemort qui découle de cette contamination. Ainsi, comme exemplifié dans la microanalyse de l'incipit de *L'Arrache-cœur*, des absurdités se superposent à un décor réaliste et font émerger un sentiment de doute. L'indétermination par contamination s'intensifie dans les descriptions spatiales de cette première partie, de sorte que, plus loin, les inventions lexicales constituent la majeure partie des passages qui concernent l'espace :

Le jardin s'accrochait partiellement à la falaise et des essences variées croissaient sur ses parties abruptes, accessibles à la rigueur, mais laissées le plus souvent à l'état de nature. Il y avait des calaïos, dont le feuillage bleu-violet par-dessous, est vert tendre et nervuré de blanc à l'extérieur ; des ormales sauvages, aux tiges filiformes, bossuées de nodosités monstrueuses, qui s'épanouissaient en fleurs sèches comme des meringues de sang, des touffes de rêviolle lustrée gris perle, de longue grappes de garillas crémeux accrochés aux basses branches des araucarias, des sirtes, des mayanges bleues, diverses espèces de bécabunga, dont l'épais tapis vert abritait de petites grenouilles vives, des haies de cormarin, de cannaïs, de sensiaires, mille fleurs pétulantes ou modestes terrées dans des angles de roc [...]. (*AC*, p. 25)

De plus, à force de contagion, les sens du protagoniste sont, les uns après les autres, mis en échec, témoignant de son incapacité grandissante à appréhender l'espace. Ainsi, ce qu'il croyait vrai est révolu : « il conclut à la présence, parmi ces animaux, d'un bouc de Sodome dont il croyait pourtant l'espèce disparue. » (*AC*, p. 10) Les éléments du décor sont parfois « non-identifiables » (*AC*, p. 34) et les descriptions sensorielles ne renseignent que très peu, et parfois même de manière énigmatique, sur la perception

spatiale du personnage : « Il courait maintenant, çà et là, la rumeur peu explétive des maisons vides. Jacquemort tentait de scinder en parfums individualisés les bouffées complexes qui le frappaient au droit de chaque bâtiment. » (AC, p. 34-35) Même la matérialité corporelle de Jacquemort est remise en doute, non sans laisser une forte impression onirique : « Il se fit comme une brisure de couleur dans la tonalité de la figure de Jacquemort. Subtilement, une certaine transparence envahit ce qu'on voyait de son corps, ses mains, son cou, sa figure. [...] Vous voyez bien, dit Angel. En pleine relaxation, vous n'existez plus. » (AC, p. 30) En somme, l'absurdité spatiale donne à l'espace mimétique du pays dans *L'Arrache-cœur* un effet d'indétermination incontestable et assumée. Le récit, fondé sur la découverte, installe et fait perdurer un sentiment de doute sur la vraisemblance de l'espace, sur son existence, voire sur la présence avérée ou non de Jacquemort au sein de celui-ci.

Dans la deuxième partie, l'indétermination est renouvelée par une imprévisibilité et une imprécision grandissante tant dans la description de l'espace que dans son discernement. Si, au cours de la première partie, le personnage prend l'habitude du pays : « Un nuage s'élevait derrière la voiture et retombait sur l'herbe spongieuse à laquelle Jacquemort s'était accoutumé » (AC, p. 48), cette impression de familiarité sera déçue par la nouveauté, l'instabilité et la contradiction. Par exemple, la deuxième partie offre à lire des espaces encore inconnus et inquiétants, tel l'Hömmen de terre, « un champignon irrégulier qui se dressait, solide et rebutant, limé par le vent, fréquenté seulement des biques et des fougères » et dont « la face nord tendait au visiteur éventuel un ensemble de pièges et de chicanes presque infranchissables » (AC,

p. 81). Aussi, le vent, jusque-là « silencieux » (*AC*, p. 16) et « frais » (*AC*, p. 52), est désormais personnifié et imprévisible :

Le vent s'était levé matin. Il avait raclé la surface de la mer pour lui prendre le sucre blanc des embruns, il avait grimpé la falaise, faisant sonnailler les bruyères stridentes, il tournait autour de la maison, se taillant un sifflet du moindre recoin [...]. Un tourbillon se formait à l'orée du village. Des brindilles, des herbes folles se mirent à girer, sommet d'un cône incertain. La pointe se déplaçait capricieusement, comme la mine d'un crayon suit la courbe du niveau ; il y avait près du haut mur gris une chose noire, spongieuse et plastique ; la pointe s'en approcha dans un zigzag imprévu. (*AC*, p. 105-106).

Plus encore, l'espace est marqué, dans cette deuxième partie, par des descriptions de moins en moins précises. Le désordre typique de la première partie, bien qu'il fût absurde, est remplacé par une économie descriptive et une imprécision spatiale, et ce, tant dans l'espace mimétique que diégétique²⁰¹. Ainsi, les espaces sont soit peu décrits en regard des descriptions extravagantes de la première partie : « Il traversa le hall et sortit. Le printemps bourrait la terre de mille merveilles qui explosaient de-çà, de-là, en feux diaprés » (*AC*, p. 92), soit décrits comme flous : « suivant au nez l'odeur de corne brulée, qui flottait, imprécise. » (*AC*, p. 98), « allongée à côté, sur un établi de fer, une forme vague, d'allure humaine » (*AC*, p. 99), « [Il] se trouva dans un vague couloir » (*AC*, p. 134). L'espace diégétique, quant à lui, est matérialisé en opposition avec l'espace mimétique, mais d'une manière générique et accessoire, ce qui confère un caractère des plus illisibles²⁰² à la comparaison, censée éclairer la situation : « Les paysans continuaient sans plus se soucier du psychiatre que si celui-ci se fût trouvé fort loin de là, aux Isles²⁰³, par exemple. » (*AC*, p. 94) Conséquemment, à force de

²⁰¹ L'espace *off*, s'il représente quelques occurrences au début, est complètement absent du reste de l'œuvre.

²⁰² Voir Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*

²⁰³ À titre de rappel, les Isles appartiennent à l'espace diégétique, puisqu'elles constituent un « [lieu] mentionn[é] dans le texte, mais qui [n'est] pas le théâtre d'événements se produisant dans le cours de l'action. » (Marie-Laure Ryan, « Space », *art. cit.*, p. 422.)

descriptions plus ou moins sans intérêt, l'espace du roman se fait de plus en plus indiscernable, ce qui amplifie encore l'effet d'indétermination. D'ailleurs, si Jacquemort ne parvenait pas toujours dans la première partie à identifier certains éléments qu'il rencontrait pour la première fois, le texte accorde désormais une importance plus extensive à l'échec des perceptions du personnage. Par exemple, non seulement le texte généralise l'imperceptibilité de certains lieux : « Il faisait sombre comme dans toutes les maisons du village. » (*AC*, p. 129), mais les autres personnages insistent eux aussi sur l'incapacité de Jacquemort à appréhender le réel de l'espace mimétique :

Mais elle travaille vraiment les yeux fermés ? insista Jacquemort, étonné et affirmatif comme pour se convaincre.

– On a tort de dire les yeux fermés, ferranta le maréchal. On n'a pas les yeux fermés parce qu'on met des paupières devant. Ils sont ouverts dessous. Si vous roulez un rocher dans une porte ouverte, elle n'est pas fermée pour cela ; et la fenêtre non plus d'ailleurs, parce que pour voir de loin c'est pas des yeux qu'on se sert, et, donc vous ne comprenez guère les choses. (*AC*, p. 132)

L'espace de *L'Arrache-cœur* devient ainsi de plus en plus hermétique, tant pour Jacquemort que pour le lecteur. À la toute fin, le texte finit même par exposer de manière non équivoque l'évanescence des sens du psychiatre, en multipliant les usages de la conjonction « ou ». Dans la conception freudienne du récit de rêve, cette conjonction « ne peut, en aucune façon, exprimer l'*alternative*²⁰⁴ », elle s'emploie plutôt à unir les éléments opposés comme des « équivalents²⁰⁵ » et « sert [...] souvent à exprimer l'aspect confus d'un élément du rêve²⁰⁶ » :

Avant de grimper il jeta un dernier regard vers la mer. Les rayons du soleil encore vifs faisaient scintiller, là-bas, un objet maigre qui marchait sur l'eau comme une

²⁰⁴ Sigmund Freud, « Le travail du rêve », dans *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 273.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

notonecte. Ou une nêpe. Ou une araignée. Ou comme quelque chose qui marchait tout seul sur l'eau, avec Angel, tout seul, à bord. (AC, p. 144)

L'effet de lecture qui en résulte n'est pas dénué du désordre propre aux accumulations et empilements de détails descriptifs, mais souligne aussi inévitablement l'indétermination de l'espace perçu par Jacquemort et transmis au lecteur d'une manière sinon incohérente, à tout le moins des plus diffuses.

Dans la troisième partie, l'écart avec la vraisemblance s'élargit davantage, entraînant un effet d'indétermination encore plus grand. Ainsi, les absurdités spatiales sont plus nombreuses et le doute en est amplifié. Les dates perdent systématiquement leur réalisme : « 55 janvier » (AC, p. 151), « 135 avroût » (AC, p. 181), « 1^e juillembre » (AC, p. 183) et les propriétés naturelles de l'espace sont personnifiées et prises au pied de la lettre :

Tous les arbres. Tous avaient leur personnalité[.] [...] Le tronc du dattier oscillait et, à chaque oscillation, le rythme des cris s'accélérait. La terre, au pied du dattier, se fendit et s'ouvrit. La note impossible vrillait l'air, déchirait les tympans, résonnait dans tout le jardin et semblait se réverbérer sur le plafond bas des nuages. [...] Jacquemort sentit pour la seconde fois, le sol trembler. L'eucalyptus, à son tour, s'écroulait. Lui ne criait pas ; il haletait comme un soufflet de forge fou et ses branches argentées se tordaient autour de lui [...]. (AC, p. 204-207)

En outre, l'opposition entre les personnages qui appartiennent à l'espace et Jacquemort accroît encore l'écart. D'un côté, les personnages qui habitaient déjà l'espace à l'arrivée de Jacquemort ont un contrôle anormal et fantaisiste sur l'espace. Par exemple, les trumeaux peuvent voler aussi bien que des oiseaux : « Les enfants tournèrent la tête vers lui, le virent. Et puis, lancés dans le vide, ils décrivirent une courbe aiguë et vinrent se poser à côté de lui, babillant et riant comme des hirondelles d'un mois. » (AC, p. 247) Clémentine, leur mère, est responsable de métamorphoses

spatiales des plus surprenantes, par exemple lorsqu'elle engage des entrepreneurs pour faire disparaître le mur entourant le jardin :

Où est-il ? demanda Noël. Où est le mur ?

– Je ne sais pas », murmura Citroën.

Rien. Un vide clair. Une absence totale, subite et nette comme tranchée au rasoir, se dressait devant eux. Le ciel était plus haut. [...] Lorsqu'ils arrivèrent près du côté de la falaise, Citroën s'arrêta net. Il y avait devant eux un long pan de mur primitif, avec ses pierres et ses plantes grimpantes qui garnissaient le chaperon d'un couronnement vert bruissant d'insectes. [...] À son tour le bas du mur céda la place à l'invisible. Ils entendirent les commandements du chef d'équipe et des coups de marteau et puis le silence ouaté. (AC, p. 229-231)

De l'autre côté, la compréhension de Jacquemort à l'égard de son environnement est toujours plus fuyante et caractérisée non seulement par l'imprécision (« Tout à coup il aperçut dans la direction de la mer, trois oiseaux un peu plus grands qui volaient si vite qu'il ne put distinguer leur espèce. ») (AC, p. 222), par l'incrédulité (« Un instant fugitif, il entrevit la vérité. Et il la rejeta la seconde après – pur fantasme, idée folle ») (AC, p. 226), par le doute (« Peut-être que les autres ne voient pas les maliettes comme je les vois, se dit Jacquemort, et peut-être que je ne les vois pas tout à fait comme je dis ») (AC, p. 220), mais aussi par la fatalité :

Si je ne m'étais pas trouvé sur le chemin de la falaise, pensait-il. Le 28 août. [...] Il revoyait un autre jour où dansait en l'air des maliettes – et tous les pas qu'il avait faits sur ce chemin trop bien connu, tous ces pas pesaient à ses jambes, et il se sentait soudain si lourd, trajet parcouru tant de fois, pourquoi donc met-on tout ce temps à se dégager du départ, pourquoi donc suis-je resté dans la maison de la falaise [...]. (AC, p. 245)

Ainsi, l'espace est énigmatique, voire labyrinthique, pour Jacquemort, mais, contrairement aux parties précédentes, cette distance entre le personnage et son environnement se manifeste à travers une impuissance de plus en plus marquée. Il ne cherche plus d'explications logiques à ces incompréhensions, laisse les questions qui le hantent sans réponses, n'oppose plus l'étrangeté du pays à une réalité qui lui

semblerait plus naturelle. Il se complait dans un espace qu'il accepte comme indéterminé.

Pour ce qui est des autres effets manifestés dans l'œuvre, suivant le même schéma observé dans *Les Bâtisseurs*, ils se subordonnent à l'effet dominant de manière à l'augmenter. Le désordre sert toujours l'indétermination par l'accumulation de détails tantôt absurdes, tantôt illisibles ou insignifiants, et qui, dans tous les cas, jettent un voile sur le discernement spatial, car ces détails n'aident en rien la représentation mentale de l'espace qu'ont le lecteur ou le personnage. Par exemple, la comparaison « un objet maigre qui marchait sur l'eau comme une notonecte. Ou une nèce. » (AC, p. 144), tirée de l'exemple où Jacquemort observe Angel s'éloigner en mer, comprend du vocabulaire imprécis, tel qu'« un objet maigre », et spécialisé, comme « notonecte » ou « nèce », ce qui souligne davantage le caractère indescriptible de l'espace que sa composition réelle. De même, l'inconséquence est présente à chaque métamorphose spatiale, que ce soit par l'étonnement, l'incompréhension ou l'inquiétude des personnages, mais elle intervient également chaque fois en appui à l'indétermination. Et ceci s'ajoute aux métamorphoses qui, bien que surprenantes, sont justifiées dans l'intrigue, et donc conséquentes avec la fable. Par exemple, si Jacquemort emprunte un chemin nouveau pour se rendre au village, la singularité du paysage ou des événements qu'il rencontre est inconséquence (en contrevenant en outre aux propriétés spatiales établies jusqu'alors). En revanche, cette singularité est justifiée par le fait que ni Jacquemort ni le lecteur ne sont préalablement passés par là. Ainsi, les nouvelles propriétés peuvent être ajoutées à l'ensemble des composantes spatiales qui définissent

l'espace de la fable. L'inconséquence, lorsqu'elle se manifeste, instaure donc un régime d'inconnu infini qui serait typique de l'espace onirique de l'indétermination.

3. Prolongements

Deux structures spatiales oniriques distinctes se profilent donc : un premier espace fondé sur l'effet d'inconséquence et un second forgé par l'effet d'indétermination. Afin de récapituler, le premier est fondé sur l'amplification d'une inquiétude, sur la déception des attentes du lecteur vis-à-vis de ce sentiment, sur l'instabilité qu'il est souvent à même de constater, ainsi que sur les contradictions révélées quant au statut de l'espace. Le second type repose quant à lui sur l'amplification du doute, sur la représentation de l'espace comme un tout infiniment variable et ouvert à une invraisemblance (toujours mâtinée de vraisemblance), non sans s'appuyer sur l'inefficacité sensorielle grandissante du personnage principal.

