

Ohé Chloé! Ou Raymond Chandler, Boriz Vian, la stylistique signalétique et moi

Vital Gadbois

Volume 9, Number 2, août 1976

Linguistique et littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500402ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500402ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gadbois, V. (1976). Ohé Chloé! Ou Raymond Chandler, Boriz Vian, la stylistique signalétique et moi. *Études littéraires*, 9(2), 367–378.
<https://doi.org/10.7202/500402ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1976

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

OHÉ CHLOÉ!

ou

RAYMOND CHANDLER, BORIS VIAN,
LA STYLISTIQUE SIGNALÉTIQUE ET MOI

vital gadbois

Je relisais récemment les premières nouvelles de Raymond Chandler: *Les maîtres chanteurs* (1933), *Poissons rouges* (1936) et *J'attendrai* (1939)¹. Depuis trois ans, j'avais quitté Chloé, avec autant de tristesse que Colin l'avait vue le quitter, avec aussi autant de simplicité: c'était la fin de mon aventure avec *L'écume des jours*. Aucun dégoût! Le roman de Vian pouvait résister aux thèses, antithèses et foutaises universitaires. Mais Colin m'habitait et Chloé était morte. Il a fallu, au détour d'une page de Chandler, tout près d'un banc de sable au-delà duquel «le Pacifique roulait ses flots jusqu'au Japon»², au moment où «un petit homme à face de lapin, avec des taches de rousseur, était en train de menacer deux poulets noirs avec un rateau de jardinier», où assis devant un verre d'eau-de-vie de pommes, Carmady-le-bon-gars prêtait l'oreille et sûrement le bout du nez au grésillement des œufs au jambon qu'il avait commandés, il a fallu donc qu'une «voix chaude de baryton, dans la cuisine [chante] *Chloé*, couvrant le grésillement»³. Elle n'était donc pas morte.

«À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves. Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leurs ventres blancs et leurs dos argentés. Chloé se redressa un peu»⁴.

¹ Raymond Chandler, *Cinq assassins*, Genève, Édito-Service S.A., «Les chefs-d'œuvre du roman policier», 1972, LXVIII-327 p. On y trouve aussi *Fusillade* et *Vent rouge*.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ Boris Vian, *L'écume des jours*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 109.

Sur la route du Japon, dans une affaire de poissons rouges où le héros découvre des perles dans le ventre vaguement argenté d'un télescope chinois⁵, je trouvai tout naturel d'entendre chanter Chloé. Et je plongeai à nouveau dans *L'écume des jours*.

« Colin rencontre Chloé. Ils s'aiment. Ils se marient. Chloé tombe malade. Colin se mine pour la guérir. Le médecin ne peut la sauver. Chloé meurt. Colin ne vivra plus très longtemps »⁶. Le roman, selon plusieurs critiques, se diviserait en deux parties, la première se terminant avec la fin de la cérémonie nuptiale⁷. Certes le mariage marque un changement net de l'atmosphère du roman. Mais le noir qui s'accumule, dès lors, était présent depuis le début ; par ailleurs, la suite du roman laisse place à plusieurs moments roses. Quand j'y regarde de près, je m'aperçois que le drame qui se joue est celui de l'amitié opposé à l'amour ; la présence de l'un est inversement proportionnelle à celle de l'autre. L'amour de Colin pour Chloé l'éloigne de ses amis ; la mort de Chloé le laisse seul. Je ne crois pas que *L'écume des jours* soit « le seul roman de Vian dans lequel on ne puisse déceler de trace de misogynie »⁸. Au contraire, c'est celui où elle se manifeste de la façon la plus subtile. Ce drame de l'amour et de l'amitié se joue en trois actes : l'amour, la maladie, la mort.

Ce n'est pas sans surprise que j'étais parvenu à ces conclusions. Une méthode rigoureuse m'y ayant mené, j'avais relu le roman à leur lumière et il m'avait bien fallu admettre que

⁵ Raymond Chandler, *op. cit.*, p. 138.

