

## References

- Carford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation*. London, Oxford University Press.
- Chomsky, Noam A. 1987. "Language in a Psychological Setting" in *Sophia Linguistica* 22. Tokyo, in Wierzbicka 1991.
- Humboldt, C. W. Von. 1903-1936. *Wilhelm von Humboldt's Werke*. A. Leitzmann, ed. 17 vols. Berlin, B. Behr.
- Langacker, Ronald W. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 1. Stanford California, Stanford University Press.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, the University of Chicago Press.
- Olszowy, Tomasz. *A Radial Category Approach to Translation*. In preparation.
- Sapir, E. 1949. *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. D. Mandelbaum, ed. Berkeley, University of California Press.
- Taylor, J. R. 1989. *Linguistic Categorisation. Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford, Clarendon Press.
- Whorf, B. C. 1956. *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. J. B. Carroll, Ed. New York, Wiley.
- Wierzbicka, Anna. 1991. *Cross-Cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction*. Berlin-New York, Mouton de Gruyter.
- Wierzbicka, Anna. 1992. *Semantics, Culture, and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*. New York, Oxford University Press.

Magdalena Wakuluk

## La chaîne thématique de Colin dans le roman L'écume des jours de Boris Vian

L'analyse du fonctionnement du langage dans une oeuvre littéraire implique l'étude linguistique. Elle s'avère nécessaire pour décoder le texte, pour saisir sa beauté. Elle facilite la lecture des différents niveaux du texte, aide à comprendre comment le texte se construit au sein de lui-même, ainsi que ce qui constitue son unicité et sa progression.

L'histoire du concept de reprise linguistique assurant la cohésion prend ses racines dans l'antiquité. Déjà les Grecs anciens se servaient du terme *anaphora* pour désigner un mouvement de bas en haut, et du terme *kataphora* pour désigner un mouvement de haut en bas. Cette terminologie était appliquée relativement à l'eau. Depuis longtemps d'ailleurs, le texte écrit était comparé à la rivière, et la lecture à un écoulement au fil de l'eau accompagné de nombreux retours vers l'amont et de descentes vers l'aval. Lorsqu'il faut remonter le texte pour trouver la source<sup>1</sup> d'une expression<sup>2</sup>, nous parlons d'anaphore. Chaque fois qu'il y a la nécessité de descendre le cours du texte pour identifier la source d'un terme, nous avons la cataphore.

Un grand pas dans les travaux sur les relations textuelles a été fait grâce à *Cohesion in English* du couple Halliday—Hasan<sup>3</sup>. Parmi les

<sup>1</sup> Terme de L. Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, 1965, p. 87. Nous l'avons trouvé dans M. Kesić, *La cataphore*, 1989, p. 37.

<sup>2</sup> Dans la suite de l'article, en parlant de cette partie de la relation cohésive nous utilisons le terme *diaphorique* proposé par M. Maillard, 1974, pour embrasser le référent de l'anaphore et de la cataphore, c'est-à-dire le segment qui pour être interprété doit être mis en rapport avec une autre partie (respectivement antécédente ou subéquente) de la chaîne énonciative.

<sup>3</sup> Cf. M.A.K. Halliday et R. Hasan, 1976.

moyens destinés à assurer la cohésion M.A.K. Halliday et R. Hasan indiquent la référence, la substitution, l'ellipse, et la cohésion lexicale. La cohésion, c'est la faculté qui permet à une phrase d'entrer dans un texte. L'oeuvre de Halliday—Hasan était inspiratrice pour beaucoup de linguistes. Faute de place, nous n'en mentionnons que trois, importants pour la problématique de notre article. Nous pensons notamment aux travaux de F. Corblin étant la continuation des recherches de Halliday—Hasan. Le linguiste voit dans des chaînes de référence un moyen de lier les propositions d'un texte. Pour décrire la chaîne de référence d'un discours il parle de la „suite d'expressions d'un texte entre lesquelles l'interprétation établit une identité de référence”<sup>4</sup>. F. Corblin considère l'anaphore, et surtout l'anaphore pronominale, comme une relation fondamentale pour la description des chaînes de référence. Il souligne l'influence des idées de C. Chastain concernant des chaînes anaphoriques et des chaînes de référence sur son hypothèse. Parmi plusieurs noms, Corblin cite aussi N. Chomsky et sa théorie du liage, mais il insiste sur le fait que pour lui l'anaphore est un rapport entre deux termes, et non pas une forme seulement. Sa distinction entre l'anaphore qui est une relation de dépendance orientée et la coréférence constituant une relation d'identité référentielle entre des termes qui sont interprétables indépendamment développe la solution de J. C. Milner.