Cela étant, il importe de rappeler que les configurations ainsi désignées au moyen de l'effet dominant ne sont pas absolues. Nous avons cherché à rendre compte de l'irréductibilité et de l'interdépendance de tous les effets dans chacune des œuvres, ainsi que de l'autorité de l'un ou l'autre de ces effets dans tel ou tel texte, en tentant d'explorer les hypothèses préliminaires énoncées en début de chapitre. S'il est possible, au terme de celui-ci, de confirmer ces hypothèses et de placer les œuvres dans le schéma typologique triangulaire exposé précédemment, il faut toutefois rappeler que ce schéma triangulaire dessine un tout, dans lequel les espaces gravitent et oscillent, tels des électrons, entre les sommets de la figure. Dès lors, les types qui s'y inscrivent sont formés telles des trajectoires, comme autant de lignes de tension, elles-mêmes

soumises aux forces exercées par les effets oniriques et par les développements narratifs desquels la spatialité des œuvres est tributaire. L'espace, par exemple, des *Bâtisseurs* est plus près du désordre en tel lieu, alors qu'il est plus près de l'inconséquence en tel autre lieu. Celui de *L'Arrache-cœur* se déplace aussi entre les sommets à mesure que progresse l'histoire. Autrement dit, il ne semble pas fécond de tracer des frontières limitrophes à l'intérieur du triangle, car la souplesse et la fluidité caractérisent, elles également, les « catégories » de spatialités oniriques. Aussi, serait-il préférable, croyons-nous, de parler de tendance ou de dominance plutôt que de type, ce dernier n'émergeant qu'en regard de la trajectoire dessinée dans la figure triangulaire par une lecture d'ensemble des œuvres.

Enfin, pour en revenir à la conclusion sur les deux tendances typologiques observées au terme des macroanalyses, nous pourrions émettre une dernière remarque selon laquelle cette différence entre les structures spatiales des œuvres est en partie liée à la variété des espaces se déployant dans le roman, qui s'oppose à l'uniformité de ceux qu'offrent les pièces. En effet, les espaces mimétiques comprennent dans *L'Arrache-cœur* la falaise, sentier escarpé et aride surplombant la mer ; la maison, tout près, là où Jacquemort arrive par hasard pour accoucher Clémentine et où il restera le temps de son interminable séjour dans le pays ; le jardin merveilleux, à la flore extraordinaire, qui entoure la maison ; le chemin qui mène au village, poussiéreux, longé par l'étrange ruisseau rouge et dont la longueur paraît varier au rythme de l'ennui du personnage principal ; et le village, dont l'étrangeté et l'inquiétante cruauté surprennent à chaque visite. Inversement, les espaces mimétiques dans *Les Bâtisseurs d'empire* se limitent aux pièces communes des trois appartements représentés. La variété spatiale du roman,

en élargissant les possibilités de représentation, rend l'horizon d'attente plus souple, plus permissif. A priori donc, tout peut arriver à condition d'être dans le bon cadre et à condition que ce cadre ait été préalablement défini comme ayant les propriétés physiques d'accueillir l'événement en question. Inversement, au sein de l'espace restreint d'un appartement « sans particularité » (*BE*, p. 5), tout événement s'inscrivant en dehors des possibles offerts par cet espace est nécessairement inconséquent. Cette piste tend également à être confirmée par le corpus secondaire. L'espace mimétique de la pièce *L'Équarrissage pour tous* qui comporte deux décors – la salle commune et atelier de l'équarrisseur ainsi qu'un champ de ruines représenté en toile de fond – est, comme dans le cas des *Bâtisseurs*, fortement inconséquent. L'inverse est vrai de *L'Herbe rouge*, dont les espaces mimétiques comprennent la maison de Lil et de Wolf, l'appartement de Lazuli et de Folavril, le carré, le quartier des amoureuses et nombre de lieux situés de « l'autre côté » (*HR*, p. 69) et où les exemples que l'on peut recenser mènent, comme dans *L'Arrache-cœur*, à une plus forte concentration d'indétermination. Pour l'instant, il est donc plausible d'affirmer que la divergence observée entre les espaces et leur effet dominant est, du moins en partie, liée au genre. Reste à confirmer si l'analyse des fonctions oniriques corroborera cette première découverte.

CHAPITRE III POUR UNE TYPOLOGIE DES FONCTIONS ONIRIQUES

Le deuxième chapitre s'est employé à rendre opératoire la notion d'onirisme implicite en observant la concrétisation de divers effets typiques du rêve, or une question persiste : pourquoi doter un univers romanesque ou dramatique d'une structure onirique ? Ce troisième chapitre cherchera à reconnaître dans les formes spatiales des opérations visant à attribuer à ces formes diverses fonctions oniriques, sur lesquelles se fonde la construction du sens d'un texte. Ces fonctions constituent des choix esthétiques, narratifs, et offrent à lire un parcours particulier qui fait emprunter au lecteur un trajet vers une destination qui autrement lui serait inaccessible. Ce trajet de lecture ouvre l'accès aux sens possibles, parce qu'il trace une carte²⁰⁷ dans la géométrie de l'espace dont la configuration permet d'orienter l'analyse. En effet, observer « de quelle manière les itinéraires des personnages se croisent ou s'éloignent [...] [,] incite à élaborer une carte intime, qui se complexifie à mesure de notre avancée dans le texte²⁰⁸. »

²⁰⁷ La métaphore de la carte textuelle est invoquée par de nombreux chercheurs qui ont remarqué que l'écriture de même que la lecture peuvent être considérées comme des « activités cartographiques » (Robert T. Tally, *Spatiality*, London, Routledge, 2013, p. 45. Nous traduisons) ou comme les déclencheurs d'une opération « au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire. » (Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Québec, Presses universitaires de l'Université du Québec, 2011, p. 88.)

²⁰⁸ Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 88.

Comme il a été mentionné dans le premier chapitre, le danger de l'entreprise typologique réside dans l'étanchéité d'éventuelles catégories menant à trop de rigidité et à une trop grande binarité des concepts impliqués, ce qui se montrerait insuffisant pour décrire avec justesse le phénomène qui nous intéresse. Pour contrer ces écueils, nous avons disposé les fonctions sur un continuum entre les pôles du détour et de l'aberration²⁰⁹. En outre, la visée plus concrète de cet essai de typologie est d'observer les rôles possibles d'une structure onirique dans le processus de lecture des textes. Autrement dit, l'œuvre dont l'architecture emprunte à celle du rêve permet-elle d'accéder à une vision de la réalité jusqu'alors inexplorée ou en vient-elle plutôt à matérialiser l'absurdité, la vacuité de tel ou tel aspect du réel ? Les analyses contenues dans ce dernier chapitre chercheront donc à localiser les espaces sur cette droite des fonctions afin d'envisager divers types émergeant de ces constructions spatiales. La figure 2 représente les principales parties du continuum sur lequel l'argumentaire sera fondé.

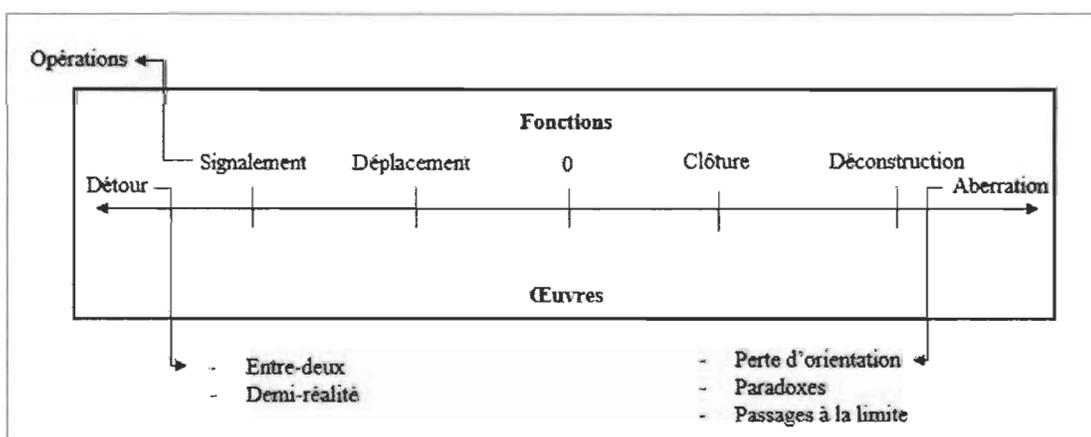


Figure 2 : Composantes et opérations du continuum des fonctions oniriques

²⁰⁹ Voir le chapitre I, section 1.3 « Envisager une typologie des espaces oniriques » pour les définitions complètes.

Après avoir exploré au moyen d'exemples chacun des deux pôles dans les sections « Des détours spatiaux » et « Des espaces aberrants », ainsi que les espaces mitoyens possibles dans la partie « Des espaces composites », nous tenterons d'émettre des conclusions plus générales dans la sous-division « Prolongements ».

1. Des détours spatiaux

Sans revenir en détail sur le détour onirique défini dans le premier chapitre, il importe de réaffirmer que cette fonction est « un art [...] qui rapproche tout en éloignant et éloigne tout en rapprochant²¹⁰. » Elle se déploie donc en deux temps : d'abord par la représentation d'un écart visible entre l'étrangeté du rêve et la familiarité du réel (au sein de la fable comme vis-à-vis de l'univers référentiel du lecteur potentiel), puis par la mise en œuvre d'opérations capables de faire s'enclencher *le travail du rêve*, c'est-à-dire d'orchestrer un retour vers le sens, car « le détour permet le retour²¹¹ ». Cette idée d'un réalisme altéré, dissimulant tout en admettant un message latent, est proche de la conception freudienne du songe défini comme un « contenu [...] donné sous forme de hiéroglyphes dont les signes doivent être successivement traduits dans la langue des pensées du rêve²¹² ». D'ailleurs, le terme « opération » est emprunté à l'auteur de *L'Interprétation des rêves*. Afin d'exemplifier l'actualisation de la fonction de détour dans les textes, l'analyse se focalisera sur quatre extraits ayant en commun l'affirmation d'une quête dans l'espace²¹³. Nous comparerons les trajets

²¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 18.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Sigmund Freud, « Le travail du rêve », dans *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 241-242.

²¹³ L'extrait de *L'Arrache-cœur* raconte les deux premières promenades de Jacquemort au village : la première accompagnée d'Angel, le père de la maison sur la falaise, la deuxième, en solitaire. Le passage renseigne sur l'objectif de la quête du psychiatre dans le pays, mais représente aussi les premières occurrences d'une séquence récurrente dans l'œuvre : les allers-retours de Jacquemort au village. L'extrait de *Bâtisseurs d'empire* reprend l'exposition de la pièce, mais l'analyse sera cette fois orientée autour de la construction de l'espace diégétique introduit par Zénobie qui compare ses souvenirs d'un

parcourus et leur cartographie, c'est-à-dire la manière dont chaque personnage organise l'espace en regard de son expérience, mais également la façon dont le lecteur use de ce parcours pour construire du sens.

L'écart, premier aspect de la fonction de détour, s'illustre par les procédés identifiés par Sarrazac comme ceux du jeu de rêve : la mise en texte d'un espace de l'entre-deux et d'une demi-réalité spatiale qui situe la fiction à mi-chemin entre la vraisemblance et l'étrangeté. Ce que ces procédés sous-tendent, c'est que l'espace onirique ayant le détour comme fonction est composé d'une part importante d'éléments réalistes. Ainsi, la description de l'appartement des *Bâtisseurs* au début de la pièce n'est pas si éloignée de celle d'un logement ordinaire, de même que l'espace du passé, qui est dépeint par Zénobie comme bourgeois, confortable et agréable. Le village de *L'Arrache-cœur* comporte aussi son lot d'éléments habituels comme la description des fermes en U et du chemin menant à la place publique. *L'Équarrissage pour tous* se déroule dans un temps historique et les caractéristiques spatiales correspondent d'abord au lieu où se déroule cet événement : « Atmosphère générale campagnarde et arromanchienne, plus précisément. » (*EPT*, p. 53) Finalement, le quartier des amoureuses de *L'Herbe rouge*, peut-être l'espace le plus invraisemblable des quatre extraits, comprend aussi des éléments plus réalistes, dont l'apparition progressive des maisons et la densité grandissante de la population lorsque les personnages

espace meilleur à l'espace mimétique de l'appartement qu'elle découvre. Le passage informe sur la quête de sens du personnage de l'adolescente qui cherche à comprendre le mal étrange qui oblige les siens à fuir sans cesse. L'extrait de *L'Herbe rouge* narre l'errance des ingénieurs Wolf et Lazuli en quête de divertissement dans le « quartier des amoureuses ». Le passage cartographie un espace jusqu'alors inédit dans l'œuvre et renseigne sur la relation des personnages à cet univers étrange. L'extrait de *L'Équarrissage pour tous* gravite autour d'une intrigue de mariage qui a lieu le jour du débarquement de Normandie à Arromanches. Le passage annonce la volonté du père de marier sa fille à un Allemand, mais également celle des personnages de faire du sens de l'espace *off*, c'est-à-dire des répercussions sonores de la bataille qui se déroule parallèlement à l'intrigue.

s'approchent de la ville. Cependant, pour concorder avec la fonction de détour, ce réalisme doit être concurrencé par des éléments curieux qui permettent à l'écart d'être ressenti par le lecteur. Ainsi, les textes mettent en tension l'étrange et le familier en les opposant de manières marquées. Par exemple, Jacquemort est intrigué par ce qu'il ne connaît pas : « Il s'approcha pour mieux voir. C'était une chaire en effet. Un modèle étrange dont Jacquemort n'avait jamais rencontré l'équivalent. » (*AC*, p. 42) Les déplacements de Wolf et Lazuli sont à la fois vraisemblablement décrits et fortement stylisés : « Ils partirent, marquant le pas au moyen d'un crayon gras. » (*HR*, p. 91) De plus, les limites entre le vrai et le faux sont parfois brouillées à force de relativisation et de subjectivisation. Zénobie répète que l'espace rapetisse et se dégrade à mesure que la famille monte les étages. Or, l'accumulation de ponctuation subjective et la répétition de points de vue contraires dans les dialogues avec ses parents témoignent d'un brouillage dans les perceptions :

Zénobie. – Mais comment peux-tu être d'aussi mauvaise foi ? En bas, j'avais ma chambre... [...]
 Père, à la mère. – Elle avait sa chambre ?
 Mère. – Je ne me rappelle pas très bien. (À Zénobie :) Tu avais ta chambre ?
 Zénobie. – Oui, j'avais ma chambre ; à côté de la vôtre, en face du petit salon.
 Mère. – Comment, du petit salon ?
 Zénobie. – Le petit salon, avec les fauteuils rouge foncé et la glace de Venise, et les jolis rideaux en soie rouge. Le tapis rouge et le lustre doré.
 Mère. – Zénobie, tu es sûre de ce que tu dis ? Zénobie. – Oui, je suis sûre de ce que je dis. (*BE*, p. 10-11).

Toujours afin de faire ressentir l'écart, les textes jouent parfois avec ce que Sarrazac désigne comme la demi-réalité. Celle-ci procède par la représentation d'une forte hétérogénéité. Les descriptions spatiales dans *L'Arrache-cœur*, alliant personnifications et inventions lexicales, en sont de bons exemples :

Le chemin gémissait sous les pieds de Jacquemort. Chuintait. Gouillait, Résoullait. Gluissait. Au ciel, des corbeaux très pittoresques croassaient, mais sans bruit, car le vent portait dans l'autre sens.

Comment se fait-il, pensa soudain Jacquemort, qu'il n'y ait pas de pêcheurs ici ?
La mer est pourtant très proche, et pleine de crabes, d'arapèdes et de comestibles
écailleux. (*AC*, p. 156-157)

La demi-réalité spatiale peut aussi s'appréhender par une distorsion qui fait prendre conscience d'un décalage avec ce qui est vraisemblable. Par exemple, si l'apparition progressive des maisons dans *L'Herbe rouge* souligne la ressemblance avec une ville comme les autres, leur description annihile immédiatement cette impression : « La ville s'approchait d'eux. Les petites maisons en bouton, les demi-maisons presque grandes avec une fenêtre encore enterrée à moitié et les toutes poussées de diverses couleurs et odeurs. » (*HR*, p. 93) Finalement, la demi-réalité peut également exposer l'écart par une décomposition dramatique engendrée par le fragment et la répétition. L'espace *off* de *L'Équarrissage pour tous*, par exemple, est fortement répétitif : « une formidable explosion retentit. » (*EPT*, p. 55), « Coups violents à la porte. » (*EPT*, p. 55), « Bruit formidable. » (*EPT*, p. 59), « On tape à la porte. » (*EPT*, p. 61), « On frappe à la porte. » (*EPT*, p. 65), et cause, à force d'interruptions de l'intrigue principale, un effet de morcellement dramatique et d'emmêlement : « C'est vrai, c'est tout ce bruit qui me trouble... je confondais... » (*EPT*, p. 70) En somme, qu'il s'agisse de mettre en tension le réel et le rêve, de brouiller les frontières censées les séparer, de distordre ou de décomposer un prétendu réalisme, le détour du jeu de rêve se manifeste toujours dans une forme ou une autre d'écart tangible. Mais où mène-t-il au juste ce détour ?

