The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	L'onomastique dans L'Herbe rouge de Boris Vian : transposition de l'écriture autobiographique
Author(s)	Fukagawa, Akiko
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2004, 38, p. 77-93
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47890
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

L'onomastique dans *L'Herbe rouge* de Boris Vian

— transposition de l'écriture autobiographique —

Akiko FUKAGAWA

1. L'expressivité onomastique chez Vian

Le romancier a « la liberté (mais aussi le devoir) de créer des noms propres à la fois inédits et « exacts »», dit Barthes[1]. Le lecteur de roman, même s'il n'a pas autant de liberté, ne peut s'empêcher de chercher quel *sens* fait le nom, à quel niveau du récit, à quel endroit du texte.

Bien que l'une des caractéristiques du nom propre dans la langue soit, selon les linguistes, son « vide sémantique[2] », et que l'onomastique réelle soit marquée par l'opacité et l'arbitraire, l'onomastique littéraire fait un usage particulier des noms propres. Ainsi le nom du personnage dans le roman constitue-t-il l'un des supports privilégiés de l'effet de vie[3], puisqu'il confère un statut ontologique aux êtres de papier; sa récurrence et sa stabilité garantissent la cohérence et la lisibilité du texte[4]; enfin, ses potentialités expressives peuvent se réaliser—en soi, par rapport au contexte particulier, et/ou tout au long du récit—aussi bien comme une appropriation individuelle (le cratylisme) que comme une source thématique[5].

Selon les spécialistes de l'onomastique, le choix du nom pour les personnages relève d'un compromis entre *expressivité* et *plausibilité*, notamment chez les romanciers qui observent l'ancrage réaliste. L'invention des noms transparents risque en effet de n'être plus crédible, voire, d'être ridicule. On rencontre donc souvent des noms dont la motivation est « estompée »; « la vraisemblance prime la motivation », constate Y. Baudelle[6]. Or, ceci n'est pas toujours le cas chez Boris Vian qui a lancé un défi au réalisme en déclarant la primauté de

l'imagination dès le début de sa carrière de romancier[7]. Si la contrainte de vraisemblance n'est plus en vigueur, il n'est pas étonnant que le romancier-onomaturge se permette, tantôt de jouer avec les mots et les lettres[8], tantôt de déployer l'expressivité du nom de personnage au détriment de la plausibilité.

Les textes de Vian ont ainsi suscité l'intérêt de certains critiques pour les noms, le décodage et le décryptage de leur signification, ainsi que pour leur motivation[9]. Pourtant, l'analyse onomastique des personnages de *L'Herbe rouge*[10], quatrième roman signé Vian, n'a pas été jusqu'ici suffisamment traitée, pour deux raisons à notre avis. D'une part, les noms « invraisemblables » des protagonistes du roman, Wolf, Lil, Saphir Lazuli, Folavril..., tout en exprimant le caractère éminemment fictionnel des individus, cependant inventés à partir de noms communs et sans patronymes, apparaissent d'emblée trop simples pour être « décryptés ». Cela ne nous empêche donc pas de nous demander quelle serait la lecture possible de ces noms. D'autre part, s'agissant de ce roman, les chercheurs ont privilégié la réflexion sur le statut générique de l'œuvre, soit par rapport à la science-fiction[11], soit par rapport au « roman autobiographique ».

2. *L'Herbe rouge*, « roman autobiographique »?

En réalité, depuis la gloire posthume de Boris Vian, *L'Herbe rouge*, l'un des romans les plus méconnus de son vivant, a été prisé aussi bien par le public que par les critiques surtout en sa qualité d'œuvre à « caractère autobiographique le plus marqué[12] ». Trois arguments soutiennent cette interprétation qui incite à l'identification entre Wolf et Vian. D'abord le schéma principal du récit lui-même, où l'histoire se rapproche de la confession : parmi les trente-six chapitres, huit présentent les quatre voyages de Wolf qui se rend, grâce à la « machine », de « l'autre côté » (61) où il suit les cinq séances d'une sorte d'anamnèse. Ensuite, la ressemblance entre certains faits dont se remémore Wolf et ceux révélés par l'auteur dans son journal intime[13]. Enfin, le remords et l'amertume exprimés par le héros à l'égard du

passé qu'il raconte et du présent qu'il trouve non moins décevant seraient une projection des sentiments de Vian, « le Vian amer et désillusionné des années 1948-1950[14] », période de profonde crise, selon les biographes.

Cependant, même sans avoir à recourir à l'argument du dégoût qu'exprime Vian envers la littérature à confession intime[15], il est incontestable que ce roman narré à la troisième personne n'est pas une « autobiographie » à proprement parler. Il s'agit certes d'un récit qui met l'accent sur l'histoire d'une personnalité, mais il n'y a aucun pacte qui postule une identité entre l'auteur et Wolf. Il y a seulement une certaine *ressemblance* de faits produite au niveau de l'énoncé[16].