Le deuxième linguiste dont les travaux se situent dans cette optique est Catherine Schneedecker.

L'article que nous voudrions présenter constitue une partie intégrale de notre thèse de maîtrise présentée en juin 1997. Elle a été une des thèses préparées au cours d'un séminaire de linguistique dirigé par le professeur Marek Kesik et consacré au sujet de la référence discursive et des relations cohésives. L'objectif de cet article est l'étude d'une chaîne cohésive (chaîne de référence) du roman *L'écume des jours* de Boris Vian. Pour définir la relation cohésive nous empruntons la solution proposée par M. Kesik qui considère comme cohésive „toute relation de continuité sémantique à l'intérieur du texte, entre les

<sup>4</sup> Cf. F. Corblin, 1985, p. 174.

énoncés”<sup>5</sup>. Nous observons les expressions formant la chaîne thématique de Colin, le personnage principal du roman, et dans son sein, des chaînes de référence concernant ce héros. Dans notre analyse, nous suivons la chronologie du livre. Commencant par la première apparition du personnage dans le texte, décrivant la façon dont le héros est traité par le narrateur, ainsi que les rapports entre Colin et les autres personnages, nous essayons de dresser le portrait physique et moral de Colin. Nos remarques s'appuient sur des exemples extraits du roman *L'écume des jours* de B. Vian. Chaque exemple est suivi d'un symbole entre parenthèses qui indique le titre du roman et la page correspondante. L'ouvrage qui sert de base pour la terminologie employée est *La cataphore*<sup>6</sup> de M. Kesik. Nos analyses se fondent surtout sur la présentation des manifestations de la référence, à savoir des différents types des anaphores et cataphores, et de celles de la cohésion lexicale.

#### Portrait physique

La première apparition du héros, et en même temps le premier mot du livre, c'est son prénom:

*Colin* terminait sa toilette. (E J, p. 9)

Déjà dans la deuxième phrase:

*Il s'était enveloppé, au sortir du bain, d'une ample serviette de tissu bouclé(...).* (E J, p. 9)

nous trouvons le pronom personnel *il* qui est anaphorique par rapport au nom *Colin*. Dans ce roman, nous pouvons observer un phénomène intéressant concernant les noms propres. Seulement les personnages principaux ont les noms propres, les autres sont perçus comme une masse et, éventuellement, nommés par leurs fonctions: *le directeur*, *l'antiquaire*, *le pharmacien*. En plus, les noms de deux protagonistes, proposés par l'auteur, ont été choisis délibérément. Ils ne sont pas sans importance pour l'histoire d'amour racontée. *Colin*, dans le théâtre du

<sup>5</sup> Cf. M. Kesik, 1998, p. 83.

<sup>6</sup> Cf. Idem, 1989.

Moyen Age désignait un berger jeune et amoureux<sup>7</sup>. Dans un endroit de *L'écume des jours*, Vian va même à dire:

*Le nom de Colin lui convenait à peu près.* (E J, p.9).

*Chloé* renvoie à la fois aux deux domaines artistiques, notamment la littérature et la musique, si chère à Vian, chanteur, trompettiste de jazz, auteur de plusieurs livres d'opéra et d'environ 500 chansons. Quant à la littérature, il s'agit de la pastorale grecque de Longus, *Daphnis et Chloé*. Cette histoire d'amour idyllique entre deux bergers a été écrite à la fin du II<sup>ème</sup> siècle. Les références musicales font évoquer l'oeuvre de Maurice Ravel. Serge de Diaghilev a commandé le ballet *Daphnis et Chloé* à Ravel qui a créé cette symphonie, sur une chorégraphie de Fokine, pendant la période 1907—1909. Nous voyons donc que Colin et Chloé consistent aux yeux de Vian un couple bucolique, modèle connu et chanté depuis les origines de la littérature.