Au-delà de ce repérage d'indices formels, les opérations textuelles qui autorisent le retour vers le sens, essentiel à la fonction de détour des espaces oniriques, varient d'un extrait à l'autre. Ainsi, le retour au sens procède tantôt par signalement, tantôt par déplacement du contenu onirique. Conséquemment, certains trajets

empruntés tendent à annoncer l'onirisme, c'est-à-dire à servir de prétexte, le plus souvent pour permettre à une quête de sens d'être enclenchée et poursuivie. Par exemple, le parcours suivi par le personnage de Zénobie, plus encore que de souligner l'écart entre passé et présent, agit comme révélateur de la suite de la fable. Il constitue l'annonce de la quête autour de laquelle s'orientera l'intrigue : « Pourquoi est-ce qu'on s'en va chaque fois qu'on entend ce bruit ? » (*BE*, p. 13) La fonction de détour spatial a donc dans *Les Bâtisseurs d'empire* valeur de signalement du rêve, de marqueur d'un questionnement plus large, qui concerne en l'occurrence le thème de la fuite. On remarque la même chose pour les premières promenades au village de Jacquemort qui remplissent le rôle de prétexte à l'exposition de l'intrigue. En effet, c'est au cours de cet extrait que sont énoncées pour la première fois les intentions du personnage principal :

Je dois vous expliquer pourquoi je suis venu ici, dit Jacquemort. Je cherchais un coin tranquille pour une expérience. Voilà : représentez-vous le petit Jacquemort comme une cavité vide. [...] Je veux me remplir. C'est pourquoi je psychanalyse les gens. [...] Je veux faire une psychanalyse intégrale. (*AC*, p. 26-27).

La forme du détour spatial peut donc être comprise comme l'annonce d'un premier pas de côté, en ce que le personnage affirme prendre un détour en faisant escale dans le pays pour répondre à une quête existentielle. Mais celle-ci se révèle aussi comme un avertissement au lecteur qui lui signale que ce premier détour en entraînera un autre. Le détour annonce en fait que la quête du sens de la vie se résumera pour Jacquemort à une quête sempiternelle de compréhension du monde. L'extrait comporte d'ailleurs une suite de passages descriptifs de l'espace perçu à travers le regard de l'étranger : « Le ruisseau l'intriguait. » (*AC*, p. 35), « Jacquemort savait qu'à la campagne c'est courant, mais il assistait pour la première fois à une foire aux vieux » (*AC*, p. 36), « Je

n'ai jamais été à la campagne, dit-il. [...] alors je suis curieux de voir. » (AC, p. 42) Il semble que pour se comprendre lui-même, il lui faille d'abord saisir ce qui l'entoure. Au regard de l'œuvre entière, il est ainsi possible de lire cet extrait comme l'annonce officielle, comme le signalement, d'un détour onirique emprunté par le personnage principal afin de résoudre une quête existentielle dont les conditions idéales sont, de surcroît, offertes par l'espace : « [Des sujets à psychanalyser,] il y en a plein, dit Angel. [...] Ce sont des gens un peu grossiers, mais intéressants et riches. » (AC, p. 26)

La fonction de détour des espaces s'opère ailleurs par déplacement. Si la dénomination issue de Freud, et décrite comme un processus par lequel « [l]e rêve est autrement centré, son contenu [...] rangé autour d'éléments autres que les pensées du rêve²¹⁴ », peut mener à une redondance avec la notion d'écart, sa prise en compte ne manque pas d'offrir les conditions nécessaires au retour au sens intrinsèque au détour. « [L]e rêve parvient à faire ressortir quelques-unes des relations logiques entre ses pensées en modifiant d'une manière convenable leur figuration²¹⁵ », nous dit-il également. Dans *L'Équarrissage pour tous* l'espace fonctionne à la manière d'un déplacement en ce que « [d]es éléments chargés d'un intérêt intense [sont] traités comme s'ils n'avaient qu'une faible valeur, et d'autres, peu importants dans les pensées du rêve, prennent leur place²¹⁶. » La guerre, sujet tragique, intouchable à l'époque de la publication et qui devrait susciter l'horreur, est donc reléguée au second plan, transformée en jeu :

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

²¹⁴ Sigmund Freud, « Le travail du rêve », dans *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 263.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 270.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 264.

Le Père (admiratif) : Et vous n'êtes pas mort ?
 L'Américain : C'est celui d'un camarade. Je lui ai donné le mien à la place. Celui-là est plus léger comme ça. (silence, il s'étire. On entend un coup de sifflet) Allez. On va y retourner. Ils viennent de siffler la mi-temps. (*EPT*, p. 66-67)

Un second exemple de l'opération de déplacement dans le corpus se retrouve dans l'extrait de *L'Herbe rouge*. Là encore, il y a bel et bien un pas de côté qui éloigne l'univers du roman des connaissances spatiales référentielles du lecteur, mais le rapprochement s'opère par une autre mise à l'écart : celle des personnages et du lecteur potentiel. Dans *L'Herbe rouge*, la description de l'espace et la narration qui s'y rattache sont plus souvent qu'autrement à même de susciter la résistance du lecteur tant l'univers romanesque rompt avec l'univers référentiel de tout récepteur potentiel. De nombreux exemples ont déjà prouvé ce point. En revanche, le roman comporte une différence majeure en regard des autres œuvres du corpus et déplace par celle-ci l'attention du lecteur, permettant à d'autres éléments « chargés d'un intérêt intense²¹⁷ » de prendre de l'importance. Contrairement à Jacquemort dans *L'Arrache-cœur* ou encore aux familles des *Bâtisseurs d'empire* et de *L'Équarrissage*, les personnages principaux de *L'Herbe rouge* ne s'étonnent plus de l'étrangeté spatiale. Ce qui fait parfois sursauter le lecteur est connu et habituel pour les ingénieurs du roman. Le niveau de savoir qu'ont Wolf et Lazuli de la carte du territoire permet alors un déplacement qui résout l'hésitation du lecteur. En d'autres mots, ce déplacement « ser[t] à échapper à la censure due à la résistance²¹⁸ » du récepteur vis-à-vis d'un univers qui contrevient aux normes communes. Par exemple, les deux personnages ne sont en aucun cas surpris par l'espace qui les entoure, ils aident des marins qui errent

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 277.

dans le secteur depuis deux ans à s'orienter et ils connaissent la manière d'emprunter les raccourcis souterrains :

– Si on passait par les cavernes ? – Oui, dit Lazuli. Ici, il y a trop de monde. [...] Ils descendirent l'escalier de la cave vert de mousse, et parvinrent au couloir général qui desservait la rangée. De là sans effort on accédait aux cavernes. Il suffisait d'assommer le gardien, ce qui fut chose aisée, car il ne lui restait qu'une dent. » (*HR*, p. 104-105)

Ainsi ce déplacement de l'attention du lecteur permet de figurer l'espace onirique en le soulignant. De même, après la représentation d'un écart, ce déplacement opère progressivement un retour vers le sens. En fait, cette aisance des deux ingénieurs dans l'espace prépare le lecteur à ce retour, à la manière d'une suspension de l'incrédulité²¹⁹ : les lois qui régissent tel univers fictif paraissent impossibles, mais, puisque les personnages les acceptent comme réelles, le jugement du lecteur est suspendu quant à l'invraisemblance de la narration afin de favoriser l'immersion dans l'œuvre.

2. Des espaces aberrants

Comme dans le cas de la fonction du détour onirique, la fonction d'aberration se décline en deux temps. Le premier repose sur l'identification de procédés, différents de ceux ciblés par Sarrazac, mais destinés eux aussi à faire naître la sensation d'un écart. Goimard emploie pour décrire ce phénomène le terme de libération : « Les aberrations de l'espace ont plus d'une ressemblance avec les aberrations du temps. Elles parcourent la même trajectoire : au départ, on se libère d'une contrainte qui

²¹⁹ Voir Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], Edimbourg, Edinburgh University Press, 2014.

s'impose à nous dans notre vie quotidienne²²⁰ ». Or, au contraire du retour prévu par la fonction détour, le second temps débouche sur le constat d'une perdition : « [À] l'arrivée, on s'égaré dans un labyrinthe, on se prend au piège d'une malédiction plus radicale encore que celle à laquelle on avait cru échapper²²¹. » La finalité des espaces aberrants réside donc dans la déroute du lecteur, dans le jeu qui mène au non-sens. Afin d'observer cette fonction dans les œuvres, nous avons choisi quatre extraits qui correspondent aux scènes finales²²².

L'écart libérateur décrit par Goimard s'illustre d'abord par des procédés qui mettent en texte une perte de repères : « Il ne s'agit pas seulement d'une toile de fond ; l'action elle-même est orientée et prédéterminée par l'espace où elle se développe (et qui l'enveloppe) : c'est le dédale où s'émousse le sens de l'orientation [...]»²²³. » Ainsi, certains espaces finaux tracent les contours d'un ailleurs irrésoluble et rempli de perturbations. Par exemple, dans ses dernières pérégrinations, Jacquemort constate toujours l'étrangeté du pays qu'il n'a su réellement cerner au cours de son voyage : « Et maintenant, les mois sont devenus si drôles – à la campagne, le temps, plus ample, passe plus vite et sans repères. » (AC, p. 244) Pareillement, l'espace à la fin de *L'Herbe*

²²⁰ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 227.

²²¹ *Ibid.*

²²² La fin de *L'Arrache-cœur* raconte la dernière promenade au village de Jacquemort qui remplacera le personnage de La Gloire, homme méprisé de tous et contraint de repêcher avec ses dents la honte dont les habitants se débarrassent dans le ruisseau rouge. L'extrait exprime le constat d'échec du protagoniste, mais également celui des autres personnages, puisque tous finiront prisonniers d'un espace qui les soumet à son autorité. La scène finale des *Bâtisseurs d'empire* met en scène la dernière tentative du père, désormais seul avec le schmürz, de comprendre et de résoudre le mal qui l'afflige. Le passage illustre une fois pour toutes l'échec de la raison vis-à-vis d'un espace impitoyable et effrayant. Les derniers chapitres de *L'Herbe rouge* narrent l'ascension finale de Wolf à bord de la machine à revivre les souvenirs. L'extrait fait voir l'absurdité de l'entreprise de l'ingénieur de même que la violence d'un espace qui pousse au vide. Les dernières scènes de *l'Équarrissage pour tous* représentent le point culminant du débarquement de Normandie par l'intrusion grandissante de l'espace *off* au sein de l'espace mimétique. Le passage dépeint un désordre dramatique croissant qui cause l'engloutissement par la fosse de la majorité des personnages de la pièce, juste avant l'explosion finale qui fait voler en éclat les décors.

²²³ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 211.

rouge se modifie radicalement et soudainement, mettant en évidence les dédales de l'univers : « Aussitôt que la cage se referma sur lui, Wolf sentit une angoisse terrible l'étreindre [...]. Des filaments légers lui passèrent sur la figure et, brusquement, il se trouvait dans l'eau chargée de sable de la plage ». (*HR*, p. 182) « [L]es lois du hasard²²⁴ » sont également représentées, par exemple, dans la finale des *Bâtisseurs d'empire* qui évoque la possibilité et l'incertitude : « Le bruit envahit la scène, et le noir, et peut-être que la porte s'ouvre et qu'il entre, vagues silhouettes dans le noir, des schmürz... » (*BE*, p. 81) De plus, le rapetissement de l'espace est éminent dans plusieurs extraits. Par exemple, l'appartement où aboutit le père est, dans *Les Bâtisseurs d'empire*, « [u]ne pièce plus petite » (*BE*, p. 67). L'espace est aussi réduit pour plusieurs personnages dans *L'Arrache-cœur*. Jacquemort est confiné à la barque de la Gloïre :

Sur le ruisseau rouge glissait la vieille barque de La Gloïre. André regarda. Ce n'était plus le vieux. C'était un drôle de type, vêtu de loques comme l'autre, mais avec une barbe rousse. Il était voûté et il regardait l'eau lisse et opaque, sans bouger, se laissant entraîner par le courant. (*AC*, p. 253)

Les trumeaux sont prisonniers de leur cage :

Il entra. [...] Se retournant il aperçut les trois cages. Elles s'élevaient au fond de la pièce vidée de ses meubles. Elles étaient juste assez hautes pour un homme pas très grand. Leurs épais barreaux carrés dissimulaient en partie l'intérieur, mais on y remuait. [...] Lorsqu'il rencontra leur regard, il sut qu'il y avait d'autres petits garçons dans les cages. (*AC*, p. 254-255)

De leur côté, les personnages de *L'Équarrissage* sont pris dans un huis clos infernal où la seule issue possible est la fosse dans laquelle aboutit la majorité de ceux-ci : « Il se dégage, poursuivi par Marie, elle lui court après et il disparaît dans la fosse. Elle saute

²²⁴ *Ibid.*, p. 228.

en l'air et se laisse retomber dedans avec un ricanement terrible. » (*EPT*, p. 177) De plus, des géométries fermées ou labyrinthiques sont déployées. Le père des *Bâtisseurs* arpente la pièce en traçant des cercles, Wolf virevolte dans les airs lors de sa chute, même l'esprit de l'apprenti dans *L'Arrache-cœur* « tourbillon[ne] » (*AC*, p. 256), hébété par ce qu'il a vu dans la maison de la falaise. En plus des signes typiques de ce que Goimard décrit comme une perte d'orientation, d'autres procédés relèvent de la création de paradoxes et corroborent aussi la fonction d'aberration. Ainsi, la dichotomie entre intérieur et extérieur, très forte tout au long de *L'Équarrissage*, culmine à la fin par l'abolition de cette frontière, mais d'une manière tout à fait paradoxale :

Le capitaine. – Je dois d'abord vous dire que je représente le ministère de la Reconstruction. [...]

Le Lieutenant. – Votre maison n'est pas dans l'alignement. [...]

(Le scout sort et rentre avec une caisse de dynamite. Il allume la mèche et sort. Explosion qui fait la nuit complète sur la scène. Les décors s'envolent. Toile de fond. Ruines couvertes de verdure. (*EPT*, p. 182-183))

Les insertions et suppressions de segments spatiaux engagent aussi des contradictions et étouffent le sens, car « [l]'espace peut s'amenuiser jusqu'à être franchi instantanément ou au contraire devenir si démesuré qu'on ne peut plus sortir du lieu où l'on se trouve, si exigü soit-il [...] »²²⁵. » Par exemple, l'invention de dates telles que les « 14, 16 et 75 marillet » dans *L'Arrache-cœur* perturbe le psychiatre. Dans *L'Herbe rouge*, la plage où aboutit Wolf dans son dernier voyage fait apparaître d'abord une guérite, puis une montagne au sein de son panorama. En définitive, Goimard indique que les aberrations de l'espace se manifestent parfois par ce qu'il désigne comme des

²²⁵ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 225.

