

La composition et la structure spatio-temporelle de *L'Écume des jours*

Akiko FUKAGAWA

Dans l'activité de Boris Vian romancier, la rédaction de *L'Écume des jours* constitue le vrai début plutôt que *Vercoquin et le plancton*, écrit pour amuser des amis et publié en 1946 avec des remaniements à la demande de Queneau¹⁾. Même dans la succession thématique de la quête de l'amour, on peut déceler « le passage du burlesque (avec *VP*) à la fantaisie poétique (avec *EJ*) » comme le définit Marc Lapprand à travers son analyse qui souligne l'importance de l'invention verbale chez l'auteur²⁾. Mais notre propos ici est de relever une fois de plus l'aspect formel de cette œuvre. Car, c'est avec *L'Écume des jours*, nous semble-t-il, que l'auteur commença à déployer la technique de la structuration de l'univers vianesque étroitement liée à la composition du roman.

I. Composition : fragmentation et symétrie

L'Écume des jours est composé de 68 chapitres numérotés, de longueur différente (du plus long, le chap. I qui comporte 8 pages au plus court constitué par le chap. 67 de 10 lignes), chacun consacré à une scène se focalisant sur un événement survenant à tel ou tel personnage. À la différence de *Vercoquin* où l'intervention d'un narrateur farceur fait dévier la cohérence de l'histoire, il n'y a ni analepse ni prolepse dans ce récit à la troisième personne dont le narrateur reste hétérodiégétique³⁾. Grâce à une description transparente, et à la composition

1) Nos textes de référence sont Boris Vian, *L'Écume des jours*, Christian Bourgois, 1994 (1^{ère} publication en 1947, abrégé *EJ*) ; *Vercoquin et le plancton*, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

2) Marc Lapprand, « *Vercoquin et le plancton* comme pré-texte de *L'Écume des jours*, Naissance de l'écrivain Boris Vian », in *Text*, n°7, 1988, pp.249-265. Le thème de la quête de l'amour par le héros Colin et de son échec pathétique a été discuté en relation avec la référence à la musique dans notre article « La musique et l'univers romanesque de *L'Écume des jours* », in *Gallia*, n°38, 1998, pp.41-48.

3) Le début de la première partie de *Vercoquin et le plancton* est manipulé par le "je"-narrateur qui fait des digressions, mais qui en même temps exige un rapport pertinent entre l'histoire du Major et Zizanie et la succession des chapitres. Notons la composition du début : chap. 1-2-3-4-2-3-4-DIGRESSION-5-6-4-5-6-7... Cette intervention à la manière de *Tristram Shandy* est déterminante pour donner un ton burlesque qui rappelle un peu *L'Automne à Pékin* (1947), dans lequel le narrateur, mystificateur mais plus sérieux, survient quatre fois dans le "passage". L'absence du narrateur ne sert-elle pas à assurer l'autonomie d'un univers irréel mais convaincant comme c'est le cas dans *L'Herbe rouge* ou dans *L'Arrache-cœur* ? Mais ce point reste à examiner plus précisément.

fragmentaire typique des romans de Vian⁴⁾, nous pouvons constater avec Michel Gauthier, que chaque chapitre constitue « l'équivalent littéraire des plans d'un découpage cinématographique⁵⁾. » Le déplacement de caméra sert à la focalisation sur les deux couples protagonistes Colin-Chloé et Chick-Alise, ensemble au début mais de plus en plus dispersés — cette ramification des couples en deux branches provient de la maladie de Chloé qui oblige Colin à chercher du travail, et de la prédilection de Chick pour Partre qu'il préfère à son amie.

Parmi les plans découpés, deux groupes mis en position symétrique sont saillants grâce au découpage de scènes simultanées produisant un effet cinématographique ; c'est le mariage de Colin-Chloé (chap. 17-21) et la mort de Partre, Alise, et Chick (chap. 53-60). Dans le premier cas, quatre scènes synchroniques de la préparation du mariage — les frères Desmarais, "pédérastes d'honneur" chez eux (chap. 17), le Religieux, le Chuiche et le Bedon à l'église (chap. 18), Chloé, Alise et Isis, chez l'épouse (chap. 19), Colin et Chick chez Colin (chap. 20) — sont juxtaposées comme une mosaïque, pour converger dans les chap. 21-22 à la grande cérémonie qu'est le mariage.