La première apparition de Colin est pour le narrateur l'occasion de donner une description de sa physionomie. Le narrateur se sert d'anaphores sous forme de syntagmes nominaux possessifs et de syntagmes nominaux définis: *ses cheveux clairs, ses paupières mates, son épiderme, ses doigts des pieds, sa tête (était) ronde, ses oreilles petites, son nez droit, son teint doré, les reins, le menton, les ailes du nez, la peau.*

Dans le portrait, nous avons également une cataphore au sens large, segmentale<sup>8</sup>:

Dans la glace, on pouvait voir à qui il ressemblait, le blond qui joue le rôle de Slim dans *Hollywood Canéen*. (E J, p.9)

Pour décrire le personnage, le narrateur utilise aussi le moyen le plus simple possible, c'est-à-dire il énumère les traits caractéristiques de Colin à l'aide d'adjectifs attributs entrant dans la phrase du type: *Il était + Adjectif*, p. ex.:

<sup>7</sup> Cf. *Nouveau Dictionnaire Pratique Quillet*, t. A—D, 1974, p. 588.

<sup>8</sup> Par cataphore au sens large nous comprenons différentes expressions qui sont corrélatives du contexte subséquent, mais ne sont pas ininterprétables sans le recours à ce contexte. La cataphore est appelée segmentale, lorsque sa source est un simple segment, p. ex. un syntagme nominal ou un nom propre.

*Il était assez grand, mince avec de longues jambes (...).* (E J, p.9)

Mais il faut aussi mentionner un moyen plus sophistiqué, une très belle anaphore infidèle<sup>9</sup> utilisée pour décrire les cheveux de Colin:

Il prit à l'étagère de verre, le vaporisateur et pulvérisa l'huile fluide et odorante sur ses cheveux clairs. Son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans de la confiture d'abricots. (E J, p.9)

Le narrateur nous donne une description détaillée des vêtements de Colin, construite avec quelques syntagmes nominaux:

Il glissa ses pieds dans des sandales de cuir de roussette et revêtit un élégant costume d'intérieur, pantalon de velours à côtes vert d'eau très profonde et veston de calmande noisette. (E J, p.10)

Chaque fois que Colin est excité (parce que, par exemple, il va à une surprise—partie), il nomme les vêtements qu'il met. Alors nous avons un monologue à la première personne avec profusion de syntagmes nominaux possessifs:

— Je mettrai mon complet beige avec ma chemise bleue, ma cravate beige et rouge, et mes souliers de daim à pigères et des chaussettes rouges et beiges. (E J, p.28)

— Il me reste à mettre ma veste et mon manteau, et mon foulard et mon gant droit et mon gant gauche. Et pas de chapeau pour ne pas me décoiffer. (E J, p.30)

Nous pouvons constater que les deux exemples ci-dessus sont non seulement un monologue, mais en plus un monologue dit à haute voix, puisque les autres monologues typiquement „intérieurs” dans *L'écume des jours* sont inscrits dans le commentaire du narrateur et ne se distinguent pas par un tiret.

Dans le texte entier, le narrateur parle encore seulement une fois de l'aspect physique de Colin:

Les épaules larges de Colin s'affaissaient un peu, il semblait si fatigué, ses cheveux blonds n'étaient plus peignés et ordonnés comme autrefois. (E J, p.156)

Cette description concerne Colin attristé par la maladie de sa femme Chloé et épuisé par le travail.

<sup>9</sup> Dans l'anaphore infidèle, l'anaphorique n'est pas identique à sa source, mais ils doivent, tous les deux, porter sur le même objet de pensée.

La citation suivante, qui est possible uniquement dans le monde loufoque de Vian, se situe à la limite du portrait physique et moral:

Il était si gentil qu'on voyait ses pensées bleues et mauvaises s'agiter dans les veines de ses mains. (E J,p.48)

### Colin vu par le narrateur et par les personnages du livre

Le traitement du langage par Boris Vian montre que l'écrivain refuse toute figure de style. Il se concentre sur le lexique (en créant des néologismes, des jeux des syntagmes, des jeux de paradigmes), et non pas sur la syntaxe. Il réagit consciemment contre la rhétorique scolaire, qui exige de varier les verbes et d'éviter de répéter les mêmes mots dans le contexte immédiat.