« passages à la limite²²⁶ », des passages répétés aux frontières du réel et de l'irréel. Au nombre de ceux-ci, on retrouve la répétition des chutes dans la fosse à chevaux de *L'Équarrissage pour tous* : « Il fait un coup de judo à Jacques qui se retrouve debout, tourne sur lui-même comme une toupie et tombe dans la fosse » (*EPT*, p. 176), « Catherine se lève, titube et s'abat dans la fosse » (*EPT*, p. 178), « puis, chancelante, [elle] s'approche de la fosse et tombe, la main sur le cœur » (*EPT*, p. 178). Les allers-retours entre réalisme et fantastique marquent aussi ces passages, que ce soit dans *L'Arrache-cœur* lorsque Jacquemort saisit enfin l'impossible : « – On jouait à faire semblant de ne pas savoir voler, dit Noël. [...] Maintenant, il comprenait. – C'était vous, l'autre jour, avec les oiseaux ? » (*AC*, p. 247), ou encore dans *Les Bâtisseurs*, alors que le père essaie tant bien que mal de revenir vers le réel, comme s'il se pinçait pour se réveiller : « On a tort de consacrer à la spéculation pure un temps que l'on pourrait occuper à l'examen des réalités tangibles, audibles [...]. (Un temps, puis il annonce :) Retour à la réalité. » (*BE*, p. 75) Plus encore, Goimard nomme, comme caractéristique formelle des passages à la limite, la représentation d'une absurdité qui pousse au vide. C'est littéralement vers ce vide que tend chacune des scènes finales. Le père dans *Les Bâtisseurs d'empire*, incapable de comprendre et de résoudre la situation effrayante qui le force à fuir, tombe par la fenêtre, seule issue restante de l'appartement où il s'est confiné :

(Les coups [à la porte] s'accroissent, il se rue vers la fenêtre, enjambe l'appui.) J'ai toujours été seul... dans la poussière du passé, je ne distingue rien (il chancelle, son pied glisse, il reste accroché à la fenêtre), [...] (Les coups ont cessé, le Bruit reprend soudain extrêmement proche, il tâtonne, cherche un appui pour son pied.) Je ne savais pas... Pardon... (Il glisse et tombe en hurlant :) Je ne savais pas... (*BE*, p. 81)

²²⁶ *Ibid.*, p. 230.

Wolf, semblablement, tombe du haut de la montagne rêvée qu'il a gravie après avoir pris la mesure de son échec à résoudre la vacuité de son existence et atterrit sur l'herbe rouge du Carré à proximité de la machine :

À ce moment, il atteignit le sommet de la paroi rocheuse et, comme dans un rêve, il sentit sous ses doigts, le froid de la cage d'acier [...]. Sous une rafale plus violente, il faillit lâcher prise. – Quand je voudrai..., grogna-t-il, les dents serrées. J'ai toujours su résister à mes désirs... Il ouvrit les mains, sa figure se décontracta et ses muscles se détendirent. – Mais je meurs de les avoir épuisés... (HR, p. 191)

À peine libérés à la suite du débarquement, les personnages de *L'Équarrissage* sont décimés en raison du dynamitage de la maison par les officiers français chargés de la reconstruction, ce qui fait le vide presque complet sur la scène. Puis, Clémentine, la mère des trumeaux de *L'Arrache-cœur*, obsédée par l'ambition démesurée d'offrir la protection absolue à ses enfants, fait remplacer arbres, flore, murs et cailloux du jardin par des pans de vide : « Malgré son désir de voir le grand jardin, il ne put empêcher ses pieds de l'entraîner en ligne directe vers la maison. Il eut au passage la vision du vaste espace vide, inquiétant sans le soleil » (AC, p. 254-255). Par conséquent, il apparaît à travers les caractéristiques formelles de l'espace que ce dernier illustre, dans les extraits, non le dévoilement d'un quelconque sens caché, mais bien la matérialisation physique de l'absurdité qui aboutit à l'anéantissement, au noir ou au vide complet.

De ce fait, si la fonction de détour onirique convoque des opérations de signalement et de déplacement, la fonction d'aberration appelle plutôt des opérations de clôture et de déconstruction afin de représenter ce non-sens. Conséquemment, d'un côté, certains textes mettent en scène dans leur *explicit* une fermeture de plus en plus importante des espaces. La didascalie qui ouvre le dernier acte des *Bâtisseurs* en témoigne : « Une pièce plus petite que les précédentes. Mansardée. Une fenêtre

praticable, d'un bleu lumineux, on la sentira très haute. Une porte bloquée [...]. Pas d'escalier qui monte au-dessus. » (*BE*, p. 67) Le père s'empresse par ailleurs de barricader l'arrivée de l'escalier et remarque en faisant l'inventaire la clôture totale de l'appartement : « Il y a là une fenêtre largement suffisante pour livrer passage à un homme de corpulence parfaitement normale, (Il va à la fenêtre) et lui permettre de (Il regarde en bas, se retourne, revient) se casser la gueule sur le pavé » (*BE*, p. 69). Cette clôture semble avoir dans l'œuvre une fonction d'aberration, puisque la fermeture physique de l'espace entraîne la fermeture symbolique de la quête de sens du père. Ce dernier cherche à cibler l'origine de la menace : « Est-ce une fuite que cette ascension ? » (*BE*, p. 70) Or, l'espace clos, imprévisible et opaque l'empêche d'obtenir les réponses à ses questions et le destine à la mort. Dans *L'Arrache-cœur*, un destin semblable est offert aux personnages, alors qu'en définitive leur quête se solde par des constats d'échec dans un espace qui enferme beaucoup plus qu'il ne libère. Si, au début du roman, Jacquemort voulait psychanalyser les villageois pour se remplir et échapper au vide qui l'affligeait, il réalise enfin que le chemin qu'il a parcouru était non seulement vain, mais est également sans issue, puisqu'il sera désormais condamné à y rester : « La Gloire est mort hier, et je vais prendre sa place. Vide au départ, j'avais un handicap trop lourd. » (*AC*, p. 245) La soif de liberté des trumeaux, qui savent voler et manier leur corps à volonté, est contrainte par la folie de leur mère qui pense les protéger en les enfermant dans des cages de fer et un univers de vide : « – Mais ça meurt, en cage, les oiseaux, dit Jacquemort. – Ça vit très bien, dit Clémentine. C'est même le seul endroit où on puisse les soigner convenablement. » (*AC*, p. 249) Donc, à mesure que l'espace du pays se referme sur les personnages, il met fin aux quêtes individuelles des habitants en leur donnant visiblement, par la fonction d'aberration, la

valeur de l'absurdité et de l'impuissance. Autrement dit, « [a]u terme de son aventure, le héros de l'histoire reste captif de son délire et les autres ne voient pas cet espace clos²²⁷. »

De l'autre côté, la fonction d'aberration peut aussi s'opérer par une déconstruction plus ou moins violente de la cartographie, c'est-à-dire de la compréhension spatiale qu'ont les personnages et le lecteur jusqu'alors. Or, cette déconstruction est, le plus souvent, orchestrée par l'espace lui-même, démontrant dès lors, non pas sa faiblesse, mais son inquiétante autonomie et sa redoutable hégémonie. Cette autorité est d'ailleurs notée par Goimard : « On peut franchir l'abîme du temps (au moins dans les récits fantastiques), mais jamais de façon définitive. Le temps finit toujours par revenir et triompher [...]»²²⁸. » Les dernières scènes de *L'Équarrissage pour tous* le montrent bien. La violence de la bataille, jusqu'alors confinée à l'espace *off*, s'infiltré dans l'espace mimétique par la représentation d'une bagarre à laquelle presque tous les personnages participent, faisant du décor un champ de ruines : « Les combattants accrochent l'établi, qui s'effondre. » (*EPT*, p. 173), « la table s'effondre sur eux dans un vacarme indescriptible » (*EPT*, p. 176), « Il inspecte le désordre effarant » (*EPT*, p. 181). L'explosion finale finira d'ailleurs de déconstruire la carte en annihilant définitivement l'intérieur où s'est jouée la fable. Ainsi, malgré la passivité des uns et l'engagement des autres, rien apparemment ne peut empêcher l'anéantissement complet qui menace la famille dès les premières lignes de la pièce. L'opération de déconstruction est aussi à l'œuvre à la fin de *L'Herbe rouge*. À mesure

²²⁷ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 207.

²²⁸ *Ibid.*, p. 223. Bien qu'il soit question du temps dans cette citation de Goimard, le passage est tout de même pertinent pour souligner l'autorité de l'espace onirique étant donné que les catégories de l'espace et du temps aberrants sont traitées de manière indissociable par le théoricien.

que l'histoire tire à sa fin, le constat d'échec de Wolf lui donne, de même qu'à l'espace, des tendances destructrices. En effet, il tue l'une des projections de la machine sous prétexte que « rien n'est plus achevé qu'un cadavre » (*HR*, p. 189) et cherche à atteindre la même complétude en se jetant du haut d'une paroi vertigineuse. Or, d'autres indices portent à croire à la mainmise de l'espace sur la chute de Wolf et sur la dégradation de la machine. C'est le vent, avatar de l'univers, qui agit lors de la mort de Wolf : « Le vent l'arracha de la cage et son corps tourbillonna dans l'air. » (*HR*, p. 191) C'est la nature encore qui fait « la grande machine d'acier se décompos[er] doucement au gré des orages du ciel » (*HR*, p. 194). Cette autorité de l'espace à travers l'opération de déconstruction donne à penser la fonction de cet espace onirique comme aberrante, vouée à imposer une perte de sens. Dès lors, qu'elle procède par clôture ou par déconstruction, la fonction d'aberration s'attèle dans les extraits finaux à matérialiser le néant. Comme le disait Goimard, l'aberration crée des topographies qui témoignent de « l'absence qui est au fond de l'expérience fantastique. Le monde est vide [et l]es aberrations de l'espace et du temps conduisent à des aberrations de la matière [...]»²²⁹. »

3. Des espaces composites

3.1 Espaces mitoyens

Il va sans dire que si certains extraits peuvent être catégorisés sous l'un ou l'autre des pôles fonctionnels, il serait réhivitoire d'enfermer tous les espaces dans des classes aussi opposées que celles élaborées jusqu'ici. Ainsi, plusieurs espaces peuvent être localisés en d'autres endroits de la droite typologique. Certains, en raison

²²⁹ Jacques Goimard, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, op. cit., p. 231.

d'une coprésence des fonctions, occupent, par tension, une place plus ou moins au centre du continuum. Tel est le cas de l'extrait analysé dans le deuxième chapitre²³⁰ qui représente le passage souterrain du voisin par la trappe de la fosse dans *L'Équarrissage pour tous* et dans lequel on remarque des traces des deux fonctions oniriques. D'abord, des indices spatiaux correspondent à la fonction détour. La didascalie qui décrit le passage illustre une non-conformité au réel attendu en introduisant un nouvel accès scénique pour le moins insolite : « Remue-ménage du côté de la fosse. Émerge le voisin, tout couvert de terre et d'ordure et les doigts écartés, tâtonnant. » (*EPT*, p. 134) Aussi, la surprise du père de voir ainsi poindre son voisin, manifeste par la ponctuation subjective et les questions, exprime un écart de norme entre la perception de l'espace des deux personnages. Le père est circonspect : « Tiens ! qui sort de ma fosse ? (Il regarde attentivement.) Mais c'est notre voisin... » (*EPT*, p. 134-135), alors que le voisin rend compte de l'événement avec désinvolture : « Alors, j'ai creusé vers toi... au jugé. (Il renifle.) Mais je suis quand même content que la maison n'ait rien. » (*EPT*, p. 135) Inversement, d'autres marques dans le même extrait l'imprègnent plutôt des caractéristiques de la fonction d'aberration. Par exemple, le récit du voisin joue à la fois sur la perte d'orientation en mettant en scène des perturbations spatiales : « Juste au moment où j'allais remonter, j'ai entendu du bruit et le plafond de ma cave m'est tombé sur la gueule. » (*EPT*, p. 135), et sur la création de paradoxes qui empêchent le sens d'émerger : « J'ai fait le tour de la cave au grenier, pour être sûr que tout était en place. Du grenier à la cave, plutôt. Je suis rassuré. » (*EPT*, p. 134), « le plafond de ma cave m'est tombé sur la gueule. [...] Mais je suis quand même content que la maison

²³⁰ Voir les pages 57-58 du chapitre II.

n'ait rien. » (*EPT*, p. 135) D'autres espaces présentent une ambivalence, une indécidabilité quant à leur fonction, et forcent l'analyste, en raison du brouillage, à manifester plus de souplesse dans leur catégorisation. En partant cette fois du passage de la première ascension de Wolf à bord de la machine dans *L'Herbe rouge*, on note des marques textuelles pouvant correspondre à l'une ou l'autre des fonctions oniriques, sans qu'il soit toutefois évident d'affirmer laquelle. Le passage suivant, par exemple, s'inscrit dans une forte polarisation des espaces, opposant le bas du sol aux hauteurs parcourues : « Il était au centre d'un fuseau dont une pointe se perdait dans le ciel et dont l'autre jaillissait de la fosse. » (*HR*, p. 66) Ensuite, l'espace fragmenté des souvenirs est opposé à l'espace vertigineux du présent :

Il tombait des régions supérieures, de vagues traînées de poussières brillantes, insaisissables, et le ciel fictif palpitait à l'infini, troué de lueurs. La figure de Wolf était moite et glacée. Ses jambes tremblaient maintenant et ce n'était pas la vibration du moteur qui les faisait trembler. (*HR*, p. 66)

Cette forte polarisation correspond à la fois au procédé de mise en tension de la fonction de détour et à celui de la dichotomisation de la fonction d'aberration. Or, ce qui pourrait distinguer entre eux ces procédés, c'est-à-dire l'identification d'opérations de retour au sens ou, au contraire, de perte de sens, est incessamment brouillé par l'alliage des contraires. En effet, à la fin de l'extrait, on peut considérer l'ascension comme un détour permettant par déplacement de renseigner le lecteur et le personnage sur ses souvenirs ou, à l'inverse, comme une aberration accumulant les paradoxes pour perdre le lecteur et le personnage dans un flux de visions fictives. Les souvenirs sont de plus en plus clairs, précis et dépeints avec de moins en moins d'interruptions décrivant le froid de la cage et la violence du vent : « À ce moment, il s'aperçut qu'il se rappelait. Il ne lutta pas contre les souvenirs et se maîtrisa plus profondément, baigné dans le

passé. » (*HR*, p. 66) Le texte mentionne aussi que les souvenirs que perçoit Wolf à bord de la cage forment une carte, susceptible de rapprocher l'extrait de la fonction détour. Toutefois, la qualification de cette vision de Wolf brouille la lisibilité et atteint les limites de la représentation : « devant lui se déroulait la carte sonore à quatre dimensions de son passé fictif. » (*HR*, p. 69) Comment une carte sonore peut-elle être en quatre dimensions ? Comment et pourquoi le passé est-il fictif ? Ces indices contradictoires empêchent d'ailleurs la localisation de la destination de Wolf : « Détachant les crochets qui le retenaient encore, il prit pied de l'autre côté. » (*HR*, p. 69) Il est impossible de déterminer avec certitude si cet autre côté est l'emplacement d'un détour, d'un rêve qui saura apporter des réponses, ou celui d'une aberration, d'un songe dans lequel s'égarera le personnage. La fonction onirique demeure alors ambivalente, comme en équilibre au centre de la droite.

À la lumière de ces microanalyses, il est donc possible de localiser chaque extrait sur le continuum. La figure 3 représente la distribution de ces emplacements : le petit un correspond aux extraits exposant une quête, le petit deux, aux scènes finales, et le petit trois, aux extraits repris du chapitre deux, soit les scènes de passage tirées du corpus secondaire.

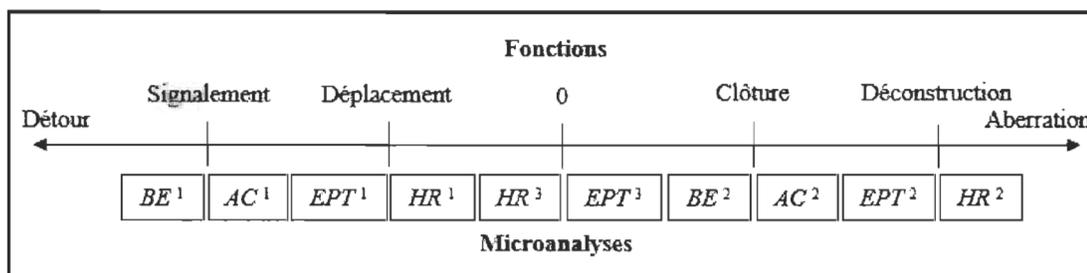


Figure 3 : Répartition des extraits analysés dans les sections 1, 2 et 3.1 sur le continuum des fonctions oniriques

Cette représentation graphique des extraits et de leur fonction rend possibles certaines observations. Premièrement, il apparaît désormais évident que les espaces oniriques dans les œuvres sont multiples. Ils se déclinent, non seulement en de nombreuses formes, mais agissent aussi selon différents régimes, endossent divers rôles. Deuxièmement, en considérant l'apport des opérations dans l'emplacement des extraits sur la droite, on peut poser l'hypothèse selon laquelle l'appartenance des œuvres au genre dramatique ou romanesque est indifférente à l'attribution d'une fonction. Les romans et les pièces sont placés en alternance sur le schéma, indiquant que les opérations observées peuvent avoir cours, quel que soit le genre. Troisièmement, il semble que la localisation de chaque microanalyse sur le continuum produise un effet de progression allant du pôle du détour vers celui de l'aberration. Cette hypothèse fera l'objet de la sous-section suivante.