⁶ Prière d'insérer écrit par Vian pour *L'écume des jours* et cité par Jacques Duchateau dans *Boris Vian*, Paris, La Table Ronde, « Les Vies Perpendiculaires », p. 69.

⁷ Michel Le Bris, « Le romancier de la mort » dans le n° 17 (avril 1968) du *Magazine littéraire*, consacré à Boris Vian, p. 15. — Michel Rybalka, *Boris Vian. Essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Minard, « Bibliothèque des Lettres Modernes », n° 15, 1969, p. 141. — Daniel Grojnowski, « L'univers de Boris Vian » dans *Critique*, n° 212, janvier 1965, p. 24. — Jacques Bens, « Un langage-univers » postface à *L'écume des jours*, Paris, 10/18, n° 115, 1963, p. 154.

⁸ Jacques Duchateau, *op. cit.*, p. 77.

les faits que la stylistique me proposait, seule l'hypothèse d'interprétation fondée sur le drame en trois actes de l'amour et de l'amitié était capable d'en rendre compte. Je trouvai là confirmation de la puissance heuristique de la stylistique signalétique. Trois ans plus tard, après avoir relu *L'écume des jours*, je ne change pas d'avis.

La stylistique signalétique⁹ n'est pas nouvelle. Elle est fondée sur des principes d'acquisition du savoir éprouvés depuis longtemps, à savoir ceux de l'empirisme : c'est l'objet d'analyse qui propose sa méthode ; la bonne méthode est celle qui donne des résultats ; la bonne méthode est celle dont les résultats sont reproductibles ; en bonne méthode, il faut décrire avant d'expliquer et il faut savoir clairement quand on fait l'une et l'autre chose ; il est impossible de rien dire sur l'unique, et l'apax laisse coi ; on ne connaît que par comparaison et on ne reconnaît que par la répétition. Ces principes généraux d'épistémologie suffisent à fonder ceux d'une stylistique au discours objectif à défaut d'être scientifique¹⁰.

DÉFINITIONS PRÉLIMINAIRES¹¹

1. *La stylistique* est la discipline de la caractérisation, de la spécification et de l'individualisation de toute production

⁹ L'expression m'a été suggérée par la lecture des *Clefs pour la linguistique* de Georges Mounin (mon maître), Paris, Seghers, édition de 1971, p. 172.

¹⁰ Vital Gadbois, *Le jeu verbal dans «L'écume des jours» de Boris Vian. Questions de méthode*, Thèse pour le doctorat de troisième cycle sous la direction de Georges Mounin, Université de Provence, juin 1972, pp. 10-58.

¹¹ Cette conception du style, de la stylistique et de la méthode qu'elle suppose a été élaborée dans mon travail cité ci-dessus, aux pages 58 à 81. Elle doit beaucoup à celle de Jean Molino ; celui-ci l'hérite de la philologie classique et de la documentation automatique. Molino l'a esquissée dans « Sur la méthode de Roland Barthes », *La linguistique*, 1969-2, pp. 141-154 ; il l'a reprise en filigrane dans « Structures et littérature », *Archives européennes de sociologie*, XIV, 1973, pp. 106-125 et dans « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, pp. 195-234 ; mais c'est dans « Sur les titres des romans de Jean Bruce » paru dans le numéro consacré aux « Problèmes et méthodes de la sémiologie » de la revue *Langages* (n° 35, septembre 1974, pp. 87-116) qu'il faut en chercher une présentation plus complète et une application remarquable.

humaine, chacune portant la marque du travail, ayant donc un style.

2. *Le style* d'une production humaine est l'ensemble perçu de ses caractéristiques.

PRINCIPES GÉNÉRAUX

1. *Le style est une illusion du perçu* : il naît d'un effet de perception. Il est relatif à celui qui le perçoit. Pour l'étudier, il faut donc partir de la réaction de ceux qui le perçoivent. Dans le cas d'une œuvre littéraire, il faut donc partir de la réaction des lecteurs.
2. *Le style se perçoit par la répétition* : l'apax ne peut fonder un fait de style. Ce qui n'est pas répété n'est pas caractéristique.
3. *Le style se perçoit par la comparaison* : pour percevoir ce qui est propre à une production, il faut l'avoir comparée à d'autres qui lui ressemblent à certains égards et sont différentes à d'autres. C'est par la recherche des ressemblances et différences répétées qu'on en arrive à saisir les traits de style.