Par exemple, la plupart des répliques dans *L'écume des jours* sont introduites d'une manière très simple: ...dit Chick, ...dit Chloé, ...dit Colin, ...dit Alise. Les phrases sont courtes, rapides, avec les répétitions d'être, d'avoir et d'il y a. Les répliques des dialogues sont souvent incomplètes, avec des interjections, ou bien avec *oui* ou *non* pour toute réponse. Vian veut obtenir un effet de naturel, imiter la langue familière. En plus, les phrases narratives et descriptives ne diffèrent pas dans leur structure de celles des dialogues.

Cette tendance à l'économie des moyens d'expression se manifeste aussi dans l'existence narrative de Colin. Comment le narrateur construit-il la séquence anaphorique de Colin?

Le personnage est d'abord dénoté par son prénom qui est la source initiale des diaphoriques à venir. Ensuite, nous avons l'alternance du diaphorique morphématique *il* et du prénom *Colin*, de temps en temps parsemée de pronoms personnels *le*, *lui*, et de pronoms et d'adjectifs possessifs: *le sien*, *la sienne*, *son*, *sa*, *ses*. Déjà à la première page le prénom *Colin* apparaît 4 fois, et le pronom personnel *il* 9 fois. Au cours du roman, ce sont les types d'occurrences les plus fréquents.

Voici quelques fragments de la suite anaphorique de Colin:

*Colin* reposa le peigne et, s'armant du coupe—ongles, tailla en biseau les coins de ses *paupières* mates, pour donner du mystère à son regard. Il devait recommencer souvent, car elles repoussaient vite. (...). Le nom de Colin *lui* convenait à peu près. (E J,p.9)

Il glissa ses pieds dans des sandales (...). (E J,p.10)

La phrase suivante:

Il accrocha la serviette au séchoir (...). (E J,p.10)

Et deux phrases plus loin:

Il sortit de la salle de bain et se dirigea vers la cuisine, afin de surveiller les derniers préparatifs du repas. (E J,p.10)

Le narrateur n'utilise qu'une anaphore lexématique qui a le nom de Colin pour source:

Un homme à chandail blanc lui ouvrit une cabine, encaissa le pourboire qui lui servirait pour manger car il avait l'air d'un menteur, et l'abandonna dans cet in—pace après avoir, d'une craie négligente, tracé les initiales *du client* sur un rectangle noirci (...). (E J,p.18)

Une seule fois également apparaît en fonction d'anaphorique le pronom démonstratif variable:

Le sous—directeur se précipita vers Colin, mais *celui—ci* avait saisi le dossier oublié sur la table.

— Si vous me touchez ..., dit—il. (E J,p.125)

Mais nous pouvons être sûrs que cette „innovation” n'a pas pour objectif d'oxygéner la monotonie des diaphoriques portant sur Colin. Elle résulte uniquement de la nécessité d'éviter l'équivoque.

Nous trouvons un exemple où le pronom qui se réfère à Colin fonctionne exophoriquement<sup>10</sup>:

— C'est que tu ne l'as pas vu, dit la souris.

— Qu'est-ce qu'il fait? demanda le chat. (...)

— Il est au bord de l'eau, dit la souris, il attend, et quand c'est l'heure, il va sur la planche et il s'arrête au milieu. Il voit quelque chose.

— Il ne peut pas voir grand chose, dit le chat. Un nénéphar, peu—être.

— Oui, dit la souris, il attend qu'il remonte pour le tuer. (E J,p.175)

A l'intérieur du discours de la souris, les pronoms personnels *le* et *il* sont exophoriques. Ils seraient ininterprétables sans les prédicats qui nomment le comportement de Colin après la mort de Chloé. Alors, ils ne sont pas tout à fait opaques. La répétition des prédicats *voir*, *attendre* assure la cohésion lexicale.

Colin est, sauf une anaphore lexématique, désigné à l'aide des anaphores morphématiques avec une prédominance très marquée de la

<sup>10</sup> Terme utilisé par M.A.K. Halliday et R. Hasan dans *Cohesion in English*. L'interprétation de l'exophore implique le retrait d'information du contexte situationnel auquel elle renvoie.

forme sujet. Cela prouve son rôle d'actant principal. Il est un objet proéminent, qui se trouve au centre de notre attention. Si nous rencontrons dans le texte le pronom personnel *il* nous sommes plus prêts à l'attribuer à Colin plutôt qu'à un autre personnage du roman.