Le découpage devient moins convergent dans la deuxième série ; d'abord c'est Alise qui, après avoir rendu visite à Colin dans le chap. 53, se rend dans un « débit » où se trouve Partre pour le persuader de ne pas publier son *Encyclopédie* pour laquelle se ruinerait Chick. Sa demande ayant échoué, elle lui arrache le cœur (chap. 56), puis s'en va dans les librairies pour les incendier l'une après l'autre (chap. 57), et les flammes finiront par l'engloutir elle-même — mais sa mort n'est pas décrite. En même temps, Chick, après avoir chassé Alise, se plonge dans ses pensées en écoutant le disque de Partre chez lui (chap. 53). Pendant qu'il voit par la fenêtre la fumée causée par l'incendie d'Alise, se prépare le recouvrement d'impôt chez Chick, dans le commissariat de police (chap. 55) puis devant son appartement (chap. 58). L'irruption de la police mène à la mort de Chick, après quoi le sénéchal de la police aperçoit la fumée des librairies (chap. 59). Si les deux séries synchroniques de la mort de Chick et d'Alise ne sont liées que par les regards des personnages, c'est Nicolas qui accomplit cette mosaïque funeste ; c'est lui qui en apprenant par Colin l'affaire se met en quête de sa nièce. En route il « vit la maison de Chick », puis dans une librairie d'à côté en flammes découvre « l'éblouissante toison blonde », seule relique d'Alise, et reconnaît le sénéchal sur le chemin du retour. Remarquons la dernière phrase du chap. 60, fin de cette série : « il [=Nicolas] se trouvait tout baigné de soleil, seuls ses yeux restaient dans l'ombre. » (p.197) Au contraire de

4) Concernant la composition, *L'Écume des jours* relève une contiguïté avec *L'Herbe rouge*, qui contient de nombreux chapitres sans titre ; ni épigraphés comme c'est le cas de *L'Automne à Pékin* ; ni regroupés en « parties » comme le sont *Vercoquin et le plancton* et *L'Arrache-cœur*, ni en plusieurs surordres compliqués comme *L'Automne à Pékin*.

5) Michel Gauthier, *L'Écume des jours*, Boris Vian, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1973, p.19.

la cérémonie solennelle précédente qui comporte une composition semblable de scènes synchroniques, cette deuxième mosaïque est plus fragile, tendue par le seul fil des regards sur le fond sinistre de l'incendie.

Le fait que ces deux mosaïques qui concernent respectivement les deux couples se situent symétriquement n'est pas gratuit. La symétrie représente non seulement celle de l'assemblage heureux et la dissolution funeste des jeunes amoureux, mais la cohérence et la dispersion spatio-temporelles suivant l'évolution de l'univers romanesque. Considérons donc ces deux axes : le temps et l'espace.

II. Structure temporelle

Un point commun : chaque scène attribuée à un ou plusieurs chapitres est toujours limitée à un seul jour, sauf le chap. 63 où Colin annonce des malheurs « tous les jours ». Mis à part le parallélisme scénique de deux blocs que nous avons relevé, la progression de l'intrigue est linéaire, à sens unique. Mais à peine essayons-nous de définir les jours dans le calendrier à partir du « samedi » du chap. I que nous nous trouvons face à une impasse. Notons d'abord qu'aucun repère temporel ne renvoie au calendrier, au temps historique, puisque la date fait défaut. Bien que certains décors soient capables de dénoter leur contemporanéité à l'époque, ils ne le sont que de façon disparate, et, souvent déréalisés, n'aident guère à définir le jour. Ensuite, les repères temporels en eux-mêmes sont problématiques. Non seulement dans les paroles des personnages, mais aussi dans la narration, la plupart des repères sont donnés comme des déictiques, dont plusieurs ne réfèrent qu'au présent absolu de l'énonciation⁶⁾. C'est souvent l'anticipation ou la rétrospection des personnages qu'on saisit comme indices pour la datation.