Même si, comme le soutient M. Rybalka, « les détails autobiographiques abondent dans l'œuvre, à peine transposés pour les besoins de la fiction[17] », l'utilisation du roman comme documents biographiques de l'auteur ne permet qu'une lecture très partielle du texte. Car, cela amènerait à ignorer les spécificités bien réelles que produisent « les besoins de la fiction ». Notre objectif n'est pas de nier le versant autobiographique du roman, mais de mettre une lumière sur la transposition de l'écriture autobiographique par et dans la fiction, en portant notre regard sur les noms de personnages.

L'analyse onomastique se justifiera de deux façons. D'une part elle montre comment le héros se distingue de l'auteur. En effet, c'est le nom qui introduit une autonomie du personnage par rapport à son modèle : une fois nommé Wolf, le personnage se singularise de Vian. Le sens du mot « loup », à peine estompé par sa traduction germanique ou anglaise[18], motive plusieurs interprétations par ses signifiés dénotatifs ou connotatifs. D'autre part, en examinant l'expressivité des noms du personnel du roman, nous verrons que celle-ci est exploitée afin de concourir à la création d'un univers fictionnel qui relève moins du vécu réel que de l'imaginaire de l'écrivain.

Si tout personnage de roman, « signe vide » par définition, ne « se remplit » qu'au terme de son parcours narratif[19], le parcours de Wolf s'articule sur le double plan représenté par les deux espaces : l'espace terrestre et l'« autre côté ». Nous commençons par examiner ce deuxième

espace, formé des « aventures intérieures » de Wolf.

3. Les êtres de « l'autre côté »: mise en scène de la confession

« Quand on ne se rappelle rien, [...] ce n'est sûrement pas pareil... »(24): tel est le souhait de Wolf devant la machine prête à partir. Il espère par ce moyen le recommencement de sa vie, repartir à zéro[20]. La machine, « [l]a chance de [s]a vie »(30), lui permet en effet d'abord de « voir » ou de « repenser » ses souvenirs, ensuite de les « oublier », voire de les « détruire ». Comme le remarque F. Mangenot, l'originalité de la machine de Vian tient à ce qu'elle « sert à vivre des aventures intérieures[21] ». Elle entraîne Wolf dans divers espaces pourvus d'éléments de ses souvenirs. En effet, dans le monde de l'« autre côté », on voit les souvenirs de Wolf se matérialiser en un décor, sans devenir pour autant un simulacre exact des expériences vécues.

Une autre particularité de l'exploration de Wolf est de se dérouler suivant un « plan »(65), celui que lui a proposé son premier interlocuteur Monsieur Léon-Abel Perle. Composé de six parties, il organise un ordre chronologico-thématique aux séances d'anamnèse, à chaque fois assurées par un ou plusieurs interlocuteurs. M. Perle s'occupe de l'enfance, l'abbé Grille de la religion, M. Brul de l'étude, Mlle Aglaé et Mlle Héloïse de l'amour. Carla, relayant ses tantes, reprend ce dernier sujet, mais la séance s'interrompt. Les deux parties restantes seront à peine entamées puisque Wolf tue son interlocuteur, un « fonctionnaire », avant de se suicider.

La spatialisation-matérialisation de souvenirs et l'acheminement de séances suivant le plan sont les deux particularités de l'exploration de Wolf. Les interlocuteurs, reflétant celles-ci, peuvent être envisagés à la fois comme faisant partie du paysage et comme étant « adjuvant » au niveau actantiel dans la tentative de remémoration. Aussi l'auteur semble-t-il jouer avec la transparence des noms par rapport à ces deux fonctions de personnages.

i) Les noms des interlocuteurs

L'apparition du nom « Perle » est en harmonie avec la couleur blanche qui entoure le vieil homme. Assis « sur un banc de pierre blanche »(61) devant les ruines, l'homme qui semble à Wolf « vêtu de lin » (61) fait espérer une rencontre avec un sage ancien. Or, bien que ce détail vestimentaire puisse évoquer le célèbre poème hugolien « Booz endormi[22] », la sénilité supposée sereine est aussitôt ridiculisée. Cette parure n'est en réalité qu'« une vaste barbe argentée qui faisait cinq à six fois le tour du corps de l'homme », et son vrai costume « un caleçon de bain antique rayé vert et blanc » (62). Le portrait qui met en relief un aspect grotesque (« un gros nez taraudé de narines considérables d'où s'échappait un poil bourru » (62)) et risible (« des pommettes luisantes comme des petites pommes ou pommettes » (62)) du personnage déjoue par conséquent l'association du nom « Perle » au sens figuré de ce mot (« personne de grand mérite », selon le *Grand Robert*) et produit un certain effet comique, compensé toutefois par le sérieux et la sincérité du personnage à qui Wolf confie le récit de son enfance.