Mais les outils anaphoriques utilisés changent, quand Colin est vu par ses amis.

Nous présentons un tableau qui contient les désignations de Colin:

|                       |                 |     |
|-----------------------|-----------------|-----|
| Nom propre            | Colin           | 636 |
|                       | je              | 243 |
|                       | tu              | 42  |
| Pronoms personnels    | il              | 365 |
|                       | vous            | 118 |
|                       | me, moi         | 66  |
|                       | te, toi         | 21  |
|                       | le, lui         | 124 |
|                       | lère personne   | 42  |
| Adjectifs possessifs  | Ilème personne  | 23  |
|                       | IIIème personne | 130 |
| Pronoms démonstratifs | celui—ci        | 1   |

Le tableau des désignations de Colin  
dans le texte de *L'écume des jours*

Le narrateur se sert des occurrences placées dans les 4 cases foncées. Si nous y ajoutons le syntagme nominal *du client*, nous pouvons constater que les moyens diaphoriques utilisés ne sont pas très diversifiés.

En revanche, le choix est plus riche, lorsque Colin est perçu par les autres personnages du livre. Ils réfèrent à lui à l'aide des pronoms personnels *il, le, lui*, des adjectifs possessifs *son, sa, ses*, mais, en plus, ils introduisent les pronoms personnels *tu, vous, te, toi*, et les adjectifs possessifs de la deuxième personne. Tous ces pronoms et adjectifs

peuvent apparaître grâce à la situation du dialogue, où les personnages s'adressent directement les uns aux autres.

Dans les énoncés qui se réfèrent à Colin et sont prononcés par ses amis, nous remarquons un nombre plus grand d'anaphores lexématiques et de dislocations droites:

Alice: *mon vieux Colin*; (anaphore sous forme de syntagme nominal possessif),

Coriolan: Il est bien, *ce type—là*; (dislocation droite),

le professeur Mangemanche: Ne vous en faites pas, *mon vieux*; (vocatif), Si vous attrapez quelque chose à l'autre, dit le professeur, ça sera ennuyeux pour *votre mari*; (anaphore sous forme de syntagme nominal possessif),  
le directeur: *déguerpis, clampin, suppôt de Satin*; (anaphores sous forme de vocatifs).

Les cas les plus intéressants, ce sont les relations Colin—Nicolas et Colin—Chloé.

Quand Colin et Chloé se rencontrent pour la première

fois, ils se vouvoient:

— Bonjour! dit Chloé...

— Bonj... Etes—vous arrangée par Duke Ellington? demanda Colin... (E J,p.35)

Chloé revint avec deux verres.

— Buvez ça, dit—elle, ça vous remettra.

— Merci, dit Colin. (E J,p.36)

Après leur mariage, Chloé tutoie Colin:

— Regarde, *Colin*... Qu'est—ce que c'est?... (E J,p.67)

— Mais, *tu* crois qu'ils n'aimeraient pas mieux rester chez eux et embrasser leur femme et aller à la piscine et aux divertissements? (E J,p.70)

Ensuite, au fur et à mesure de leur vie conjugale, leur amour augmente, et les anaphores concernant Colin deviennent progressivement plus affectueuses:

— Mets—moi de la musique, *mon Colin*, dit Chloé. (E J,p.89)

— (...). *Mon pauvre Colin*!... Il n'a plus de doublezons... (E J,p.113)

*Mon Colin chéri* (...). (E J,p.130)

— Tu es gentil, *mon chéri*, dit—elle. (E J,p.142)

Par contre, la façon dont Nicolas s'adresse à son patron se dégrade peu à peu. Au début, il parle une langue très soutenue, même obsolète,

surtout quand il porte sa tenue de cuisinier, dont il est fier. Il utilise constamment le pronom personnel *vous* et le nom *Monsieur*:

— Si *Monsieur* veut m'autoriser à lui en donner la raison, je trouve qu'une certaine familiarité n'est admissible que lorsque l'on a gardé les barrières ensemble, et ce n'est point le cas. (E J, p. 25)

— Mon Dieu, dit Nicolas, si *Monsieur* me le demande avec insistance, j'irai, mais dans le cas contraire, je serais heureux de pouvoir régler quelques affaires dont l'urgence se fait impétative. (E J, p. 28)

Mais dès qu'il se change, il parle le langage standard et n'utilise plus de formes de politesse exagérées:

— As—tu bien dormi? demanda Colin.