Le repérage est quand même assez explicite jusqu'au mariage et chaque scène est introduite par anticipation. Chick propose à Colin à la fin du chap. 2 : « Je vais à la patinoire avec elle [=Alise] demain... C'est dimanche. Tu viens avec nous ? » (p.50) Au chap. 4 Isis l'invite à la surprise-partie : « Il y a une matinée chez nous, la semaine prochaine. [...] Vous viendrez ? à quatre heures. » (p.55) Ces arrangements étant fournis à Colin, la temporalité de l'intrigue est régie par son temps psychologique, depuis la prise de conscience au début du désir pour Alise, en passant par la rencontre avec son véritable amour, Chloé, jusqu'au mariage proprement dit. L'empressement de Colin s'y actualise à son gré : son attente de la surprise-partie saute les cinq jours entre les chap. 4 et 5 ; ainsi les béances temporelles du chap. 11-12 (entre la rencontre et le rendez-vous) jusqu'au chap. 14-15 (entre le rendez-vous et le mariage) causées par le manque de

6) Cf. *Ibid.*, p.80. « Il n'y a pas, en tout cas, de rupture marquée entre les schèmes de phrase du côté narration et du côté dialogue ; c'est là un des facteurs principaux de l'unification verbale dans *l'Écume*. »

repères s'expliquent par l'accélération qui vise à l'assouvissement preste du désir, parfois à l'aide de ses amis — surtout grâce aux plats offerts par Nicolas (chap. 12, 15)⁷⁾.

Cette prédominance du désir pourrait se traduire par le décalage des saisons entre « les odeurs du printemps » (chap. I, p.44) qui s'introduisent dans l'appartement et « la piscine d'hiver » (chap. 3, p.50), la froideur dehors causant la mort : « Le froid retenait les gens chez eux. Ceux qui réussissaient à s'arracher à sa prise y laissaient des lambeaux de vêtements et mouraient d'angine. » (chap. 10, p.64) L'hiver extérieur ne rattrape le printemps de Colin qu'à la veille du mariage quand « Le ciel était clair et bleu, le froid vif encore, mais moins. Les arbres, tout noirs, montraient, au bout de leur bois terni, des bourgeons verts et gonflés. » (p.82)

Pendant, après le deuxième jour du voyage de noces (chap. 27), il n'y a plus que très peu d'indices, le repérage n'est plus possible. Si avant le mariage les repères relèvent de l'anticipation qui arrange au préalable les événements à venir, ceux d'après témoignent plutôt de la rétrospection⁸⁾. Le changement coïncide avec la détérioration de l'appartement, dont le symptôme est indiqué dans ces phrases : « La souris [...] s'arrêta dans le couloir. Elle voulait voir pourquoi les soleils n'entraient *pas aussi bien que d'habitude*, et les engueuler à l'occasion⁹⁾. » Désormais abondent les références au bonheur du passé, ou la répétition désespérante d'un "maintenant" qui n'introduit aucun futur : « Son [=Colin] pick-up ne marchait plus, il fallait *maintenant* le remonter à la main pour chaque disque et ça le fatiguait. Les disques s'usaient aussi, *maintenant* [...]»¹⁰⁾. Le temps devient autonome, n'obéit plus à la volonté de Colin. Il est même dérégulé — ainsi Nicolas vieillit, l'âge noté dans son passeport est de trente-cinq ans bien qu'il doive être vingt-neuf ans (chap. 41, p.144).

Remarquables donc, l'accélération miraculeuse du temps au gré de Colin d'avant le mariage et son autonomie inflexible d'après. Mais ce n'est pas suffisant, puisque nous n'avons pas seulement relevé une temporalité hors continuum dans l'appartement. Tandis qu'on y observe une continuité temporelle¹¹⁾, le temps ne peut pas échapper à une autre brisure. Car, après le mariage, l'espace se diversifie à l'extérieur et chaque lieu montre sa propre temporalité. Autrement dit, la diversification spatiale fait perdre sa cohérence temporelle au récit entier.

7) Nous empruntons le terme "béance temporelle" à l'article de Jeanne-Marie Baude, « L'espace vital », in *Lecture plurielle de « L'Écume des jours »*, ouvrage collectif dirigé par Alain Costes, U.G.E., 10/18, 1979, pp.75-126.

8) Une exception néanmoins : le rendez-vous pour la consultation chez Mangemanche « Dans trois jours » (chap. 34, p.126) qui se réfère aux chap. 36-40.