3.2 Espaces en mouvement

Une fois de plus, il importe désormais de considérer les œuvres dans leur globalité. Les thèses posées d'après l'observation de la figure 3 donnent à penser que l'attribution des fonctions varie et produit des mouvements schématiques lors de l'analyse chronologique des textes. Nous chercherons à cerner ces déplacements en observant la classification fonctionnelle des trois parties de *L'Arrache-cœur* et des trois actes des *Bâtisseurs d'empire*. Nous verrons comment, dans un cas, l'espace onirique produit un mouvement de va-et-vient entre les pôles, puis comment, dans l'autre cas, l'espace onirique tend à progresser continuellement sur la droite typologique.

Au début des deux œuvres, les espaces indiquent par leur forme leur appartenance à la fonction de détour. Tous deux arborent certaines caractéristiques du

jeu de rêve décrit par Sarrazac telles que la cohabitation de l'étrange et du familier et le brouillage des frontières entre le rêve et le réel : « Quelques instants, il demeura sur le dos immobile. Les choses de ces derniers jours dansaient jusqu'au vertige et son cœur battait violemment. Peu à peu, il se détendit et glissa dans l'inconscience, fermant ses paupières lasses sur des rétines lacérées par les lanières rêches de visions insolites. » (AC, p. 78) La décomposition dramatique, engendrée par fragmentation, par accumulation ou par répétition, est aussi visible : « Cruche. – Cette cuisine est ignoble, dégoûtante, infecte, sale, moche, sordide, nauséabonde, innommable, dégueulasse, et ainsi de suite. (Un temps, puis furieuse :) Et pourtant j'y retourne. » (BE, p. 28) Puis, l'impression d'une défiguration du réel est également repérable : « Il ressentait une sorte d'inquiétude, l'impression de parler à quelqu'un d'une autre planète. » (AC, p. 54) Aussi, tel qu'il a été mentionné, les détours spatiaux ainsi structurés prennent la valeur d'un signalé destiné à souligner la présence d'un sens caché par l'espace du rêve que les personnages s'engagent à découvrir. Les exemples déjà donnés au moment d'illustrer le pôle du détour sont évidemment probants, mais d'autres passages peuvent être cités afin de corroborer cette fonction de détour par signalé. Par exemple, l'*incipit* de *L'Arrache-cœur*, par les inventions lexicales et son décalage vis-à-vis du réalisme annoncé par la première phrase, signale d'emblée la prise d'un détour : « Le sentier longeait la falaise. Il était bordé de calamines en fleur et de brouillouses un peu passées dont les pétales noircis jonchaient le sol. Des insectes pointus avaient creusé le sol de mille petits trous ; sous les pieds, c'était comme de l'éponge morte de froid. » (AC, p. 9) Dans *Les Bâtisseurs d'empire*, la nostalgie, qui est opposée à l'incertitude vis-à-vis de l'avenir, signale aussi l'entre-deux dans lequel sont intriqués les personnages :

Zénobie. – Ça va être comme avant, juste un peu moins bien. ... on entendra le bruit, on montera l'escalier, on oubliera quelque chose... et on aura plus qu'une seule pièce... avec déjà quelqu'un. ... Mais moi, là-dedans, qu'est-ce que je deviens ?

Mère. – Je te dis que ton père s'occupe de ça. Il y a des quantités de solutions possibles.

Zénobie. – Tu reconnais donc que c'est un problème ? (BE, p. 21)

On peut donc situer les espaces du premier acte des *Bâtisseurs* et de la première partie de *L'Arrache-cœur* à l'extrême gauche de la droite typologique.

L'affaire est différente par la suite. En ce qui concerne la deuxième partie de *L'Arrache-cœur*, les espaces décrits sont parfois structurés de manière à adhérer à la forme-détour et parfois composés de façon à correspondre davantage à la fonction d'aberration. D'abord, Jacquemort, qui parcourt désormais le chemin qui mène au village avec aisance, est surpris par une perturbation majeure de l'espace qu'il n'aurait su prévoir, une vision aberrante qui le pousse à fuir :

Il pressa le pas et le poulx. Des paysans, devant une haute porte de chêne fruste, crucifiaient un étalon. [...] Jacquemort se détourna et s'enfuit. Les poings serrés sur les oreilles, il courait, maladroit d'avoir les avant-bras collés au cou, criant lui-même pour ne pas percevoir les clameurs désespérées du cheval. (AC, p. 93-96)

Puis, après avoir retrouvé son calme et reprenant peu à peu son errance, il relance sa quête d'une psychanalyse complète en opérant un déplacement des villageois vers un chat noir errant, ce qui permet à Jacquemort de réinscrire sa recherche de sens dans le détour :

– Toujours personne à psychanalyser ?

– Personne...

– Essayer avec les animaux. Ça se fait maintenant. [...]

Depuis une semaine qu'il avait absorbé l'intégralité de la substance mentale du chat noir, il passait de surprise en surprise et apprenait à grand-peine à se débrouiller dans ce monde complexe et violemment affectif. (AC, p. 103-107)

Finalement, la deuxième partie se déplace encore sur la droite fonctionnelle par la mise en texte des opérations de clôture et de déconstruction. L'espace se referme et l'errance du psychiatre est vouée aux sempiternelles répétitions qui matérialisent un univers où l'ennui est roi : « Tant avait de fois Jacquemort pris le chemin du village qu'il lui était devenu aussi plat qu'un couloir » (*AC*, p. 128). Le détour s'essouffle donc dans le labyrinthe que dessine le pays et où s'empêtre la quête du personnage. Cette fin de deuxième partie s'étale d'ailleurs en originalités, décrivant une couturière aux « faux yeux peints sur ses paupières fermées » (*AC*, p. 131) capable de copier à distance les vêtements de Clémentine ou un « merveilleux androïde de bronze et d'acier » (*AC*, p. 139) destiné à assouvir les fantasmes sexuels du maréchal-ferrant. De plus, la partie se clôt sur le départ d'Angel et l'incendie de la rampe de lancement de son embarcation que Jacquemort contemple, interdit : « Le hangar craquait et ronflait. Des morceaux de bois carbonisé s'abattaient du toit. Devant la porte, Jacquemort, immobile, contemplait le brasier. Clémentine lui posa la main sur l'épaule. Il sursauta, mais il ne dit rien. » (*AC*, p. 147) On observe ainsi le début d'un mouvement de va-et-vient de l'attention du lecteur entre les pôles fonctionnels de la droite, penchant tantôt vers les opérations de signalement et de déplacement, tantôt vers une absurdité grandissante de l'espace construite par une clôture étouffante et une tendance à la déconstruction. Pour ce qui est de l'acte II des *Bâtisseurs d'empire*, les espaces arborent toujours les marques de la forme du jeu de rêve, s'inscrivant toujours dans le cadre de la fonction de détour. Zénobie continue de mettre en tension le passé perdu au présent menaçant :

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

Cruche. – Personne ne reste.

Zénobie. – Et maintenant, en dessous, qu'est-ce qu'il y a ? On n'entend rien... On n'entend jamais rien... Si on écoutait ce qu'il y a ? Si on redescendait ? (*BE*, p. 41)

L'intrigue est décomposée à force d'hétérogénéité et de dialogues fragmentés qui passent du coq à l'âne :

Zénobie. – En dehors de leur idiotie intégrale, je n'ai jamais rien décelé chez eux.

Cruche. – Rien ?

Zénobie. – Qu'est-ce que tu vas faire de cette laine ?

Cruche. – Un chandail, un tricot, un vêtement, un jersey, un sweater, un pull-over, une camisole, un ouvrage au crochet. [...]

Zénobie. – Qu'est-ce que c'est que le bruit, Cruche ? (BE, p. 40)

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

Zénobie hausse les épaules. Elle retransverse le palier, cogne à la porte du voisin.

Le Bruit commence à retentir très loin. Elle hésite, va lâcher le bouton de la porte du voisin. Doucement, puis très vite, la porte palière du père se referme et claque.

On a entrevu Zénobie qui s'élançait pour revenir, mais trop tard. (BE, p. 66)

Ainsi, en observant chronologiquement l'apparition de ces indices opposés, on constate que, contrairement au mouvement oscillatoire produit sur la droite par la deuxième partie de *L'Arrache-cœur*, le second acte des *Bâtisseurs d'empire*, même en présentant une coprésence des indices, opère plutôt un mouvement constant et progressif à partir de la fonction détour vers le pôle des espaces aberrants.

Ces deux tendances se reproduisent à l'aube de la fermeture des œuvres, alors que les troisièmes parties tendent soit vers une oscillation de plus en plus insistante pour le roman, soit vers une progression de plus en plus rapprochée de la fonction d'aberration pour la pièce. D'une part, la dernière partie de *L'Arrache-cœur* est incontestablement la plus ambivalente en regard de la fonction onirique de ses espaces. Les indices de l'aberration sont, pour cause, de plus en plus nombreux et marqués. Les

dates sont systématiquement distordues : « 55 janvier » (AC, p. 151), « 99 avroût » (AC, p. 159), « 347 jullembre » (AC, p. 186) et la quête du psychanalyste semble s'être éternisée : « Déjà quatre ans et des jours que je suis là, se dit Jacquemort. Sa barbe avait allongé. » (AC, p. 151) L'espace est tortueux (« Il tombait une pluie fine et pernicieuse, et on toussait. Le jardin coulait, gluant. ») (AC, p. 151), répétitif (« Il marchait, il marchait toujours. ») (AC, p. 156), ennuyeux (« Ah ! qu'elle est longue, cette route ! ») (AC, p. 219) et il enferme : « Ce pays m'a eu. Quand je suis arrivé, j'étais un jeune psychiatre plein d'allant, et maintenant je suis un jeune psychiatre sans allant du tout. [...] Et c'est à ce village pourri que je dois ça. » (AC, p. 156) Ainsi, tel un labyrinthe, la campagne de *L'Arrache-cœur* continue de perdre en perturbations, en dédales, en paradoxes et en absurdités le personnage pourtant en quête de sens. Or, l'assimilation de Jacquemort ainsi que la carte qu'il trace de l'univers du pays sont parallèlement de plus en plus achevées, ce qui produit un brouillage des frontières fondé sur la relativisation, procédé typique de la fonction détour. Plus le temps passe, plus Jacquemort est à son aise dans l'espace : « Jacquemort connaissait maintenant tous les coins, détours et raccourcis. » (AC, p. 170) Plus le temps passe aussi et plus les limites de ce qui est jugé comme acceptable sont repoussées, mettant en tension l'espace du passé et l'espace présent, brouillant les bornes du vraisemblable : « Maintenant, je me moque apparemment de la foire aux vieux, je cogne à regret sur les apprentis et j'ai maltraité La Gloïre parce qu'autrement ça me faisait du tort. » (AC, p. 156) De plus, après le chat noir de la deuxième partie, c'est au tour de La Gloïre de servir de patient à l'expérience du protagoniste, signalant un autre détour dans cette quête d'une psychanalyse complète : « – Tous mes sujets se sont dérobés l'un après l'autre, dit Jacquemort. J'ai dû me rabattre sur La Gloïre parce qu'il ne restait que lui. » (AC,

p. 187) Les allers-retours sur la droite typologique se font donc plus insistants par accumulation, mais ils sont également progressivement plus rapides, créant une structure globale particulièrement inconstante :

Le ciel se carrelait de nuages jaunâtres et de mauvais aspect. Il faisait froid. Au loin la mer commençait à chanter dans une tonalité désagréable. [...] Depuis la dernière transformation, il n'y avait plus de sol ; seuls dépassaient, jaillis du vide, les rares massifs et les buissons échappés au massacre des arbres. Et l'allée de gravier subsistait, intacte, coupant en deux l'invisibilité de la terre. (*AC*, p. 241)

D'autre part, dans le troisième acte, la pièce poursuit sa progression vers le pôle de l'aberration. Les marques de la forme du jeu de rêve sont de moins en moins présentes, laissant la voie libre aux indices spatiaux de l'aberration. La clôture est presque totale et les paradoxes sont omniprésents : « (Il lève le revolver, tire sur le schmürz qui ne bronche pas. – Un temps. – Il reprend d'une voix un peu tremblante :) Autant qu'il m'en souviennne, ce revolver était chargé à blanc [...] (Il tire dans la fenêtre, une vitre se brise avec fracas.) Chargé à blanc... » (*BE*, p. 78-79) Les allers-retours entre le fantastique et le réalisme sont plus fréquents : « Il s'approche du schmürz dans le silence, lentement, puis soudain il se jette sur lui, le terrasse et commence à l'étrangler, longtemps. [...] Il se redresse, le schmürz gît, inerte, mais dans quelques minutes, il va se remettre à grouiller et se redresser. » (*BE*, p. 73-74) De plus, le père, dorénavant seul avec le schmürz, éprouve visiblement des difficultés à rationaliser et à relativiser l'étrangeté manifeste de l'espace mimétique par rapport au familier plus lointain de l'espace diégétique. Le rôle de mise en tension entre le réel et le rêve, joué par Zénobie dans les deux premiers actes et qui permettait de déployer la fonction de détour dans l'œuvre en signalant l'écart et l'onirisme, peine désormais à s'actualiser pleinement, malgré les tentatives répétées du père. Il oublie le passé, aussi proche soit-il : « J'avais

donc une famille. (Il réfléchit.) ...Par moment, c'est à croire que je me suis approprié les souvenirs de quelqu'un d'autre » (*BE*, p. 72). Il s'applique à réfléchir, mais n'arrive qu'à verbaliser une logique déconstruite : « Le monde n'a pas de raison de s'étendre très au-delà des murs qui m'entourent ; ce qui est sûr, c'est que j'en suis le centre. » (*BE*, p. 76). Il est laissé avec des questions qui demeurent sans réponses : « Ce signal, qui le fait retentir ? [...] Je monte un étage. Bon. Pourquoi ? Parce que j'entends le signal. [...] Qui cela peut-il donc gêner que je reste ? (Il va cogner le schmürz.) Je me le demande et me le demanderai toujours. » (*BE*, p. 72-73) Ainsi, les marques de la fonction d'aberration l'emportent en inscrivant fortement l'espace dans la perte d'orientation, dans les paradoxes et dans les passages à la limite. Le père est perdu, seul, dans un espace perturbé, déconstruit et clos. Il échoue à comprendre et sa fuite, et le fonctionnement de cet espace imprévisible et contradictoire qui étouffe sans cesse le sens. Finalement, il est poussé à se jeter dans le vide, à court qu'il est de répétitions possibles. Il tombe, n'ayant plus de moyen de monter, ayant épuisé toutes les formes de discernements, plongé dans l'absurdité la plus totale. L'espace devenu aberrant ne lui laisse aucune autre solution que la fuite définitive concrétisée par sa chute finale.

En conclusion, l'analyse chronologique des œuvres du corpus primaire permet de distinguer deux mouvements des structures spatiales sur le continuum des fonctions oniriques. Alors que la pièce semble avancer à partir du pôle du détour vers une aberration de plus en plus grande, le roman dessine pour sa part une sorte de zigzag fonctionnel, oscillant sans relâche entre les deux pôles du continuum. Les figures 4 et 5 représentent l'analyse chronologique des fonctions des œuvres du corpus primaire. L'axe des abscisses correspond à la progression narrative des œuvres, l'axe des

ordonnées, au continuum des fonctions et des opérations. Le point zéro figure le centre de la droite. Le minimum représente la fonction de détour et progresse vers le maximum, illustrant le pôle de l'aberration en passant par les opérations de signalement (-2), de déplacement (-1), de clôture (1) et de déconstruction (2). Les points de rupture correspondent à quinze moments cruciaux des œuvres²³¹.