— Pas mal, et *toi?* dit Nicolas, en civil cette fois. (E J, p. 73)

Puis, le souci de Nicolas de parler humblement et solennellement diminue parallèlement à l'aggravation de la maladie de Chloé et à la détérioration de l'appartement de Colin. Il commence à s'adresser à Colin à la deuxième personne:

— Qu'est—ce que *tu* voulais? demanda Nicolas.

— Ne fais pas de cuisine, dit Colin. (E J, p. 83)

— (...) Les Pontcauzanne cherchent un cuisinier, j'ai signé pour toi. (...)

— C'est dégueulasse de *ta part* dit Nicolas. J'ai l'air de foutre le camp comme un rat. (E J, p. 121)

### Portrait moral

Les personnages dans *L'écume des jours* n'ont pas de passé, nous n'en savons rien. Ils n'auront pas non plus, à l'exception de Nicolas, d'avenir. Ils ne sont pas situés dans un cadre familial. Il n'y a dans le livre ni introspection, ni analyse d'auteur. Le discours indirect libre est uniquement le privilège de Colin (et de Chick, mais au moment de sa mort). Nous avons l'impression que l'auteur a fait exprès pour éviter de nous donner la caractéristique et la psychologie des personnages au sens traditionnel des termes, élaboré depuis Madame de La Fayette.<sup>11</sup>

Cette démarche explique la pauvreté des anaphores lexématiques: elles ont la capacité d'apporter une certaine évaluation. Les morphèmes anaphoriques n'expriment pas d'évaluations, ils sont neutres sur ce plan.

<sup>11</sup> Cf. M. Gauthier, 1973, p. 55.

Le portrait moral de Colin est construit de plusieurs façons. Ce qui saute aux yeux à cause de l'évidence de l'interprétation, ce sont les informations données directement, du type *Colin était...*, ou *Il faisait...* Elles sont souvent des clichés ou même des naïvetés expresses:

*Il était (...) très gentil.* (E J, p. 9)

*Il parlait à acement aux filles et joyeusement aux garçons. Il était presque toujours de bonne humeur, le reste du temps il dormait.* (E J, pp. 9—10)

Un autre moyen de donner des informations sur Colin, ce sont ses propres énoncés—opinions. Nous y isolons une chaîne cohésive du travail:

— Pourquoi sont—ils si méprisants? demanda Chloé. Ce n'est pas tellement bien de *travailler*...

— On leur a dit que c'était bien, dit Colin. En général, on trouve ça bien. En fait, personne ne le pense. On le fait par habitude et pour ne pas y penser, justement. (E J, p. 69)

— (...) ils *travaillent* pour vivre au lieu de *travailler* à construire des machines qui les feraient vivre sans *travailler*. (E J, p. 69)

(...) on perd tellement de temps à *faire des choses qui s'insent*... (E J, p. 70)

— Mais, alors ils sont bêtes? dit Chloé.

— Oui, ils sont bêtes, dit Colin. C'est pour ça qu'ils sont d'accord avec ceux qui leur font croire que *le travail* c'est ce qu'il y a de mieux. Ça leur évite de réfléchir et de chercher à progresser et à ne plus *travailler*. (E J, p. 70)

Colin conteste donc l'ordre social dont le travail est l'une des valeurs fondamentales. Pour l'instant, il peut se permettre d'avoir des idées révolutionnaires, car, comme le narrateur nous informe au début du livre:

Colin possédait une fortune suffisante pour vivre convenablement sans *travailler* pour les autres. (E J, p. 10)

Il n'appartient ni à la classe des travailleurs, ni à la classe des dirigeants. Son appartenance sociale est floue. Quand la maladie de Chloé se prolonge, il manque d'argent pour acheter des fleurs, alors il est obligé de travailler, mais ses convictions demeurent les mêmes:

— Vous n'aimez pas *le travail*? dit l'antiquitaire.