9) *EJ*, chap. 27, p.97. C'est nous qui soulignons.

10) *EJ*, chap. 53, p.181. C'est nous qui soulignons.

11) Depuis le chap. I consacré à une longue description de l'intérieur de l'immeuble jusqu'au chap. 67 où est décrit son dernier effondrement, il y a 28 chapitres où l'action se déroule dans l'appartement.

III. Structure spatiale

Comment traiter de la classification spatiale ? Nous ne le ferons que sommairement, en trois catégories : l'appartement / la ville / hors de la ville, parce qu'on y rencontre le même obstacle que celui subi par le temps. La plupart des endroits sont illocalisables parce que fictifs — la déréalisation s'opère par maints détails — et à cause du manque de repères géographiques.

Il faut préciser d'abord que l'appartement, qui doit se situer dans ce Paris déformé, n'est qu'un centre détaché. Comme l'a déjà noté Jeanne-Marie Baude, « en aucun passage du livre elle [=la maison de Colin] ne sera montrée de l'extérieur¹²⁾. » Ce qui souligne le caractère privilégié de cet espace protecteur et miraculeusement satisfaisant quand Colin rêvait de l'âme-sœur, mais ce qui expliquerait aussi que la détérioration, paradoxalement, ne semble pas influencer sur le voisinage. De ce fait, tous les autres espaces, parfois reliés par un itinéraire non explicité, sont morcelés autour de ce centre absolu. Même dans la ville, la classification des espaces n'est pas possible sinon selon leur fonction¹³⁾.

Si les protagonistes, sauf Chloé qui « est partie dans le Midi » (chap. 15, p.78) entre le rendez-vous et le jour de mariage, ne sortent pas de la ville, c'est le voyage de noces (chap. 24-25) qui marque le début de l'extension hors de la ville. La mise à distance est clairement représentée par la "route" sauvage qui remplace la "rue" citadine. Et la première apparition de la route est marquée par une inquiétude inattendue : « — Pourquoi est-on passé par là ? demanda Chloé à Colin. / — C'est un raccourci, dit Colin. C'est obligatoire. La route ordinaire est usée. Tout le monde a voulu y rouler parce qu'il y faisait beau tout le temps, et maintenant, il ne reste que celle-ci. » Ils regardent « avec un certain malaise » le paysage, les oiseaux rouges qui « volaient au ras des fils télégraphiques en montant et descendant comme eux » (p.99) ; puis le spectacle des mines de cuivre rouge et verdâtre et le regard des travailleurs « larges et forts », qui « avaient l'air inaltérables » (p.101), les menacent davantage, quoique les voyageurs soient protégés dans leur voiture à glaces colorées.

L'angoisse qui caractérise cette scène, peut-être est-elle annoncée déjà dans la ville avant le mariage. Par la froideur inexorable du climat, ou bien par le massacre par les balayeurs à la patinoire (chap. 3), par la vitrine qui montre des

12) Jeanne-Marie Baude, *art.cit.*, p.73.

13) Nous rangeons en trois types les endroits dans la ville (la numérotation entre parenthèses désigne le chapitre où ils apparaissent) : [a] Les domiciles : celui d'Isis (10-11, 30), des frères Desmarais (17), de Chloé (19, 21), de Chick (54, 58-59). [b] Les établissements publics : la station de métro (3), la piscine-patinoire Molitor (3-4, 31), la Place (13), le Bois (13), l'Église (18, 21-22, 64, 65), la salle de conférence (28), la police (55). [c] Les commerces et l'hôpital : la boutique de fleuriste (16), les librairies (21, 42, 57, 60), la pharmacie (35), le quartier médical et le cabinet du docteur Mangemanche (38), chez l'antiquaire (45), chez le tourneur de disques (49), le débit de boissons (56). Entre ces endroits, il y a des rues (3, 5, 10, 12, 13, 16, 21, 30, 32, 38, 40, 42, 56, 57, 60, 63, 65, 66, 67, 68) — itinéraires qui amènent les personnages à leur destination, mais aussi l'espace où ils rencontrent des spectacles curieux et enchanteurs.

enfants égorgés (chap. 13)... Mais elle ne semble pas exercer une influence si grave, grâce à l'exagération comique dans la description et avant tout à l'indifférence des protagonistes qui s'absorbent dans leur propre bonheur.