Le rapport métonymique entre le nom et le décor s'applique également au cas de l'abbé Grille. La couleur grise, dominante dans la description d'un « bâtiment gris » (91) du lycée où est entraîné Wolf par le deuxième voyage, est en consonance avec le signifiant [gri], tandis que le mot « Grille » trouve sa résonnance surtout dans la « petite grille » (97) du confessionnal dont se souviendra Wolf. D'autre part, on pourrait interpréter le mot par rapport à sa connotation de cloison, de clôture et d'enfermement. Face à l'attitude conciliante et à la frivolité des propos de l'abbé bonasse—il présente la photo d'un camarade de Wolf comme étant celle « du Bon Dieu », et il donne « un bon point » à «[s]on petit » (96) —Wolf reste stupéfait et incrédule. « Vous n'êtes pas comme ça. Vous n'êtes pas tolérants comme ça. C'est du camouflage. Du noyautage [...]» dit-il. « Mais si, mais si, dit l'Abbé. C'est ce qui vous trompe. » (97) L'entente est impossible comme s'il y avait des barreaux entre eux, comme une séparation entre la conception que se fait Wolf d'un curé et la personnalité de l'abbé. La « grille » serait aussi une métaphore de l'enfermement de Wolf lui-

même, incapable de communiquer avec les autres.

Quant à Monsieur Brul, son nom évoquerait facilement le verbe « brûler », d'autant plus que ce personnage, partageant le même espace, est couplé avec l'abbé Grille. « Grille » fait penser d'ailleurs à « griller », dont l'étymologie indique « supplicier par le feu ». Pourtant ce n'est pas le rapport métonymique qui rend compte de la motivation de « Brul ». Il n'y a rien qui renvoie concrètement au feu, ni dans le portrait de ce quadragénaire, ni dans la description de son bureau de surveillant général. Par contre, est frappante dans le déroulement de la séance relative aux études l'hostilité que M. Brul s'attire de Wolf. Alors que Wolf a cessé de prêter attention à ses précédents interlocuteurs pour effectuer une remémoration spontanée, il n'oublie jamais la présence de M. Brul. De plus en plus irrité, Wolf fulmine contre son examinateur avec des paroles haineuses et pleines de remords :

> —[...] Quel calvaire! [...] Mais savez-vous, *Monsieur Brul*, que c'est ignoble, d'imposer à des enfants une régularité d'habitudes qui dure seize ans? Le temps est faussé, *Monsieur Brul.* [...] On m'a volé seize ans de nuit, *Monsieur Brul.* On m'a volé... entre autres... On m'a volé mon but, *Monsieur Brul.* (102-103, c'est nous qui soulignons)

M. Brul est sans cesse interpellé, et son nom martelé une dizaine de fois[23]. C'est pour ainsi dire de colère, de haine, et de fureur que se *brûle* Wolf. Le nom « Brul » se perçoit donc comme une projection de Wolf qui se consume, et comme une métaphore de la séance même qui devient brûlante, ou comme une métaphore des souvenirs qui se brûlent avant d'être détruits. Aussi serions-nous tenté de nous référer aux souvenirs qui dansent « comme les *feux* d'un kaléidoscope dément » (70, nous soulignons) dans la tête de Wolf, ou à la couleur rouge, toujours maléfique, que l'on rencontre depuis « l'herbe rouge » (21 et *passim*) à la « goutte rouge » (58) perçue dans la machine, s'écoulant comme « du sang épais »(85), mais aussi surgissant comme des brandons.

A la différence de ceux des interlocuteurs masculins, les noms des interlocutrices sont empruntés à des prénoms mythologique ou réels. L'intention est incontestablement ironique dans le cas des deux vieilles dames, Mademoiselle Aglaé et Mademoiselle Héloïse, noms d'emblée heureux pour ces prétendues « spécialistes » (125) de l'amour. Les signifiés culturels renvoient certes aux caractéristiques attribuées à leurs modèles: une des trois Grâces, « la rayonnante de beauté » en grec *Aglaïa* pour l'une, et la célèbre jeune maîtresse d'Abélard vouée à un amour vertueux pour l'autre. Mais la beauté suggérée par les noms est subitement démentie par une description cocasse soulignant la vieillesse (« des bas de coton blanc dans des gamiroles éculées, genre Charles IX en cuir gris sale » (125)). Quant à leurs complaisance et coquetterie— « Il faut être galant!... minauda Aglaé »(129); « [Les femmes s'expriment] [p]ar leurs regards, dit Héloïse, langoureuse » (130) —elles sont moins flatteuses que caricaturales et ne font qu'énerver Wolf. On constate par ailleurs un autre décalage entre leurs noms archaïques et leurs discours de féministe contemporaine lorsqu'elles défendent le camp des femmes « conditionnées par des siècles d'esclavage », « dans une société qui les brime »(129). Wolf finit par refuser de leur parler : « je trouve choquant de raconter tout ça à des demoiselles. »(132)