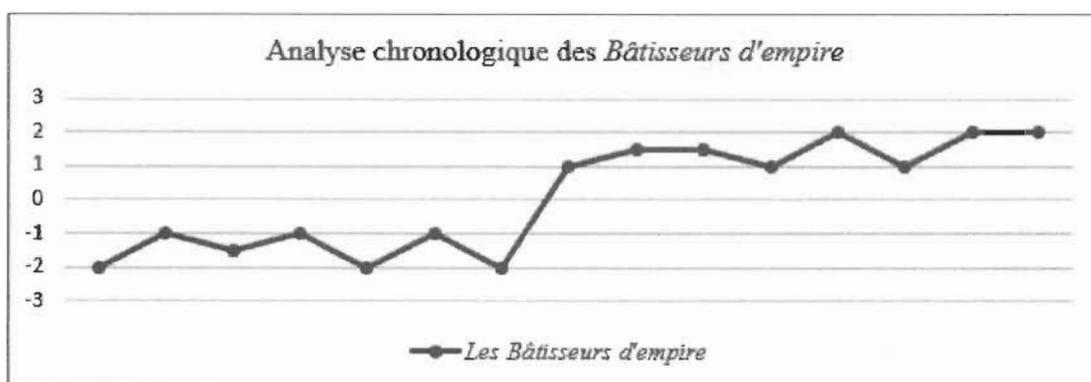


Figure 4 : Déploiement chronologique des fonctions oniriques dans la pièce *Les Bâtisseurs d'empire*

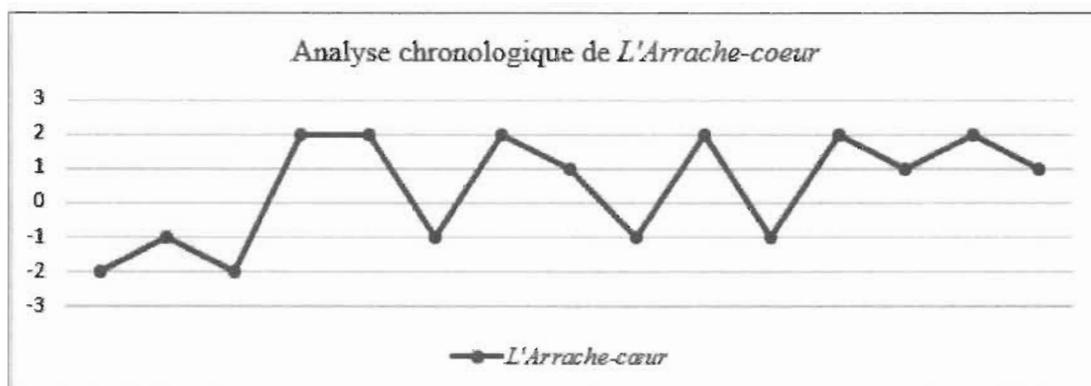


Figure 5 : Déploiement chronologique des fonctions oniriques dans le roman *L'Arrache-cœur*

4. Prolongements

Pour récapituler, les scènes d'exposition de l'intrigue dans les œuvres sont particulièrement propices à la mise en texte de la fonction de détour, car celles-ci

²³¹ Voir les annexes I et II pour en lire la liste.

comportent, nous l'avons vu, les marques textuelles du jeu de rêve identifiées par Sarrazac, mais, peut-être plus encore, parce que par nature, ces passages introductifs de la quête sont justement voués à donner le ton et à faire traverser la frontière de l'œuvre, à faire basculer le lecteur dans la fiction. Au terme de cette analyse de la fonction du détour onirique, deux découvertes intéressantes méritent par ailleurs d'être soulignées. D'une part, la compatibilité des critères du jeu de rêve avec les pièces de Boris Vian, mais aussi avec ses romans, consolide la pertinence de la comparaison des genres que nous avons souhaité explorer. Ainsi, nous pouvons aussi affirmer que si le genre influe obligatoirement sur la construction spatiale d'une œuvre, les propriétés de ce genre ne déterminent pas nécessairement la caractérisation de l'espace onirique de cette même œuvre. D'autre part, la participation d'opérations tels le signalement et le déplacement dans le travail de retour vers le sens orchestré par les extraits analysés éclaire en partie le fonctionnement des structures spatiales dites oniriques. Cette découverte nous apparaît appréciable, car, même si ces opérations ne figurent pas dans la théorie de Sarrazac, elles sont dans notre entreprise, la plupart du temps, essentielles à la distinction des fonctions au sein des extraits. Aussi, nous posons l'hypothèse de la possibilité d'appréhender d'autres opérations dans différents textes et à travers l'angle de la fonction de détour.

De plus, on ne peut négliger le fait que la fonction d'aberration joue visiblement un rôle important dans la clôture des œuvres. Sans se risquer à affirmer que de tels *explicit*s scellent leur sort en entier, rejetant tout sens possible dans un puits d'absurdité, il convient tout de même de reconnaître que la perte et le non-sens occupent une place significative, voire privilégiée, dans l'œuvre vianesque, puisque la fin d'un texte

trace, au même titre que l'*incipit*, une frontière entre le monde fictif et le monde réel. En outre, à l'instar de la fonction de détour, on remarque que la fonction d'aberration se matérialise par la mise en texte de procédés tels qu'ils sont identifiés par Goimard, dont les romans, mais aussi les pièces cette fois, se font les dépositaires. Finalement, on constate que l'apport d'opérations comme la clôture et la déconstruction permet à la fonction d'atteindre sa finalité, en l'occurrence d'entraîner la déroute du lecteur et le triomphe d'une absurdité vide et vaine.

Une autre découverte rendue tangible par cette analyse des fonctions oniriques est celle d'espaces composites, situés plus ou moins au centre de la droite typologique et formés d'éléments mixtes, c'est-à-dire issus de la définition des deux pôles. D'après cette observation, on peut enfin déduire, et prouver par des macroanalyses chronologiques, qu'un mouvement fonctionnel des espaces se dessine sur le continuum, matérialisant de manière physique les distinctions possibles entre les structures oniriques. Si, à la suite de l'examen de la figure 3, nous proposons l'hypothèse de la progression constante des œuvres à partir de la fonction de détour vers la fonction de l'aberration, on note finalement que l'évolution des espaces sur la droite diffère d'un texte à l'autre, tel que les figures 4 et 5 le représentent. À l'issue de ce troisième chapitre, on en vient donc à la conclusion d'une variété couplée à une variabilité des fonctions des espaces oniriques.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous ne pouvons que réaffirmer notre intuition première : les écrits de Vian portent en eux les germes d'un onirisme implicite, c'est-à-dire un onirisme qui se distingue du récit de rêve traditionnel et que le lecteur découvre plutôt au fil des pages qu'il tourne. Dans cette optique, ce mémoire voulait montrer que cette impression est tout à la fois construite à même les espaces, ressentie à travers les effets oniriques et véhiculée par certaines fonctions structurelles et sémantiques particulières.

Le premier chapitre met en lumière les fondements théoriques qui sous-tendent notre problématique. Il a alors été question du rêve en littérature, bien sûr, mais aussi d'espace. Trois effets oniriques ont été dégagés à partir des approches colligées : le désordre, l'inconséquence et l'indétermination. Deux fonctions oniriques ont également été opposées sur un continuum : le détour et l'aberration. S'il est une chose à retenir de cette première partie, c'est sans doute notre définition des espaces oniriques implicites comme des univers fictionnels décalés, à la fois étranges et familiers, qui mettent en texte les conditions propices à l'impression d'un écart et à la matérialisation d'effets oniriques, reconnaissables en ce qu'ils déroutent le lecteur, soit en le guidant vers une vérité heuristique, soit en représentant l'absurdité.

Le deuxième chapitre offre l'occasion de préciser notre méthode d'examen de l'espace avant d'entamer l'observation des effets oniriques dans les œuvres. En

procédant à des microanalyses, nous avons exploré trois effets qui ont donné forme à un système triangulaire capable de mettre en lumière les spécificités des divers espaces en regard de l'autorité et de l'interdépendance de ces effets au sein de la structure textuelle. L'étude chronologique des *Bâtisseurs d'empire* et de *L'Arrache-cœur* a ensuite confirmé le caractère nécessaire et interrelié de la triade, tout en rendant compte de la fluidité quant à la catégorisation des espaces. S'il est possible (et fécond, croyons-nous) d'observer des dominances, il ne faut pas oublier le fait que c'est par la lecture que naissent ces effets et que ceux-ci sont alors immanquablement liés à une trajectoire. Conséquemment, ils ne manquent pas de laisser deviner des lignes de tension.

Enfin, comme c'était le cas pour les effets oniriques en deuxième partie, le troisième chapitre montre que les fonctions sont fortement interdépendantes au sein des différentes œuvres. Toujours tous les deux présents et repérables dans les textes, le détour et l'aberration, matérialisés par les opérations de signalement, de déplacement, de clôture et de déconstruction, constituent les pôles d'un continuum entre lesquels les fables cheminent bien à leur manière.

Qu'en est-il cependant des liens possibles entre les effets et les fonctions ? Faut-il conclure à la domination du détour ou de l'aberration dès lors qu'on constate la prépondérance d'un effet dans une œuvre ou dans un extrait ? Autrement dit, existe-t-il une corrélation entre les deux typologies ébauchées dans les chapitres précédents ? Afin de trouver réponse à ces questions, reprenons les quatre extraits déjà analysés dans les deux derniers chapitres qui dépeignent des scènes de passages d'un espace à

l'autre²³². Le fragment des *Bâtisseurs d'empire* a été décrit comme représentant, en premier lieu, une interdépendance importante des effets oniriques et comme matérialisant, en deuxième lieu, la fonction de détour. Celui de *L'Arrache-cœur* a été catégorisé comme fortement indéterminé et comme arborant aussi les marques de la fonction de détour. L'extrait de *L'Équarrissage*, quant à lui, a été classé selon une prédominance de l'effet de désordre et localisé au milieu de la droite fonctionnelle. Finalement, l'effet d'inconséquence était dominant dans le passage de *L'Herbe rouge* qui a lui aussi été placé au centre du continuum. Aucune corrélation n'apparaît de la sorte entre les deux systèmes typologiques. Même à partir de ce mince échantillonnage, force est de constater que les variables sont discordantes en ce sens qu'aucun effet n'aboutit directement à un emplacement sur le continuum des fonctions et vice-versa. Or, sur le plan interprétatif, on observe, dans tous les cas, un partage d'influences des facteurs, qui permet de conclure que l'analyse conjointe de ces deux typologies, de même que la synthèse des découvertes rendues possibles par ce mémoire, est significative.

La grande interdépendance des effets oniriques, conjuguée aux marques et opérations typiques de la fonction de détour dans l'extrait des *Bâtisseurs d'empire*, expose une structure qui copie le déroulement du rêve afin d'inviter au décodage d'un message latent. Le passage de la famille dans son nouvel espace met en scène un système d'échanges entre les frontières du rêve et du réel fictif qui agit comme un guide et dévoile l'espace onirique, offrant au lecteur de le déchiffrer comme tel puisqu'il

²³² À titre de rappel, il s'agit des extraits décrivant l'entrée de la famille des *Bâtisseurs* dans le premier appartement, le passage du voisin dans *L'Équarrissage* à partir de sa maison à travers la fosse à équarrir, la première ascension de Wolf à bord de la machine dans *L'Herbe rouge* et l'arrivée de Jacquemort à la maison de Clémentine par le chemin de la falaise dans *L'Arrache-cœur*.

fournit tous les indices nécessaires à la représentation d'un écart. Tous les effets oniriques sont repérables dans l'extrait (par exemple, la description d'un espace très indéterminé dans la didascalie d'ouverture, le désordre installé par l'énumération d'expressions non synonymiques, l'inconséquence provoquée par les contradictions et le déni des personnages) et marquent l'emprunt d'un détour par le jeu de rêve, quant à lui opéré par le signalement tangible de la nostalgie rattachée aux souvenirs. L'effet de désordre et la coprésence des fonctions dans *L'Équarrissage pour tous* mettent en texte une issue semblable à celle des *Bâtisseurs* en ce que les procédés qui ressortent de l'analyse sont à la fois proches les uns des autres et garants d'un onirisme reconnaissable. C'est par l'accumulation, tantôt de détails permettant d'enraciner le désordre (multitude et caractère insolite des accès, récit désorganisé et contradictoire du voisin), tantôt d'indices fonctionnels discordants (représentation à la fois d'un écart, entre autres par la présence de ponctuation subjective, et d'une perdition, engendrée par des perturbations spatiales et des paradoxes) que le rêve se concrétise. En résulte alors, malgré un tohu-bohu d'indices hétérogènes et de signes fragmentés, une cohérence des procédés mis en œuvre qui peut ainsi être plus aisément décodée ou, à tout le moins, qui invite à l'être. L'extrait du passage du voisin est donc structuré de manière à rendre manifeste l'espace onirique. La perplexité initiale du père, par exemple, suivie de sa crédulité vis-à-vis du récit absurde du voisin qu'il accepte comme probable semblent ainsi mimer l'altération du discernement qui survient, alors qu'un sujet est à l'intérieur d'un rêve. Inversement, l'alliage d'une forte présence de l'effet d'indétermination et de la fonction de détour dans *L'Arrache-cœur* brouille le déchiffrement de l'espace de l'œuvre. Plutôt que de suggérer l'onirisme comme clé de lecture possible, le roman cache, à force d'indécidabilité, de mise en tension et

d'ambivalence, la nature de son organisation. L'espace voile au lecteur l'appartenance de l'univers fictif à l'une ou l'autre des réalités mises en jeu, soit le rêve et le réel. Souvenons-nous du côtoiement de l'étrange et du familier, des inventions lexicales aux côtés de mots connus et de l'illisibilité de certaines comparaisons qui font en sorte que l'incipit du roman produit chez le lecteur un fort sentiment de se trouver quelque part entre deux mondes. Finalement, l'extrait de *L'Herbe rouge*, en couplant l'effet d'inconséquence à une ambivalence des fonctions, agit sur la lecture de manière comparable. Les mécanismes transitifs mis en place entre le réel fictif et le temps des souvenirs (tels que les paradoxes de l'ascension et de la descente, du présent de la fiction et du passé fictif, l'impossible localisation de « l'autre côté » (*HR*, p. 69) et l'indécidabilité fonctionnelle) tendent à opacifier la structure de l'espace pour le lecteur, le faisant buter dans son travail herméneutique sur des obstacles qui mènent délibérément à l'échec de toute entreprise interprétative. Autrement dit, l'espace onirique demeure, à force d'inconséquence et d'ambivalence, insaisissable.

En somme, en plus des constats de la variété et de la variabilité des fonctions oniriques au sein des espaces des œuvres, on en vient à une autre découverte importante : celle d'un possible continuum entre un onirisme voilé (pôle typique des espaces dont les mécanismes dissimulent l'onirisme, camouflent le sens) et un onirisme dévoilé (pôle typique des espaces dont le fonctionnement révèle les sens possibles, lève le voile sur l'onirisme). La figure 6 en représente l'ébauche.

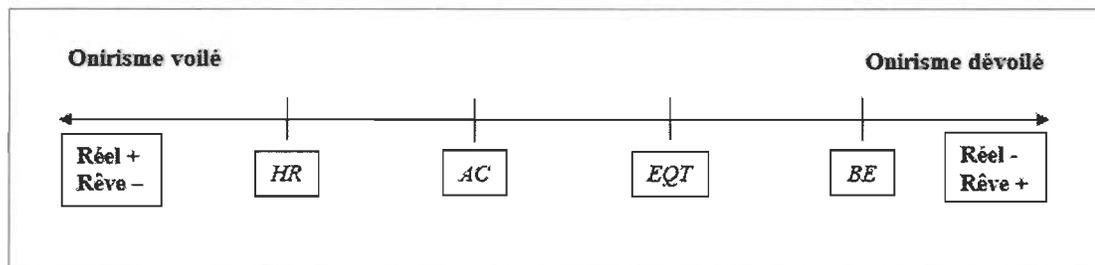


Figure 6 : Répartition des œuvres du corpus sur un continuum entre onirisme voilé et dévoilé

Il s'agit bel et bien d'une ébauche, car l'analyse de ces quatre courts extraits est, de toute évidence, partielle. Or, si nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses fort préliminaires, celles-ci méritent néanmoins d'être formulées.