NOTIONS GÉNÉRALES

1. Poétique et stylistique

Contrairement à une idée répandue ces dernières années dans l'enthousiasme structural, il n'existe pas à proprement parler de science de la littérature et on peut affirmer qu'il ne peut exister de science des œuvres littéraires. Dès lors, il n'y a pas de méthode universelle de recherche en littérature qui permettrait d'obtenir des résultats mesurables, fondés sur des unités découpables et comptables, repérables grâce à un modèle scientifique et qui rendrait compte de la richesse et de la spécificité de la littérature et des œuvres littéraires. Dans les études dites littéraires, il ne peut exister que deux choses : une méthodologie et des garde-fous.

La stylistique signalétique est un de ces garde-fous, utile aux lecteurs mais injustifiable scientifiquement. Il est utile d'avoir

des points de repère lorsqu'on veut quadriller une œuvre littéraire.

On peut bien sûr analyser l'œuvre d'après un modèle hypothético-déductif. Un tel modèle permet un certain parcours des œuvres: il se propose malheureusement trop souvent comme étant propre à la nature de la littérature ou du texte littéraire: c'est le cas de ce qu'on a appelé ces dernières années la poétique; on devrait plutôt dire les poétiques: celles de Barthes, celles de Todorov, etc.

Il est un autre mode de recherche qui se fonde sur une attitude non pas déductive mais inductive. Il oblige à l'empirisme et à la constatation des faits de perception alors que l'attitude contraire exige un acte de foi idéaliste. D'un côté le secret espoir de fonder une science; de l'autre, l'aveu d'une impuissance à y parvenir jamais, mais en même temps, la volonté de caractériser chaque œuvre. D'un côté la poétique; de l'autre la stylistique.

L'attitude stylistique est essentiellement inductive; elle peut se dire objective si elle entend par là, la reproductibilité de ses résultats et la clarification constante de son cheminement.

2. Effet de style et fait de style

Une œuvre peut présenter des structures profondes que met au jour une approche structurale. Elle présente aussi des structures de surface perceptibles par chacun, des récurrences que tout lecteur peut percevoir.

La manière stylistique de lire se fonde sur cette perception: lire un roman, c'est se laisser impressionner par son *texte*, c'est-à-dire sa dimension écrite et sa disposition dans la linéarité linguistique et romanesque. Le *message* (texte et signification) n'intéresse pas le stylisticien sinon à titre d'excitant, toute lecture étant marquée par des *effets de style*.

Mais l'effet de style est multiple, diversifié et varie en intensité selon les lecteurs. De l'effet, il convient de remonter à la cause et de chercher le *fait de style*. Alignons quelques postulats:

- a) l'effet de style est indissociable du fait de style ;
- b) la prégnance du fait de style est fonction de sa récurrence ;
- c) la prégnance du fait de style est fonction de sa valeur contrastive ;
- d) la prégnance du fait de style assure son efficacité, laquelle se perçoit à l'effet.

3. *La mise en séries*

La description des faits stylistiques se fonde sur des récurrences et des divergences, des ressemblances et des différences. Ce type de description procède de la mise en séries. Une *série* est formée d'unités repérables et en nombre fini ayant un trait commun. Une différence de trait suffit à ouvrir une autre série. La différence multiplie les séries et la ressemblance les allonge. Le *style* d'un roman sera formé de l'ensemble des traits récurrents qu'il est seul à partager.

MÉTHODOLOGIE

En pratique, on part des effets ou des faits mais si l'on part de l'effet, il faudra le fonder en faits. En possession de faits, on procède ensuite à un classement. Les faits stylistiques peuvent se trouver à tous les niveaux : niveaux linguistiques (phonique, lexical, sémantique, graphique, syntaxique, morphologique, etc.) ou niveaux discursifs (paragraphe, phrases, chapitres, personnages, etc.).