La dernière examinatrice Carla se distingue de ses prédécesseurs par sa jeunesse ensoleillée, sa beauté dorée, sa franchise amicale... et par la simplicité de son prénom, présenté sans titre particulier. Carla: ce prénom doit-il fait penser à la couleur de l'herbe é*carla*te ? Ou faut-il le décrypter comme une annonce de la fin des séances, *car* Wolf en est arrivé jusque *là*? Ou chercher son origine dans la langue anglaise ou allemande, en en déduisant quelque parenté avec Wolf ?[24] Quoi qu'il en soit, il nous semble plus pertinent de remarquer la simplicité même de ce prénom, la nomination la plus « plausible » du roman. Car, si l'opacité du nom est une des caractéristiques des noms réels, l'apparition de cette fille s'offre en effet comme une dernière chance de rencontre « réelle », dans laquelle Wolf pourrait s'investir en tant qu'expérience à vivre maintenant, et non plus comme un souvenir à

revivre. Or, il refuse de se laisser attirer par les « yeux jaunes »(136). Cette ultime résistance à ses désirs est alors vécue comme un enfermement définitif, au confluent du présent et du passé, sans perspective d'avenir. En refusant de s'engager dans un contact avec la femme désirable, il revient à l'attitude qu'il s'était forgée dans le passé. « Vous avez toujours pu résister à vos désirs, dit-elle. Et vous pouvez toujours. » La prédiction qui lui est alors assenée par Carla est inexorable : « C'est pour cela que vous mourrez déçu. »(137)

L'analyse que nous avons menée jusqu'ici montre que les noms des interlocuteurs non seulement prennent un sens aux yeux du lecteur qui les incorpore dans les espaces de souvenir, mais aussi discréditent leurs porteurs supposés, en tant qu'« analystes », attentionnés pour leur « patient ». Car le plan de M. Perle « n'est rien d'autre qu'une psychanalyse en bonne et due forme[25] », comme le remarque M. Lapprand. Et si la structure discursive du roman montre, selon ce critique, que « par la dérision, et aussi par la déception, [...] la psychanalyse n'aboutit pas au succès, mais à des résultats tragiques[26] », la nomination de ces « psychanalystes » participe de la stratégie de l'écrivain qui met en scène la futilité, la stérilité de la confession du héros fictionnel, si véridique que soit le contenu de l'énoncé de Wolf par rapport au vécu de Vian.

ii) Le nom de Wolf

Peut-on alors parler de cratylisme à propos du choix du nom de Wolf ? Ce n'est certes pas la description proprement dite du personnage par le narrateur qui confirme les signifiés du mot « wolf » ou « loup ». Car, même si le procédé est habituel chez l'écrivain[27], on peut aller jusqu'à dire que Wolf est l'un des héros vianiens les plus dépourvus de « portrait ». Mais, c'est la description de son comportement jusqu'à la fin de ses aventures qui révèle un enfermement et un refus de communication, très caractéristiques d'un *lone wolf*. C'est un loup solitaire, comme le montre clairement ce dialogue :

—Qui dont est digne d'affection pour vous ? demanda Carla.

—Je ne sais plus, dit Wolf. Il y avait un oiseau [...]. Il y avait une souris grise [...]. Il y avait une chatte noire et blanche [...]...

—Rien que des animaux, constata Carla. (136)

Une des autres particularités accordées à cet animal, la férocité, la cruauté ou la voracité, se reflète dans la scène de violence meurtrière dont est victime le fonctionnaire. Wolf, en répétant les six thèmes constitutifs du plan, fourre autant de poignées de sable dans la bouche du vieil homme jusqu'à provoquer sa suffocation. La bouche choisie comme cible est doublement symbolique. C'est d'abord la parole de l'autre qui se trouve étouffée. C'est aussi, comme le dit G. Durand, « dans la gueule animale [...][que] viennent se concentrer tous les fantasmes terrifiants de l'animalité[28] ». En obstruant la bouche de l'interlocuteur Wolf met donc fin aux séances, avec une agressivité sauvage qui va se retourner contre lui-même.