D'une part, bien que nous ayons mentionné que le genre des œuvres n'avait pas d'influence visible sur l'attribution de la fonction, la figure 6 montre, au contraire, qu'en considérant la corrélation des effets et des fonctions de certains espaces, il existe une distinction d'ordre fonctionnel entre l'espace des romans et celui des pièces : le premier semble destiné à voiler, le deuxième à dévoiler l'onirisme. D'autre part, s'agissant de la relation entre la droite des fonctions et celle d'un onirisme voilé/dévoilé, la deuxième pourrait être corollaire de la première, c'est-à-dire que le déploiement des fonctions, de leurs mécanismes et, surtout, la manière dont s'effectue ce déploiement à travers les opérations, entraînent tantôt les œuvres à la dissimulation, tantôt à la révélation. L'aspect voilé ou dévoilé des espaces oniriques se présente donc, par la jonction des effets et des fonctions, comme une sur-fonction à partir de laquelle on peut esquisser l'équation suivante : plus le rêve emprunte au réel, plus la structure onirique de l'espace d'une œuvre est voilée et susceptible de dérouter le lecteur ; inversement, plus le réel est contaminé par le rêve, plus la structure onirique de l'espace d'une œuvre est dévoilée et est susceptible d'être décodée par le lecteur.

Mais que nous disent ces résultats de l'œuvre de Vian ? Il est fort possible que certains déplorent l'injustice réservée à un auteur si souvent qualifié d'inclassable dès lors qu'on use à son égard d'outils théoriques aussi binaires que les continuums. Il semble pourtant difficile de considérer l'œuvre vianesque autrement que comme un système constitué d'innombrables lignes de tensions, phénomène qui, croyons-nous, pourrait même être la raison de la qualification d'électron libre attribué au Satrape²³³. Le schéma triangulaire des effets oniriques n'échappe pas non plus à cette constante : les arêtes du triangle font office de limites à l'espace onirique, mais créent aussi un champ de forces où gravitent tant les lieux précis que les structures spatiales globales des œuvres. Les effets oniriques dans les textes agissent aussi les uns sur les autres au sein d'un système d'influences qui oppose et allie, éloigne et rapproche, déroute et guide, parfois tout à la fois. Enfin, qu'il s'agisse d'explorer les effets ou les fonctions, on doit remarquer dans l'œuvre de Vian l'omniprésence de certaines tensions et d'irrésolutions.

La question posée en ouverture du troisième chapitre à propos des rôles possibles joués par les structures spatiales oniriques²³⁴ est ainsi ramenée à l'avant-plan, mais cette fois au sein de considérations plus larges. Avec elle en vient une autre : que

²³³ Vian fut nommé, peu de temps avant sa mort, Satrape au Collège de 'Pataphysique, institution qui a entre autres pour mission d'étudier scientifiquement l'exception (ce qui témoigne à notre sens des tensions que nous souhaitons mettre au jour dans cette conclusion). Fondé en hommage au Docteur Faustroll de Jarry, le Collège se dédie à l'étude et à la pratique de la 'Pataphysique, définie comme la « science des solutions imaginaires ». Selon Noël Arnaud, Vian consacre les derniers instants de sa vie au Collège, soulignant on ne peut plus clairement son désir de trouver du sens ailleurs que dans une logique aristotélicienne, quitte à ne trouver que le paradoxe de l'absurde ou l'insignifiance du détail : « Personnellement, dans mes classements, j'ai toujours un tiroir étiqueté "choses inclassables ailleurs". [...] Il y a beaucoup de choses dedans et c'est souvent parmi les choses les plus amusantes, justement parce que ce sont les choses exceptionnelles et, comme tout bon pataphysicien, ce qui m'intéresse c'est l'exception. » (Boris Vian, *En verve, op. cit.*, p. 26.)

²³⁴ Voir chapitre III, p. 84 : « Autrement dit, l'œuvre dont l'architecture emprunte à celle du rêve permet-elle d'accéder à une vision de la réalité jusqu'alors inexplorée ou en vient-elle plutôt à matérialiser l'absurdité, la vacuité de tel ou tel aspect du réel ? »

peut donc la littérature pour Vian²³⁵ ? Et par conséquent, que peut la littérature de Vian ? Si l'on peut risquer une réponse, ou à tout le moins une piste, peut-être celle-ci résiderait-elle dans l'attrait du *nonsense*²³⁶ et de l'insignifiance²³⁷, attirances qui, pour peu qu'elles soient inatteignables dès lors que traversées par l'écriture, sont apaisantes, voire salvatrices, pour qui est tenaillé par l'incertitude métaphysique d'être au monde et d'en parler, que ce soit à travers la littérature ou par le moyen d'autres formes de discours.

De fait, s'il est une tension qui puisse recouper toutes les autres chez Vian, c'est peut-être justement celle-là : celle de chercher à dire, à signifier, l'absurdité du monde naturel aussi bien que social. Cette opposition contient, tant par sa paradoxalité que par sa fécondité (c'est-à-dire sa capacité à engendrer de multiples autres pôles), ce qui apparaît comme deux invariants divergents, deux savoirs, deux certitudes

²³⁵ Question qui a, à coup sûr, habité l'écrivain de son vivant. La tournure évoquant évidemment Beauvoir et Sartre n'est pas anodine : Vian et eux furent assez proches entre 1946 et 1950.

²³⁶ Les écrivains britanniques Edward Lear et Lewis Carroll sont reconnus comme deux des plus illustres représentants des écritures nonsensiques. L'influence de Carroll sur Vian est indéniable et fut d'ailleurs longuement discutée par Pestureau dans son ouvrage *Boris Vian. Les amerlauds et les godons* (p. 146, 198, 209). Le *nonsense* est défini, entre autres sous la plume de Wim Tigges, spécialiste de Lear et de Carroll, comme « un genre de la littérature narrative qui met en équilibre une multiplicité de significations avec une absence de sens simultanée. » (Wim Tigges, « An Anatomy of Nonsense », dans Wim Tigges (dir.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 27. Nous traduisons : « I would define nonsense, then, as a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with simultaneous absence of meaning. ») Chez Carroll comme dans les œuvres vianesques, « [e]n créant et en maintenant une tension entre deux extrêmes (tels qu'illusion et réalité, ordre et désordre, forme et contenu, etc.), le *nonsense* peut explorer librement une large palette d'émotions, d'idées et d'attitudes ». (Wim Tigges, « An Anatomy of Nonsense », *art. cit.*, p. 26.) Nous traduisons : « By creating and maintaining a tension between two extremes (as of illusion and reality, order and disorder, form and content and so on) nonsense can freely explore a wide range of emotions, ideas, and attitudes ».)

²³⁷ La notion a été définie brièvement dans le second chapitre. Nous n'insisterons pas davantage, si ce n'est que pour citer à l'appui cette jolie formule de Jacques Poirier à propos des personnages de *Fin de Partie* : « [N]ous sommes tous partagés entre prétention à faire sens et acceptation de notre insignifiance. [...] Si des personnages — donc une œuvre — peuvent “exister” sans “signifier quelque chose”, alors le réel dans sa globalité se trouve affecté d'un soupçon. En pareille perspective, l'insignifiant ne se limiterait pas à quelque second rôle [...], auquel s'opposerait, par contraste, un premier plan riche en signification. Bien au contraire, la présence, au sein du réel, d'une part d'"insignifiant" constitue toujours une menace[.] » (« Malaise dans la signification », dans Audrey Camus (dir.), *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 109-124.)

contradictoires chez Vian : une vision de l'humain comme un être sans limites et celle d'un monde autonome, intouchable et indicible. D'un côté, la littérature peut permettre de créer l'inédit, de tout savoir²³⁸ même ce qui n'existe pas, d'étudier l'exceptionnel, de chercher du sens dans les babioles d'un « tiroir étiqueté "choses inclassables ailleurs"²³⁹ », de « s'applique[r] volontiers à penser aux choses auxquelles [...] les autres ne penseront pas²⁴⁰ », de « fabriquer d'autres logiques auxquelles [un robot-poète] ne pigera rien²⁴¹. » Tel serait le propre du génie humain pour Vian, être capable de tout, à condition bien sûr que ce tout dépasse les limites acceptées et habituelles du monde tel qu'on le conçoit²⁴². Alors, de l'autre côté, la littérature est l'échec constant de ce désir de tout saisir : « Le cerveau humain est trop sensible pour perdre son temps à créer ce qui n'est pas biologiquement utile²⁴³. » Cette recherche de sens *inutile* (exceptionnel ?) ne s'accomplit donc pas sans douleur pour Vian : « L'esprit humain a cela du scorpion qu'il peut s'enfoncer le scalpel de sa queue courbe, et si le venin se met dans la plaie, c'est bien cela qu'on appelle penser, non ? Si²⁴⁴. » Chaque œuvre

²³⁸ « Le monde est aux mains d'une théorie de crapules qui veulent faire de nous des travailleurs, et des travailleurs spécialisés, encore : refusons [...]. Sachons tout. Sachez ce qu'il y a dans le ventre de ce robot. Soyez un spécialiste de tout. L'avenir est à Pic de la Mirandole. Mirandolez, éclaboussez ce robot-poète de vos connaissances en cybernétique, expliquez-lui comment il marche et vous l'aurez tout humble à votre merci. » (Boris Vian, « Un robot-poète ne nous fait pas peur », dans *Je voudrais pas crever*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 99).

²³⁹ Boris Vian, *En verve*, *op. cit.*, p. 26.

²⁴⁰ Gaston Arman de Caillavet, Robert de Flers et Étienne Rey, *La Belle aventure*, Paris, Albin Michel, 1913, cité par Boris Vian, « Dix grandes revues littéraires », entretien avec Marc Bernard, *France 3*, 25 mai 1959, cité par Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit.*, p. 371.

²⁴¹ Boris Vian, « Un robot-poète ne nous fait pas peur », *art. cit.*, p. 97.

²⁴² « Car nous lui [Dieu] préférons le monde, et avant tout le Monde 'Pataphysique, le seul réglé dans des sens quelconques au choix, et qui, lui, tourne à la vitesse variable dont naissent les gravités dissemblables par la vertu desquelles nous pouvons, enfin, percevoir [...] des entités diverses, fructueuses, favorables (s'il fait beau) et dignes, quoi qu'il arrive par la suite, d'être conservées dans la mémoire des hommes ». (Boris Vian, « Lettre au Provéditeur-Éditeur sur la Sagesse des Nations », dans *Je voudrais pas crever*, *op. cit.*, p. 63-64.)

²⁴³ Anthony Burgess, « Nonsense », dans Wim Tiggens, *Explorations in the Field of Nonsense*, *op. cit.*, p. 20. Nous traduisons : « The human brain is too sensible to waste its time on generating what is not biologically useful. »

²⁴⁴ Boris Vian, cité par Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, *op. cit.*, p. 387.

ravive donc l'angoisse métaphysique d'être tout petit face à un univers plus grand que soi, certes, mais également tout à fait autonome ; chaque quête échouée reconduit de même l'angoisse de ne posséder qu'un langage fini, arbitraire et insuffisant pour dire un monde souvent insensé.

Par conséquent, la littérature est une quête et une fuite tout à la fois. Les pôles du détour et de l'aberration l'illustrent bien, de même que ceux de l'onirisme voilé et dévoilé. Sous-entendue dans l'un et l'autre de ces gestes s'avère en fait l'idée incontournable d'une destination. Plus précisément encore, c'est l'idée d'une destination autre que celle où l'on se trouve déjà que recèlent ces pôles. Vian et ses personnages cherchent sans cesse et partout le sens nouveau, le sens autre. Leur quête paraît cependant vouée à l'échec. Tous sont aux prises, finalement, avec les contraintes d'une conscience limitée qui se heurte à un univers toujours chargé de zones d'ombre, de mystères, de Nature. Dès lors, la quête *est* elle-même une fuite, même non avouée, comme chez les auteurs qui ont fait du *nonsense* leur credo : « À s'évader dans un *new-found-land* de langage et de logique, Lear [...] pouvait au moins faire semblant de maîtriser la réalité au lieu de ne faire que la fuir [...] ou de la reproduire (dans les arts ou même les mathématiques.)²⁴⁵ » Qui plus est, ces deux mouvements d'apparence contraire, la quête et la fuite, ont pour objet l'infinie réalité des choses. On retrouve d'ailleurs cet écartèlement à maintes reprises chez les personnages de Vian dont la recherche d'absolu²⁴⁶ et de perfection²⁴⁷, nous en avons largement discuté, mène la

²⁴⁵ Wim Tigges, « An Anatomy of Nonsense », *art. cit.*, p. 43. Nous traduisons : « Escaping into a new-found-land of language and logic, Lear [...] could at least pretend to “master” reality rather than only escaping it [...] or reproduce it (in art or even mathematics). »

²⁴⁶ « Certes, dit Jacquemort. J'ai le désir de cette expérience. De quelle expérience au fait ? Voilà. Je veux faire une psychanalyse *intégrale*. Je suis un illuminé. » (*AC*, p. 27).

²⁴⁷ « On se débarrasse de ce qui vous gêne, premier point, dit-il, et on en fait un cadavre. Donc quelque chose de parfait, car rien n'est plus parfait, plus achevé qu'un cadavre. » (*HR*, p. 189)

plupart du temps à l'échec et à un saut vers le vide, vers une fata-finalité complète, totale. Les suicides sont nombreux chez Vian : les souris grises et Colin, désespérés, attendent la mort dans *L'Écume des jours*. Lazuli dans *L'Herbe rouge* se poignarde dans la chambre de son amante, Folavril (*HR*, p. 159). Le sénateur Dupont, le chien de Wolf, meurt à petit feu de l'hébétude d'avoir satisfait son plus grand désir (*HR*, p. 50). Sans hasard, la mort est aussi souvent provoquée par une chute. La mort du père des *Bâtisseurs*, de même que celle de Wolf à la fin de *L'Herbe rouge*, tout comme les multiples disparitions des personnages dans la fosse de *L'Équarrissage*, en témoignent²⁴⁸. Chez Vian, le constat à tirer de ces itinéraires est donc celui que le monde préexiste à la signification qu'on lui donne, au sens que l'on y cherche : « J'ai laissé pousser ma barbe pour voir *pourquoi*²⁴⁹ on se laissait pousser la barbe. Et je n'ai rien trouvé qu'une barbe. La barbe est la raison de la barbe. » (*BE*, p. 77) Après tout, ne réside-t-il pas dans le geste d'écrire ce que l'on ne connaît pas encore une invitation à lire les choses du monde telles qu'elles ne le sont déjà, et ce, en dehors de tout espace-temps donné ? Au fond, à chercher un sens à tout, on ne trouve parfois que la chose elle-même pour toute réponse : « Quand vous me dites que j'invente des mots, vous noterez que ce sont toujours des mots que personne ne connaîtrait non plus si je mettais les vrais mots, car au fond personne ne sait le nom des fleurs qu'il y a dans le jardin le plus simple²⁵⁰. »

²⁴⁸ Un autre exemple est celui de la nouvelle « Le Rappel » qui narre au ralenti le suicide d'un homme se jetant du haut de l'Empire State Building (Boris Vian, *L'Herbe rouge* [1950], suivi de *Les lorettes fourrées*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.).

²⁴⁹ L'auteur souligne.

²⁵⁰ Boris Vian, *En verve*, *op. cit.*, p. 81.