Pour y parvenir, on procède de la façon suivante :

- a) on commence par les faits les plus récurrents et les plus efficaces ;
- b) on définit le fait de manière à pouvoir en repérer toutes les occurrences : ce fait défini est appelé *trait définitoire* d'une série ;
- c) sous chaque trait définitoire, on aligne toutes les unités y correspondant ; l'ensemble est appelé une *série* ;
- d) pour un même ensemble, on peut chercher d'autres traits définitoires susceptibles de fonder des sous-classes ;

- e) pour chaque série, on tire des constatations vérifiables ;
- f) on tente enfin de mettre en convergence les séries.

CHAMPS D'APPLICATION

Les principes de la mise en séries s'appuyant sur la répétition et la comparaison sont ceux-là mêmes qui fondent toute connaissance. Connaître, c'est d'abord comparer et chercher ensuite des constantes par les répétitions. L'élargissement des connaissances vient souvent du changement des points de vue. En stylistique, le point de vue varie selon le trait définitoire.

Dans ces conditions, on imagine facilement que tout peut faire l'objet de la stylistique. Devant un roman, le stylisticien a de multiples ressources. Mais cette multiplication des possibilités devient vite une pierre d'achoppement, car tout peut être répétition et différence ; on peut compter les répétitions de voyelles, de prépositions, etc. Sera-ce utile ? Pas nécessairement. Utile quant à quelle *fonction* ? Toute relation d'unités (*structure*) n'est pas *pertinente*. Tout dépend des buts poursuivis ou des impressions ressenties.

Ce qu'on cherche c'est ce qui fonde le style d'une œuvre ; or, le *style* est un effet de récurrences et de contrastes propres au texte étudié. Il ne faut donc retenir que les structures pertinentes quant à une fonction littéraire, comme la fonction esthétique par exemple¹².

Ce grand souci de méthode n'a pas pour but d'ouvrir les portes de l'aventure esthétique ; il ne veut que permettre une définition opératoire du style. Les concepts sont des créations de l'esprit ; pourquoi ne pourrait-on pas les ajuster à la réalité

¹² Sur ces questions, il faut lire deux articles convaincants de Georges Mounin, « Structure, fonction, pertinence à propos des *Nourritures terrestres* » dans *Cahiers André Gide*, « Le centenaire », pp. 253-264 ; et « Structure, fonction, pertinence à propos de *Thérèse Desqueyroux* » dans *La linguistique*, 1975, pp. 21-32.

perçue ? Pour mener à terme des études stylistiques rigoureuses, il faut faire une nette distinction entre esthétique et stylistique. L'*esthétique* est un usage du style relevant des intentions de l'auteur ou de la perception des lecteurs ; la volonté ou l'impression de beauté n'est qu'une signification possible du style ; l'esthétique est une question de psychologie ; elle nous fait avancer dans le monde foisonnant des significations, là où la stylistique perd pied, mais après nous avoir amenés au milieu d'eaux nouvelles. Car, c'est la grande qualité de la stylistique signalétique que d'être suggestive, heuristique : elle soulève des questions nouvelles, permet d'apercevoir des aspects neufs ; en quadrillant l'œuvre, elle pose des questions inédites, elle présente des faits dont toute entreprise herméneutique devrait tenir compte si elle voulait être exhaustive et fidèle à la réalité qu'elle paraphrase.

Dans le cas de *L'écume des jours*, une perception unanime des lecteurs invite à faire l'analyse du jeu verbal. La stylistique signalétique empêche toutefois de considérer ce jeu sous ses aspects fonctionnels : comique, ludique, poétique, dramatique, etc. Ces études de fonctions obligent à l'interprétation et l'objectivité n'y trouve pas son compte. Si l'on veut le respecter, il faut d'abord demeurer au raz du texte et ensuite se limiter aux descriptions des mécanismes linguistiques du jeu verbal.