En effet, la figure de Wolf se superpose à celle du fonctionnaire. La vieillesse du fonctionnaire suscite la révolte de Wolf contre sa propre usure : « j'ai horreur de m'user à tout ça... parce que je m'use, vous m'entendez ! hurla Wolf. Je suis déjà plus vieux que vous. »(139) C'est cette haine de l'usure qui déclenche la scène meurtrière. En second lieu, la mise à mort du fonctionnaire préfigure la fin qui sera la sienne. En glorifiant sarcastiquement le cadavre comme « quelque chose de parfait » et de « complet », il justifie son meurtre et sa propre mort.

Par ailleurs, si l'on se reporte au texte préparé pour la conférence tenue en juin 1948, « Approche discrète de l'objet », on voit Vian proclamer la supériorité de l'objet sur l'homme, et soutenir l'idée que l'homme atteint à la complétude de l'objet par voie de l'« objectivation », c'est-à-dire la mort[29]. Vian considère en outre « l'usure » moins rapide chez l'objet comme une des raisons de la « jalousie de l'homme à l'égard de l'objet ». Pourtant, malgré cette ressemblance d'idée, apparaît entre chacune des conclusions une différence fondamentale. Vian, tout en affirmant non sans ironie que « la vie sera tout de même caractérisée par la mort... solution idéale... », défend la vie comme une « approche *discrète* de l'objet[30] », tandis que Wolf « a du mal à attendre » de

parvenir à cet état de complétude, de s'approcher de la mort, pour enfin oublier et se débarrasser de « ce qui vous gêne... de soi-même »(140).

On assiste, lorsque « Wolf, courbé en deux, lutt[e] et grimp[e], s'aidant maintenant de ses mains »(140) —à quatre pattes, dirait-on—la muraille de rocher, au déploiement de ses ultimes efforts pour atteindre à la « perfection », mais aussi à une lutte « héroïque », voire narcissique, contre l'usure inhérente à la vie, contre le temps destructeur. Peut-être pourrait-on y voir une autre réalisation du signifié du « loup », cette fois mythologique, dans la mesure où «[i]l y a une convergence nette entre le loup et la crainte du temps destructeur[31] », dans la mesure enfin où l'on associe la chute finale de Wolf à l'image du loup chtonien[32].

La remarque de G. Pestureau « Wolf, le "double V" de Vian[33] » est certes pénétrante, mais ce sens possible du signifiant ne peut éclipser les autres possibilités expressives. Au contraire, l'écrivain se distancie de son personnage en lui donnant un nom presque voyant. Solitaire, féroce, mortifère—la fin du récit nous permet de comprendre que l'aventure de Wolf est programmée dans le nom qu'il porte.

4. L'espace terrestre : organisation des noms anti-anthropomorphiques

Toutefois, il ne serait pas suffisant de considérer le nom du héros uniquement dans son rapport à l'être désigné. Car, vu dans l'ensemble des protagonistes de l'espace terrestre, le nom de Wolf fait partie d'une nomenclature qui distingue les trois règnes de la nature. Le nom de Saphir Lazuli relève du règne minéral, celui des deux femmes du règne végétal : Lil évoque le lis ou le lilas et Folavril la saison des fleurs. Ces nominations sont en même temps contrebalancées par la désignation du chien, le Sénateur Dupont, qui associe humoristiquement un patronyme banal à la dignité d'un titre. Quelle serait la lecture possible de cette curieuse organisation des noms ? Il convient pour cela d'examiner l'organisation du récit même.

Dans une structure qui fait alterner les aventures de Wolf et celles

des autres personnages, apparaît un processus dialectique, comme l'appelle Iser, entre le « thème » et l'« horizon »[34]. Si l'histoire de Wolf porte sur le thème de la recherche de son bonheur par l'anéantissement de son passé, ce thème s'horizontalise à l'apparition des autres « quêtes » des protagonistes, à la fois particulières et exemplaires. Le récit coordonne celles-ci principalement « par opposition[35] » en incitant le lecteur à les comparer et à saisir le sens de l'ensemble.

La quête du ouapiti—il ne s'agit pas d'un grand cerf américain, mais d'un petit animal informe—par le Sénateur Dupont, chien doué de la parole, se présente comme un banc d'essai du désir et de sa réalisation. La recherche de l'animal combine un récit de chasse au trésor enfantine et un conte de fées curieusement modernisé, et sa capture se réalise par un exploit digne d'un roman de chevalerie, qui ravit le Sénateur. Or, son enchantement le plonge dans la régression, le « gâtisme »: « C'est du contentement intégral, c'est donc végétatif, [...] Je reprends contact... je reviens aux sources... du moment que je suis vivant et que je ne désire plus rien, je n'ai plus besoin d'être intelligent. »(108) Au fond, le « contentement intégral » n'aurait rien de tragique en soi, si ce n'est que le Sénateur, en revenant « aux sources », redevient un chien comme les autres, sans parole humaine. Cependant, l'issue de cette quête est interprétée par Wolf avec le découragement qui lui est propre. Il la considère comme illustrant l'une des « deux façons de ne plus avoir envie de rien »: « avoir ce qu'on voulait », sachant qu'il se comportera lui-même de l'autre façon : « être découragé parce qu'on ne l'a pas »(108). Loin de partager en effet la jouissance de celui qui a réalisé son désir, il ne retient de cet événement que l'effet négatif de la satisfaction du désir.