ANNEXE I : CHRONOLOGIE ET DESCRIPTION DES POINTS DE RUPTURE
DE LA FIGURE 4

	Description des points de rupture	Emplacement sur le continuum
1.	Didascalie d'ouverture. La famille émerge dans le premier appartement.	Opération de signalement. (- 2)
2.	Le bruit retentit. La famille est effrayée.	Opération de déplacement (- 1)
3.	Zénobie met en tension l'espace mimétique inquiétant du présent et l'espace diégétique et nostalgique du passé	Opérations de signalement et de déplacement (- 1,5)
4.	L'acte se clôt sur un repas aux allures cauchemardesques. Les parents s'empiffrent, pendant que Cruche bat le schmürz et que Zénobie se bouche les oreilles.	Opération de déplacement (- 1)
5.	Zénobie veut redescendre l'escalier. Tous l'en empêchent.	Opération de signalement (- 2)
6.	Reconstitution du jour du mariage des parents.	Opération de déplacement (- 1)
7.	Refus de Cruche d'adhérer davantage à l'étrangeté de l'univers. Départ de Cruche.	Opération de signalement (- 1)
8.	La porte palière se verrouille. Zénobie est laissée derrière.	Opération de clôture (1)
9.	Le décor du troisième acte est changé. L'appartement est plus petit et n'est doté que d'une porte verrouillée et d'une fenêtre très haute. Il n'y a plus d'escalier pour monter.	Opérations de clôture et de déconstruction (1,5)
10.	La mère, Anna, est retenue à l'étage inférieur. Elle hurle et disparaît. Le père barricade l'arrivée de l'escalier.	Opérations de clôture et de déconstruction (1,5)
11.	Le père découvre les limites de son nouvel espace.	Opération de clôture (1)
12.	Le père annonce une récapitulation. Il cherche à analyser la situation. Toutes ses tentatives de réflexion soulignent la déconstruction de son acuité sensorielle et de sa pensée rationnelle.	Opération de déconstruction (2)
13.	Le père prend conscience un instant de la présence réelle du schmürz et cherche en vain de continuer de l'éviter. Il échoue à le tuer. Il tente de fuir par la porte palière. L'espace l'en empêche.	Opération de clôture (1)
14.	Le discours du père oscille entre prise de conscience et incompréhension, puis il privilégie à nouveau le déni. Le bruit oscille lui aussi. Le père parvient finalement à fuir en sautant de la fenêtre en hurlant « Je ne savais pas... » (p. 81)	Opération de déconstruction (2)
15.	Le noir se fait et le bruit envahit la scène. La didascalie finale indique : « peut-être que la porte s'ouvre et qu'il entre, vagues silhouettes dans le noir, des schmürz... » (p. 81)	Opération de déconstruction (2)

ANNEXE II : CHRONOLOGIE ET DESCRIPTION DES POINTS DE RUPTURE
DE LA FIGURE 5

	Description des points de rupture	Emplacement sur le continuum
1.	Arrivée de Jacquemort dans le pays. Découverte de la flore originale du jardin. Premières promenades au village.	Opération de signalement (- 2)
2.	Début des allers-retours au village.	Opération de déplacement (- 1)
3.	Découverte du ruisseau rouge et de La Gloïre. Jacquemort a une inquiétante impression.	Opération de signalement (- 2)
4.	Les villageois saccagent l'église et lapident le curé pour que celui-ci fasse pleuvoir.	Opération de déconstruction (2)
5.	Crucifixion de l'étalon. Jacquemort prend la fuite.	Opération de déconstruction (2)
6.	Psychanalyse d'un chat noir errant.	Opération de déplacement (- 1)
7.	Départ d'Angel et incendie du hangar.	Opération de déconstruction (2)
8.	Quatrième année de Jacquemort dans le pays.	Opération de clôture (1)
9.	Psychanalyse de La Gloïre.	Opération de déplacement (- 1)
10.	Abattage de tous les arbres du jardin. Jacquemort observe, consterné, puis s'enfuit.	Opération de déconstruction (2)
11.	Jacquemort observe les maliettes et s'interroge sur ses perceptions. Il voit trois oiseaux qu'il ne reconnaît pas.	Opération de déplacement (- 1)
12.	Clémentine fait remplacer les murs de pierre du jardin, puis le sol, par des pans de vide.	Opération de déconstruction (2)
13.	Dernière promenade de Jacquemort.	Opération de signalement (1)
14.	Les trumeaux montrent leurs prouesses aériennes à Jacquemort. Les lois physiques sont à nouveau changées.	Opération de déconstruction (2)
15.	Jacquemort est confiné à la barque de La Gloïre. Le jardin est parfaitement invisible. Les trumeaux sont enfermés dans leurs cages.	Opération de clôture (1)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'analyse

VIAN, Boris, *Les Bâisseurs d'empire ou le Schmürz*, Paris, L'Arche, 1959.

VIAN, Boris, *L'Arrache-cœur* [1953], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

VIAN, Boris, « L'Équarrissage pour tous » [1950], dans Boris Vian, *Théâtre 1*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 41-184.

VIAN, Boris, *L'Herbe rouge* [1950], suivi de *Les lorettes fourrées*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

Ouvrages et études sur Boris Vian et son œuvre

ABI RACHED, Nemetallah, *Violence et pessimisme dans l'œuvre de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université de Toulouse II, 1984.

ARNAUD, Noël, *Les vies parallèles de Boris Vian* [1966], Paris, Union générale d'éditions, 1970.

ARNAUD, Noël et Henri Baudin (dir.), *Boris Vian. Colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 2 vol.

ARNAUD, Noël (dir.), *Obliques*, n° 8-9 (*Boris Vian de A à Z*), 1976.

BAO, Cheng, *La musique dans l'œuvre de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université de Paris, 2019.

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

BAUS, Emma, *Un jour il y aura autre chose que le jour*, Paris, L'esprit frappeur, 2002.

BENS, Jacques, *Boris Vian*, Paris, Bordas, 1976.

BENS, Jacques, « langage-univers », préface de *L'Écume des jours*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

BLOCK, Joyce, *Boris Vian : A study of the Ambivalent Tone in his Novels*, thèse de doctorat, Université d'Harvard, 1974.

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

- BRICK EL-HANNACHI, Lynn, *The Rhetoric of Alienation in the Novels of Boris Vian*, thèse de doctorat, Université d'Indiana, 1977.
- CAJOLET, Hélène, *Étude stylistique de l'œuvre romanesque de Boris Vian : lexique et univers utopique*, thèse de doctorat, Université McGill, 1971.
- CAMUS, Audrey (dir.), *Europe*, n° 967-968 (*Boris Vian*), novembre-décembre 2009.
- CISMARU, Alfred, *Boris Vian*, New York, Twayne, 1974.
- CISMARU, Alfred, « Antimilitarism in Boris Vian's First Play », *South Atlantic Bulletin*, 1975, vol. 40, n° 2, p. 24-32.
- CLOUZET, Jean, *Boris Vian* [1966], Paris, Seghers, 1971.
- DAUNAIS, Daniel, *Les sens cachés de L'Arrache-cœur de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1991.
- DIALLO, Mary, *La structure du jeu chez Boris Vian*, thèse de doctorat, Université Emory, 1987.
- DUCHATEAU, Jacques, *Boris Vian*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1969.
- FAURÉ, Michel, *Les vies posthumes de Boris Vian*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- FESTER, Annette, *La quête du bonheur à travers quelques œuvres de Boris Vian*, thèse de doctorat, Lyon III, 1984.
- GERRARD, Charlotte Frankel, « Anti-Militarism in Vian's Minor Texts », *The French Review*, 1972, vol. 45, n° 6, p. 1117-1124.
- GOUANVIC, Jean-Marc, *Boris Vian et la science-fiction*, thèse de doctorat, Université McGill, 1975.
- GILL, Marilène, *Présence du nonsense dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2004.
- HAENLIN, Lydie, *Analyse rhétorique du discours romanesque de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université d'État de New York à Buffalo, 1973.
- HECHICHE, Anaïk, *Towards an Aesthetic of Violence in the Novels of Boris Vian*, thèse de doctorat, Université de Floride, 1980.
- KOUMARIANOU, Maria, *L'espace chez Boris Vian : perception et symbolismes*, thèse de doctorat, Université Lyon II, 1996.
- LAFORÊT, Guy, *Boris Vian. Traité de civisme*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- LAPPRAND, Marc, *Boris Vian. La vie contre*, Ottawa/Paris, Presses de l'université d'Ottawa/A.-G. Nizet, 1993.
- LÉVESQUE, Martine, *La violence dans L'Arrache-cœur de Boris Vian*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 1987.

LI, Wenfeng, *La fantaisie entre la vie et la mort dans l'univers de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, 1996.

LUNEAU, Chrystèle, *The Quest of an Identity Through the Body in the Works of Boris Vian*, thèse de doctorat, Tulane University, 2000.

MOQUIN, Luc, *Boris Vian à la scène : au théâtre comme au cabaret*, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2006.

MULLER, Kalman Antal, *The Distorsion of Reality in the Fiction of Boris Vian*, thèse de doctorat, University of Arizona, 1973.

NOAKES, David, *Boris Vian*, Paris, Éditions universitaires, 1964.

PAJONA, Cécile, *Les procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université de Côte d'Azur, 2019.

PESTUREAU, Gilbert, *Boris Vian, les amerlauds et les godons*, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

PETERSON, France, *La notion de bonheur chez Boris Vian*, thèse de doctorat, Université d'Alabama, 1973.

PORTER, Laurence M., « Family Values : Decoding Boris Vian's *Les Bâtisseurs d'empire* », *Studies in 20th Century Literature*, 1997, vol. 21, n° 2.

PRADÈRE-ASCIONE, Clémentine, *La fantaisie noire dans la fiction en prose de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015.

RIMLINGER, Laure, *Boris Vian : du double à l'identité*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg I, 1981.

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

RYBALKA, Michel, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, thèse de doctorat, Université de Californie, 1966.

STEIN, Harvey, *From Meaning to Meaningless : The Theatre of Boris Vian*, thèse de doctorat, Université d'Iowa, 1978.

SUHNER, Clotilde, *Jeu et spectacle dans l'œuvre de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université de Nancy II, 1997.

TOUNGME YARA, Justin, *Tendresse et cruauté dans l'univers romanesque et dramatique de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, 1987.

TREMBLAY, Geneviève, *Au pied de la lettre. Aperçus de la poétique de Boris Vian*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, 2014.

VIAN, Boris, *Boris Vian en verve : mots, propos, aphorismes* [1970], Noël Arnaud (éd.), présentation et choix, Paris, Horay, coll. « En verve », 2016.

YU, Jai Myong, *Lumière et ombre : une dialectique créatrice dans l'œuvre de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université Savoie Mont Blanc, 1997.

ZERBIB HARROCH, Yaelle, *Le fantastique et l'irrationnel dans les œuvres de Boris Vian*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 2009.

Théorie littéraire et dramatique

ALEXANDRIAN, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.

ARON, Paul, Denis St-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland *et al.*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

BAUDIN, Henri, « Un avatar de l'imaginaire », *Europe*, août 1977, p. 85-91.

BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve* [1939], Paris, José Corti, 1963.

BÉHAR, Henri, *Le surréalisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1984.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOCCALI, Renato, « Géométries ontologiques de l'espace onirique : sur la topologie et la dynamique du rêve », *Imaginaire & Inconscient*, 2014, vol. 2, n° 34, p. 47-59.

BOURNEUF, Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, 1970, vol. 3(1), p. 77-94.

BOUVET, Rachel, « L'altérité des frontières », dans Daniel Chartier *et al.*, *Frontières. Actes du colloque québéco-norvégien*, Montréal/Bergen, Imaginaire Nord/Département des langues étrangères de l'Université de Bergen, 2017, p. 11-28.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

BOUVET, Rachel et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Montréal, Nota Bene, 2003.

BUDOR, Dominique et Walter Geerts (dir.), *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

CAMUS, Audrey et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011.

CAMUS, Audrey (dir.), *Études françaises*, vol. 45, n° 1 (*Écritures de l'insignifiant*), 2009.

CAMUS, Audrey, « Présentation : d'une insignifiance à l'autre », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 5-12.

CAMUS, Audrey, « Les contrées étranges de l'insignifiant. Retour sur la notion de fantastique moderne », *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 89-107.

CAMUS, Audrey, « Le corps du roman : e. Roman-dit de Daniel Danis », *Voix et Images*, vol. 40, n° 1, 2014, p. 71-80.

CANOVAS, Frédéric, *L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000.

CROUZET, Michel (éd.), *Espaces romanesques*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

DESCHÊNES-PRADET, Maude, *Habiter l'imaginaire. Pour une géocritique des lieux inventés*, Montréal, Lévesque, 2019.

DEVEREUX, George, *Les rêves dans la tragédie grecque* [1976], Paris, Les Belles Lettres, 2006.

DION, Robert, Frances Fortier et Élisabeth Haguebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota Bene, 2001.

DULA-MANOURY, Daiana, *Queneau, Perec, Butor, Blanchot. Éminences du rêve en fiction*, Paris, L'Harmattan, 2000.

ECO, Umberto, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset, 1985.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 1967.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » [1919], dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, t. 4, p. 752-762.

GARNIER, Xavier et Pierre Zoberman, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GOIMARD, Jacques, *Univers sans limites. Critique du fantastique et de l'insolite*, Paris, Pocket, 2003, t. 2.

GOLLUT, Jean-Daniel, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

HÉBERT, Chantal et Irène Perelli-Contos (dir.), *Narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

HELBO, André et al., *Théâtre. Mode d'approches*, Bruxelles, Labor, 1987.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

ISSACHAROFF, Michael, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

LAHAIE, Christiane, « Les figures spatiales évanescences de la nouvelle québécoise contemporaine », *Québec français*, n° 160, 2011, p. 30-33.

LAHAIE, Christiane, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.

LALIBERTÉ, Hélène, *L'espace dramaturgique et le théâtre de René-Daniel Dubois*, thèse de doctorat, Université Laval, 2001.

LALIBERTÉ, Hélène, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », *L'Annuaire théâtral*, printemps 1998, n° 23, p. 133-145.

LAMBERT, Fernando, « Espace et narration. Théorie et pratique », *Études Littéraires*, 1998, vol. 30, n° 2, p. 111-121.

LAPALME, Marie-Claude, *Rêver le réel. L'espace dans la nouvelle fantastique onirique*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2009.

LÉVY, Jacques, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin, 2013.

LOSCO-LENA, Mireille, *Rien n'est plus drôle que le malheur. Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

LOSCO-LENA, Mireille, « FoRire, folie, chaos, désastre : vers un nouvel espace comique dans le théâtre contemporain », *Recherches & Travaux*, vol. 67, mai 2005, p. 239-249.

LOTMAN, Iouri, On the Semiosphere [1984], trad. de Wilma Clark, *Sign Systems Studies*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 205-226.

LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

MANGUEL, Alberto et Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles, Actes Sud, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.

MCAULEY, Gay, *Space in Performance. Making Meaning in the Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen*, Paris, Seuil, 2000.

NÖTH, Winfried, « The Topography of Yuri Lotman's Semiosphere », *International Journal of Cultural Studies*, 2015, vol. 18, p. 11-26.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.

RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

RONEN, Ruth, « Space in Fiction », *Poetics Today*, vol. 7, n° 3, 1986, p. 421-438.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.

RYAN, Marie-Laure, « Possible Worlds », dans Peter Hühn *et al.* (dir.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University, 2012, [En ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>.

RYAN, Marie-Laure, « Space », dans Peter Hühn (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 420-431.

RYAN, Marie-Laure, « From Parallel Universes to Possible Worlds. Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative », *Poetics Today*, vol. 27, n° 4, 2006, p. 633-674.

RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

SAINT-GELAIS, Richard, *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche, 1998.

- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHMITT, Jean-Claude, « Récits et images de rêves au Moyen Âge », *Ethnologie française*, vol. 33, 2003, p. 553-563.
- SERMON, Julie et Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.
- SIVETIDOU, Aphrodite, Maria Aristoteleio Litsardaki et Tomeas Gallikēs Logotechnias (dir.), *Roman et théâtre une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française. Actes du colloque international organisé du 21 au 24 mai 2008*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- STAROBINSKI, Jean, « La vision de la dormeuse », *Trois fureurs. Essais*, Paris, Gallimard, 1974, p. 127-162.
- TALLY, Robert T., *Spatiality*, London, Routledge, 2013.
- TIGGES, Wim (dir.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987.
- TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor, 1982.
- VION-DURY, Juliette, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal, *Littérature et espaces. Actes du XXX^e Congrès de la Société française de Littérature Générale et Comparée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- WARF, Barney et Santa Arias, *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge, 2009.
- WALSH, Richard, « Dreaming and Narration », dans Peter Hühn *et al.* (dir.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg, Hamburg University, 2012, [En ligne], <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>.
- WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit 2007.
- WHITE, Kenneth, « Éditorial », *Cahiers de géopoétique*, n° 1, 1990.
- ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescence*, n° 3, 2013, [En ligne], <https://doi.org/10.7202/1017363ar>.