Qu'est-ce que le *jeu verbal* ? C'est l'exploitation consciente des virtualités inexploitées, ambiguës ou rares de la langue. Il est rattaché aux procédés et non à leurs fonctions encore moins à leurs ressorts. Pour découvrir ces jeux, il m'a souvent fallu partir des fonctions mais je suis toujours remonté aux procédés. Il ne faut pas s'étonner si très souvent je suis parvenu aux figures classiques de la rhétorique : la définition du jeu verbal est un peu, et même beaucoup celle de la rhétorique.

J'ai relevé dans *L'écume des jours*, 578 jeux verbaux ou présumés tels et j'en ai dégagé 135 séries¹³. L'ensemble trace un tableau assez fidèle de l'utilisation du jeu verbal par Boris Vian dans son roman.

¹³ Vital Gadbois, *op. cit.*, pp. 147-264.

J'avoue, sans honte, avoir cédé à la tentation dénoncée par Jean Clouzet : « Quand on entreprend une telle tâche, on se rabat d'ordinaire sur le plan commode, sinon satisfaisant, qui consiste à recenser les moyens d'expression d'un écrivain (la forme) avant que d'en appréhender les buts (le fond) »¹⁴. J'ai la conviction ferme qu'on ne peut tout dire d'une œuvre si on a la prétention de lui être fidèle et de la respecter. C'est résolument que j'ai écarté l'étude du fond, sans en nier l'intérêt. Mais elle n'aura sa valeur de propos objectif ou scientifique que le jour où l'on pourra mettre au clair les rapports qu'entretiennent fond et forme. Et ce jour n'est pas levé. D'ici là, j'accepte de repousser toujours plus loin le discours objectif sur l'œuvre, d'une part; et de jouir des plongées enrichissantes des critiques de tout poil, d'autre part. Mon discours objectif épuisé, je sais que le résidu est riche.

L'observation attentive de ce tableau et la connaissance du roman permettent certaines constatations :

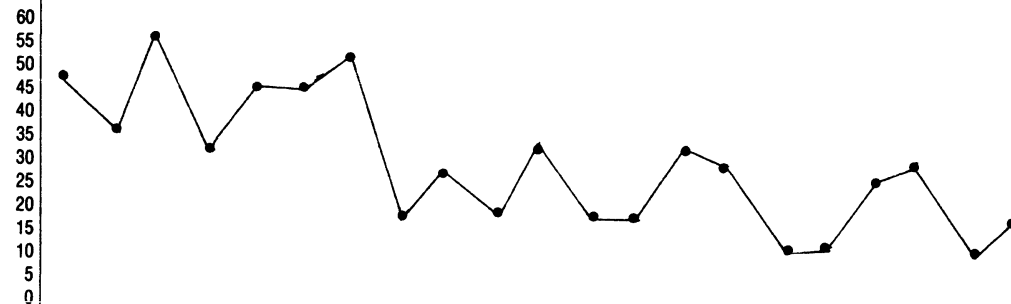
1. les jeux vont en nombre décroissant dans l'œuvre ;
2. ils sont distribués en trois groupes, divisant ainsi le roman en trois parties :
 - a) 70 pages avec 4.5 jeux verbaux par page ;
 - b) 80 pages avec 2.4 jeux verbaux par page ;
 - c) 55 pages avec 1.3 jeu verbal par page ;
3. cette distribution est uniformément décroissante ;
4. les trois parties du roman regroupent un même nombre de chapitres :
 - a) le bonheur (23 chapitres) ;
 - b) l'épreuve et l'espoir (23 chapitres) ;
 - c) le malheur (22 chapitres) ;
5. si l'on fait une distribution des chapitres les mieux pourvus et les moins pourvus en jeux verbaux, on découvre que les mieux pourvus vont en nombre décroissant et les moins pourvus en nombre croissant ;

¹⁴ Jean Clouzet, *Boris Vian*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », n° 150, 1966, p. 26.