Pourquoi la crise d'angoisse survient-elle au cours du voyage ? D'abord, cela provient de l'annonce de la chosification des hommes dans le travail comme le dénote le terme de travailleurs « inaltérables ». Le dialogue développé tout au long du chap. 25 qui montre le mépris du couple pour le travail se résumera en cet aveu douloureux de Colin : « C [=Le travail] 'est horrible, dit Colin. Ça rabaisse l'homme au rang de la machine. » (chap. 45, p.158) D'autre part, comme pour les hommes chosifiés, se produit un dérèglement du règne naturel. Annoncé à peine perceptiblement par le vol des oiseaux parallèles aux fils, toutes les descriptions d'une nature abondante trahissent le désordre telle que l'éclosion accélérée des pommiers, « des tâches incertaines [...] une giration rapide » des bestioles devant l'hôtel (chap. 26, p.104). La nature dérégulée est d'autant plus anxieuse que c'est probablement par les flocons de neige qui « ne fondaient pas » (p.105) que la maladie de Chloé est déclenchée.

Grâce à la perception du travail chosifiant et de la nature dérégulée, le voyage marquerait donc un tournant dans le récit, en ramenant le changement crucial de la culture à la nature et de la vie à la mort, outre celui de la temporalité que nous venons d'éclaircir. Et même ce voyage nous permet de confirmer le rapport préétabli entre l'extériorité spatiale et la mort préconçue. C'est ainsi que Colin et Chick se retrouvent à l'extérieur, face aux espaces impitoyables de la chosification, tandis que l'appartement subit une détérioration graduelle au cours de la prolifération végétale autour du nénuphar dans le poumon de Chloé. De fait, le bâtiment où se fabriquent les armes grâce à la chaleur humaine (chap. 51) et le cimetière, lieu final de l'histoire (chap. 66) qui sont les deux autres espaces où conduit la "route", révèlent le même trait funeste secrété par la description d'une nature déserte et sombre.

Cependant, une autre figure encore nous attire au niveau de la structure spatiale quand nous rappelons le caractère fragmentaire de la composition de l'œuvre. Il s'agit des blancs qui apparaissent entre les plans découpés. Ils se placent, nous semble-t-il, non seulement au niveau matériel dans l'espace graphique, mais aussi au niveau diégétique, afin de créer la béance temporelle déjà analysée, et une béance spatiale, une distance suggérée en filigrane.

Attardons-nous sur trois espaces, le bureau (chap. 44), l'usine de Chick (chap. 48) et la cave de la Réserve d'Or (chap. 61) parmi les endroits découverts par les héros. Car, outre que ces lieux de travail comportent l'image de la mort¹⁴⁾,

14) Nous n'en citons que quelques exemples : le coup de pistolet tiré sur Colin par l'huissier à l'entrée de bureau « fit un trou en forme de tête de mort dans le battant » (chap. 44, p.159) ; dans l'usine de Chick, « devant chaque machine trapue, un homme se débattait, luttant pour ne pas

la scène y commence de l'intérieur, sans aucune localisation, dès le début du chapitre. Nous ne savons même pas s'ils sont dans ou hors de la ville. C'est comme si le blanc entre les chapitres remplissait l'itinéraire qui relierait la maison et ces trois espaces, et désignait ainsi leur isolement absolu.

Le blanc est d'ailleurs plus significatif encore dans le cas de Chloé. Malgré le rôle important qu'elle joue dans la dégradation¹⁵⁾, tous les événements essentiels concernant la progression de sa maladie ne donne pas lieu à la focalisation. Ils ne sont indiqués qu'ultérieurement et toujours dans le discours des personnages. Le début de la maladie est relaté par Chloé elle-même (chap. 27), mais nous ne savons les circonstances du séjour que par l'intermédiaire de la lettre que lit Alise dans le chapitre suivant ; la syncope est annoncée par téléphone à Colin à la patinoire (chap. 31) ; le nénuphar reflété sur l'écran chez Mangemanche est rapporté dans le chap. 38, alors que la consultation a lieu dans le chap. 37 ; le soin que Chloé reçoit à la montagne entre le chap. 42 et 46 n'est jamais précisé bien qu'elle doive y être opérée pour l'énucléation du nénuphar, comme le constate Mangemanche dans le chap. 47 ; et sa mort prononcée dans la liste donnée à Colin par l'Administration (chap. 63), est effacée avant d'être affirmée par Colin qui répète dans la désolation quatre fois « Chloé est morte... » (chap. 64, pp.202-203). Les blancs causés par le déplacement elliptique de la focalisation concourent à une litote de la composition qui vise à laisser à Chloé l'image idéale d'une « jolie fille¹⁶⁾ », mais en même temps cela souligne la progression sournoise qui mène à une mort implacable. En ce sens, il est révélateur que Chloé est un personnage unique qui quitte la ville toute seule. Par deux fois son absence située dans la béance spatiale — « dans le Midi » avant le mariage qui contraste avec son séjour « à la montagne » — entoure la ville, y créant paradoxalement un climat inquiétant.