Saphir Lazuli, désirant « drôlement » Folavril qui l'aime, ne peut pas se débarrasser du regard d'« un homme » qui le hante chaque fois qu'il veut s'occuper d'elle « sexuellement, c'est-à-dire avec [s]on âme » (76). Quoi qu'il puisse incarner, la culpabilité ou la honte, l'apparition de ce fantôme qui rend Lazuli impuissant serait liée à la censure psychique, comme c'est souvent le cas dans l'histoire du « double[36] ». En effet, c'est son « double » multiplié qu'il massacre avant de se

poignarder au moment où Folavril le séduit de toute sa sensualité. L'épisode de Lazuli se présente aux yeux du lecteur comme un autre exemple de l'homme incapable de jouir de l'objet qui lui est offert, à cause d'un conflit interne, comme cela apparaît dans la relation de Wolf avec Carla.

Lil et Folavril décident d'abandonner les hommes trop enfermés dans leurs préoccupations. A la différence des héroïnes des précédents romans vianiens qui n'étaient presque toujours que des objets d'amour ou de séduction, elles ont la lucidité de qui prend conscience de leur rôle : « nous essayons d'être aussi bêtes qu'il faut puisqu'il faut qu'une femme soit bête », dit Folavril (112). Elles finissent par faire le constat de l'incommunicabilité entre les deux sexes : « En réalité, [...] ils ne sont pas faits pour nous. Ils sont faits pour eux. Et nous pour rien. » (135) Le bonheur qu'elles vont chercher en quittant la maison se trouve à leurs yeux dans le plaisir mondain, un plaisir certes stéréotypé : « Mon rêve, dit Folavril [...] ça serait d'épouser un pédéraste avec plein d'argent. »(142) Mais, elles s'affirment, comme l'observe F. Sucarrat, « volontés de survivre à la brisure de l'être par la solitude conquérante et cynique[37] ». A l'arrivée de l'hégémonie des femmes, c'est l'idée même d'opposition qui se thématise, par delà les horizons qu'ont fait naître les quêtes masculines. L'opposition entre l'homme et la femme, entre le désir entravé par le conflit interne et le refus de l'attachement assumé avec cynisme, entre la mort comme échappatoire et la vie comme lieu de plaisir frivole.

Devrait-on alors interpréter la motivation de chaque nom par rapport à l'être désigné ? Cela est possible d'une manière plus ou moins contextuelle. Le titre de Sénateur convient au vieux chien qui « va son train de sénateur », à la recherche du ouapiti[38]. La juxtaposition des deux pierres bleues—le saphir et le lapis-lazuli—se rapporterait à la dualité conflictuelle que vit le personnage; et la matérialité des pierres évoque la mort comme une « objectivation ». Lil est bien *lil*, c'est-à-dire *little*, lorsqu'elle dit « je suis trop petite »(109), face à son mari déçu. Folavril, surnommée « Folle », est celle qui sait être « folle » pour plaire aux autres, tout en découvrant à la fin du récit que sa

« folie »(143) la plus grande est d'avoir vécu longtemps avec des hommes, comme on s'aperçoit d'une mystification d'*April Fool.* Si la beauté et la sensualité épanouies de Lil et Folavril sont en consonance avec leurs noms floraux, la rime entre ceux-ci fait écho à leur ressemblance physique et à leur solidarité.

Pourtant, c'est la distribution même des noms dans les différents règnes de la nature qui attire davantage notre attention. D'abord parce que cette nomenclature se comprend comme reflétant un clivage entre les personnages. Le thème de l'opposition que nous avons examiné permettrait de faire des protagonistes une collection de « spécimens » d'êtres divisés, incapables de communiquer. Ensuite, l'appartenance des noms au règne naturel leur confère une antériorité par rapport au règne de l'homme moderne. Cette antériorité se retrouve dans les quêtes masculines qui renvoient, d'une façon ou d'une autre, au passé originel. Rappelons que le voyage de Wolf l'amène à l'espace de ses souvenirs, et que la découverte du ouapiti fait revenir le Sénateur « aux sources ». Et si l'intertextualité lie l'épisode de Lazuli à la littérature fantastique classique, l'apparition du double—une « inquiète étrangeté »—prend ses sources, d'après Freud, soit dans le « refoulé » des complexes infantiles, soit dans le « dépassé » des convictions primitives[39].