DISTRIBUTION DES JEUX VERBAUX DANS « L'ÉCUME DES JOURS »

Pagination *																					Total	
Listes	9	20	30	40	50	60	70	80	90	00	10	20	30	40	50	60	70	80	90	00	10	Total
Jeux de lexique	20	12	24	9	14	14	22	8	12	7	13	7	4	11	9	0	5	7	5	0	4	207
Jeux de majuscules	18	8	11	5	17	14	12	2	3	3	8	2	2	10	6	2	0	3	4	2	4	136
Jeux de grammaire	2	0	5	6	2	5	2	1	1	1	4	2	3	3	4	5	1	0	3	0	0	50
Jeux sur les syntagmes figés	3	1	2	2	6	7	8	2	5	2	0	0	0	2	2	1	1	3	2	0	0	49
Jeux de mots et sur les mots	1	4	3	1	2	4	1	2	2	1	0	2	2	4	2	0	0	2	3	0	1	37
Jeux de sens	3	12	11	10	4	2	7	2	4	3	6	4	6	3	7	0	2	4	4	2	3	99
Total	47	37	56	33	45	46	52	17	27	17	31	17	17	33	30	8	9	19	21	4	12	578

Courbe de répartition



Moyenne

- 9 — 79 : 316 soit 45 × 10 pages pour 70 pages
- 80 — 159 : 189 soit 24 × 10 pages pour 80 pages
- 160 — 214 : 73 soit 13 × 10 pages pour 55 pages

* D'après l'édition Pauvert, Paris, 1963.

6. on s'aperçoit également que les sommets correspondent à des scènes d'amitié et de bonheur serein où les personnages sont presque exclusivement masculins et où ils jettent sur le monde un regard amusé et complice, et que les chutes correspondent aux scènes d'amour, de mal d'amour, de travail, de mort et d'interrogation du divin, où les femmes, seules ou avec Colin, jettent sur le monde un regard triste et étonné.

SOMMETS**CHUTES****Première partie**

10: Nicolas et Chick avec Colin

20: rencontre d'Alise

30: Nicolas avec Colin

40: rencontre de Chloé

50: Colin fait sa cour

60: préparation de la noce

70: la noce

Deuxième partie

80: le voyage de noce

90: la conférence de Partre

100: la première alerte

110: Mangemanche: le pharmacien

120: Chloé est plus malade

130: visite chez Mangemanche

140: le libraire; Colin et Chick

150: l'antiquaire

Troisième partie

160: Mangemanche. Colin travaille

170: Chloé clouée au lit

180: Chick chez lui. Le sénéchal

190: mort de Chick et d'Alise

200: mort de Chloé

210: l'enterrement

Ce deuxième tableau nous fait voir que les sommets, s'ils coïncident souvent avec les moments amusants du roman, accompagnent aussi des instants tragiques comme la mort de Chick et la rencontre entre Alise et Partre. En revanche, la rencontre de Colin avec Alise et Chloé, moments heureux, et ceux partagés par Colin et Chloé ne prêtent pas au jeu verbal. L'alternance des scènes comiques ou loufoques avec d'autres

de pure tendresse donnent à ces dernières une coloration mélancolique qui leur permet d'échapper (mais de bien peu !) à la mièvrerie.

« À l'endroit où les fleuves se jettent dans la mer, il se forme une barre difficile à franchir, et de grands remous écumeux où dansent les épaves »¹⁵.

« Les pieds repliés sous sa jupe, elle était lovée au creux d'un sofa [...] Elle était douillettement installée là comme un bouquet dans le papier glacé du fleuriste. Elle ne tourna pas la tête. Elle était là, penchée, son petit poing posé sur un genou rose. Elle portait un pyjama en lamé, brodé de fleurs de lotus noires. — Vous aimez Duke Ellington ? [...]

La jeune femme détourna lentement le regard. La pièce était peu éclairée mais le mauve de ses yeux avait quelque chose de pénible. C'était d'immenses yeux profonds, sans la moindre trace de pensée »¹⁶.

« Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient de l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leurs ventres blancs et leurs dos argentés. Chloé se redressa un peu »¹⁷.

Collège Bourchemin, St-Hyacinthe

¹⁵ Boris Vian, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶ Raymond Chandler, *op. cit.*, p. 302, extrait de *J'attendrai*, 1939.

¹⁷ Boris Vian, *op. cit.*, p. 109.