C'est dans ce contexte que l'on comprend mieux les deux derniers états de Colin. Dans le chap. 63, pour son dernier travail, il marche dans la rue et monte « tous les jours » (p.199) chez des gens pour annoncer les malheurs un jour avant qu'ils n'arrivent. Ne peut-on y voir un indice du héros qui précède le temps ? Mais ici son anticipation n'est rien d'autre que celle de la mort. Il est refoulé de toute part, « La seule chose qu'il pouvait faire, c'était cela, se faire mettre à la porte » (p.200), aussi spatialement que temporellement, si nous rappelons que ce chapitre 63 est le seul où le temps n'est pas limité à un jour.

être déchiqueté par les engrenages avides » et l'accident qui s'y produit tue quatre ouvriers (chap. 48, p.167) ; et « l'or mûrissait lentement dans une atmosphère de gaz mortels », dans la cave de la Réserve d'Or (chap. 61, p.197).

15) Concernant la détérioration de l'appartement causée par l'envahissement du nénuphar, voir notre article cité dans la note 2).

16) *EJ*, Avant-propos, p.40. Rappelons aussi que la mort d'Alise n'est pas décrite directement.

Mais cette scène pourrait se lire aussi comme une préparation de son ultime refoulement dans le dernier chapitre. Au bord de l'eau près du cimetière, « il attend, et quand c'est l'heure, il va sur la planche » pour tuer le nénuphar et quand « l'heure est passée, [...] il revient sur le bord et il regarde la photo. » (chap. 68, p.207) Assujetti au temps naturel, Colin n'a plus qu'à vivre une vie réglée auprès de la morte en s'absorbant dans le souvenir. Par ailleurs, la focalisation elle-même ne porte plus sur le héros. C'est la souris, serviteur fidèle de Colin qui prend la parole. Après avoir observé l'effondrement de l'appartement dans le chap. 67, elle rapporte la situation de Colin au chat, à qui elle demande de l'aider dans son suicide. Ce déplacement de focalisation révèle la similitude avec le cas de Chloé que nous avons vu. Voilà comment Colin est doublement refoulé : il se referme dans l'île du cimetière, isolé de l'appartement en train de s'anéantir, mais aussi distancié au niveau diégétique, englouti dans la béance.

* * *

La structure de cet univers a, pour ainsi dire, une double dimension. L'espace focalisé, progressivement éparpillé à l'extérieur du centre-appartement d'une part, et d'autre part, une étendue qui apparaît en filigrane, dans le blanc créé entre chaque scène décrite. La distanciation ainsi induite laisse se déployer la figure de la mort envahissante.

Ce procédé de structuration que nous venons d'analyser, on en trouvera une continuité dans les romans postérieurs. Ceux-ci présentent également l'aventure de héros expulsés de leur domicile dans un décor de la nature sinistre, ainsi que l'exploitation de l'univers — spatiale dans *L'Automne à Pékin* grâce à la construction de chemin de fer dans l'Exopotamie, à la fois spatio-temporelle dans *L'Herbe rouge* par l'aller-retour de Wolf entre la ville onirique et le passé revécu à l'aide de la machine à remonter le temps, et le dérèglement du temps dans *L'Arrache-cœur*. Le développement est toujours basé sur la même composition fragmentaire que celle de *L'Écume des jours*, qui se situe, littéralement, au début de l'extension de l'univers vianesque.

(大阪大学博士課程在学)