Enfin, nous assistons ici à une autre antériorité : celle de l'univers du conte ou de la fable, dont l'isotopie du non-humain et l'exemplarité des personnages sont des éléments constitutifs. La dimension fabuleuse est exploitée en effet dans l'euphorie et avec humour dans l'épisode réunissant Wolf et le Sénateur tel « Le loup et le chien[40] ». Même si la désillusion se confirme après chacune des quêtes masculines, et même si l'avenir incertain des quêtes féminines tend à déborder le royaume du conte merveilleux, les noms du règne naturel ancrent les personnages dans le lieu d'« il était une fois », en nous rappelant cette évidence de leur fictionnalité.

En tant que stratégie du romancier, cette organisation des noms anti-anthropomorphiques touche à la même logique génératrice de l'univers vianien en général. C'est la logique du « langage-univers », où la référentialité du langage peut être abolie à tout moment en vertu de

la création d'une autre réalité. « C'est le mot qui crée le monde[41] », et avec le monde, ses habitants. Il y a aussi l'humour cher à Vian qui, renversant les noms de l'homme et de l'animal, démystifie l'illusion réaliste du genre romanesque. L'humour et le pathétique ne sont pas contradictoires, mais intrinsèquement liés ici comme ailleurs chez cet auteur. Mais dans *L'Herbe rouge*, la fictionnalité a une valeur particulière pour l'écrivain confronté à sa difficulté d'être. C'est elle qui lui permet de sublimer ses amertumes, d'enfermer son vécu dans un temps archaïque. Transposée dans la fiction, l'écriture autobiographique tend vers une fable intemporelle, même si la moralité qu'en retire le lecteur ne se nourrit que de désillusion.

Notes

1) Roland Barthes, « Proust et les noms », [1967], in *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 124.
2) Cf. Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1994.
3) Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 110-111.
4) Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », [1972], in R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, coll. « Points Essais », 1977, p. 142-150.
5) Voir l'exemple de l'onomastique « carnavalesque » célinienne, analysée par Yves Baudelle dans « L'onomastique carnavalesque de *Voyage au bout de la nuit* », *Roman 20/50*, n° 17, mai 1994, p. 133-159.
6) Yves Baudelle, « Sémantique de l'onomastique fictionnelle : esquisse d'une topique », in M. Léonard et E. Nardout-Lafarge éds., *Le Texte et le Nom*, Montréal, XYZ éd., coll. « Documents », 1996, p. 31. Voir aussi, Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n°54, avril 1983, p. 233-253.
7) Voir l'analyse des préfaces de *Vercoquin et le plancton* et de *L'Écume des jours* dans Marc Lapprand, *Boris Vian, la vie contre : biographie critique*, Ottawa, Les Presses Universitaires d'Ottawa, 1993, p. 67-70.
8) On citerait parmi beaucoup d'exemples la célèbre contrepèterie Jean-

Sol Partre de *L'Écume des jours* ou les trémas foisonnant dans *L'Arrache-cœur* (Joël, Noël, Citroën, Nëzrouge, la Gloïre...).

9) Voir, notamment, Gilbert Pestureau, *Dictionnaire des personnages de Boris Vian*, Christian Bourgois, 1985; réédité dans Boris Vian, *Œuvres complètes*, Fayard (abréviation: *OC*), 2003, t. 15, p. 305-561.

10) Boris Vian, *L'Herbe rouge*, [Toutain, 1950], in *OC*, 2000, t. 4, p. 9-143. Tous les passages cités, suivis d'un numéro de la page entre parenthèses, renvoient à cette édition.

11) Pour l'analyse détaillée de l'intertextualité avec deux romans science-fictionnels de H. G. Wells, *La machine à explorer le temps* et *La Guerre des deux mondes*, voir, notamment, Charles Alistair Rolls, *The Flight of the Angels. Intertextualty in four novels by Boris Vian*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 174-200.

12) Michel Rybalka, *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Minard, [1969], 1984, p. 20.

13) Cité in Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Christian Bourgois, [1970], 1981. Voir notamment p. 28-33 et p. 229.

14) M. Rybalka, *op. cit.*, p. 20.

15) Citons à titre d'exemple l'interview de Vian pour une émission radiophonique diffusée le 26 juin 1956: « Ce qui me terrifie souvent dans la littérature actuelle, c'est de voir des gens de dix-sept ou dix-huit ans commencer par écrire leurs Mémoires. »(in *OC*, 2003, t. 15, p. 153.)

16) Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Points Essais », [1975], 1996.

17) M. Rybalka, *op. cit.*, p. 18.

18) Selon Rybalka (*ibid.*, p. 214), le germanisme est « inspiré à Vian par le voyage qu'il a effectué en Allemagne au cours de l'été 1948 ». On connaît d'autre part le goût de Vian pour la culture anglo-saxonne (Cf. G. Pestureau, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, U.G.E., coll. « 10/18 », 1978).

19) Ph. Hamon, *art. cit.*, p. 125-136.

20) Cf. Jacques Bens, *Boris Vian*, Bordas, 1976, p. 54. Par ailleurs, dans son journal intime on voit la même idée frôler Vian, qui n'est pourtant pas dupe de l'impossibilité d'un tel souhait : « ... Quelle mine de vieux souvenirs on a dans le crâne. J'ai rêvé d'un machin qui vous

remettrait la mémoire à zéro comme un compteur de bagnole. [...] On oublie pas comme ça, on n'oublie rien de ce qu'on veut oublier; c'est le reste qu'on oublie. » (Cité in N. Arnaud, *op. cit.*, p. 266.)

21) François Mangenot, intervention dans la discussion in *Colloque de Cerisy*, U.G.E., coll. « 10/18 », 1977, t. 1, p. 385. Voir aussi, J. K. L. Scott, *From Dreams To Despair, an integrated reading of the novels of Boris Vian*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 217-240, à propos de cette spécifitié de l'aventure par rapport à la temporalité du roman.

22) Booz est « vêtu de probité candide et de lin blanc » (Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 40, v. 14). On voit aussi que « Sa barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril » (v. 9). Pour l'analyse détaillée, voir, A. C. Rolls, *op. cit.*, p. 220-221.

23) Par contre, Wolf n'appelle que deux fois M. Perle, une seule fois l'abbé Grille, et ne prononce jamais les noms des interlocuteurs féminins.

24) Ce prénom évoque en effet par sa forme masculine le prénom allemand, Karl. En anglais, Carla est un diminutif de Caroline.

25) M. Lapprand, *op. cit.*, p. 161.

26) *Ibid.* Selon le critique (p. 159), ce traitement parodique provient du « total dédain » de l'auteur vis-à-vis de la psychanalyse.

27) Cf. Boris Vian, « Note sur les romans », in *OC*, 2002, t. 14, p. 483-484 (texte originellement recueilli dans N. Arnaud, *op. cit.*, p. 218) : « Je suis conscient que les débuts de mes romans présentent en général une sorte d'inconsistance comme de ce qui n'a pas de passé, et cela tient, je crois, à ce que je ne conçois pas qu'un roman, pour progresser, s'appuie sur autre chose que sa matière même, sauf pour ce qui est remplissage, partie inévitable étant donné les caractères physiologiques d'une lecture. »

28) Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, [1969], 1992, p. 91.

29) Boris Vian, « Approche discrète de l'objet », in *OC*, 2002, t. 14, p. 347-363.

30) *Ibid.*, p. 363. C'est nous qui soulignons.

31) Anaïk Hechiche, *La violence dans les romans de Boris Vian*, Publisud, 1986, p. 106-107.

32) G. Durand, *op. cit.*, p. 89-93.

33) Gilbert Pestureau, « Masques et confidences de Boris Vian », *L'Esprit Créateur*, vol. XX, n° 3, fall 1980, p. 51.

34) Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, trad. franç., Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 179-193.

35) *Ibid.*, p. 190-191.

36) Sigmund Freud, « L'inquiéte étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. franç., Gallimard, coll. « folio essais », 1985, p. 236-239. Cf. aussi, Otto Rank, *Don Juan et Le double*, trad., franç., Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1973.

37) Francine Sucarrat, « Clémentine, qu'est-ce que c'est? Possibilités sémiotiques du personnage de *L'arrache-cœur* de Boris Vian », *Information Littéraire*, n° 4, septembre-octobre 1993, p. 15.

38) Cf. Jean de La Fontaine, *Fables*, Livre VI, 10, « Le Lièvre et la tortue », v. 20.

39) S. Freud, *op. cit.*, p. 252-263.

40) Cf. La Fontaine, *op. cit.*, Livre I, 5, « Le Loup et le chien ».

41) Marina Yaguello, « Linguiste malgré lui? », *L'Arc*, n° 90, 1984, p. 31. Voir aussi, Jacques Bens, « Un langage-univers », in Boris Vian, *L'Écume des jours*, U.G.E., coll. « 10/18 », 1963, p. 177-187.

(Étudiant en doctorat)

Mots-clés : Vian autobiographique onomastique
personnage romanesque