— C'est horrible, dit Colin. Ça rabaisse l'homme au rang de la machine. (E J, p. 126)

— J'ai besoin d'argent, dit Colin. (...) C'est pour soigner ma femme (...). Elle est malade, expliqua Colin. Je n'aime pas *le travail*. (E J, p. 144)

— Il [Chick] a raison, dit Colin. Tu ne dois pas *travailler*.

— Mais j'aime Chick, dit Alise. *J'aurais travaillé* pour lui.

— Ça ne sert à rien, dit Colin. D'ailleurs tu ne peux pas, tu es trop joie. (E J.p.150)

Le motif suivant qui apparaît dans le portrait de Colin, c'est la lumière et la clarté. Nous en avons des échos d'abord au sens physique, dans la description du héros: il a les cheveux *clairs*, il ressemble au *blond* qui joue le rôle de Slim dans Hollywood Canteen, son teint est *doré*.

L'idée de clarté apparaît aussi dans la caractéristique morale:

Le couloir de la cuisine était *clair*, *viré* des deux côtés, et un *soleil* brillait de chaque côté, car Colin aimait la *lumière*. (...) *Les jeux des soleils* sur les robinets produisaient des *effets féeriques*. Les souis de la cuisine aimaient danser au son des chocs *des rayons de soleil* sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient *les rayons* en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de *mercure jaune*. (E J.p.10—11)

— Je voudrais, continua—il [Colin], être couché dans de l'herbe un peu rôtie, avec de la terre sèche et *du soleil*, tu sais, de l'herbe jaune comme de la paille (...). (E J.p.39)

Colin, debout au coin de la place, attendait Chloé. (...) *Le soleil* aussi attendait Chloé (...). (E J.p.41)

La lumière a dans le roman une valeur symbolique. Quand tout va bien dans la vie de Colin, il voit la lumière autour de lui. Lui-même et son entourage est décrit avec des termes qui relèvent de la lumière.

Avec le progrès de la maladie de sa femme, les problèmes de Colin s'accroissent. En même temps, la clarté cède la place à l'obscurité. Lorsqu'il apprend que Chloé a eu une *syncope*, le monde change pour lui:

Sous ses pas il faisait *nuit*. *Une nuit* d'ouate *noire*, *amorphe* et *inorganique*, et le ciel était *sans teinte*, un plafond, un angle aigu de plus, il courait vers le sommet de la pyramide, artéti au coeur par des sections de *nuit moins noire* (...). (E J.p.87)

Et pendant que Colin veille au chevet de la malade:

*La nuit* venait, se formait en couches concentriques autour du petit noyau *lumineux* de la lampe (...). (E J.p.88).

L'interprétation symbolique de la lumière nous aide à résoudre l'énigme du titre du roman. Dans le texte, il y a une phrase qui nous avec le mot *écume*:

A 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. (E J.p.89)

Elle peut paraître sans rapport avec le reste du livre, mais la phrase suivante l'éclaircit:

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. (E J.p.89)

Le narrateur opère ici sur le même axe sémique *la clarté/l'obscurité*. D'après nous, l'interprétation est la suivante: la vie de Colin jusqu'à la maladie de sa femme, était heureuse. Il voyait le monde „en rose”, il était entouré de soleils, de couleurs claires, de choses brillantes. Il était un adolescent insouciant qui pouvait cueillir de la vie ce qu'elle apporte de meilleur. Et, pratiquement tout d'un coup, il est confronté au malheur, puisque Chloé est très malade. C'est vraiment une expérience *difficile à franchir*. Elle est injuste, incompréhensible:

(...) pourquoï ça ne suffit pas de toujours rester ensemble, il faut encore qu'on ait peur, (...). (E J.p.87)

Plus tard, Colin dira à Jésus:

— Je ne vois pas ce que nous avons fait, (...). Nous ne méritons pas cela. (E J.p.172)

Le temps de la maladie de Chloé est pour Colin une dure épreuve. *Les choses vont mal*, le bonheur est brisé, la vision du monde s'obscurcit. Il commence à faire nuit. Dans ces ténèbres des ennuis, il reste quand même un peu de lumière. C'est la joie de posséder des souvenirs des moments du bonheur qui sont l'écume de la vie, c'est—à—dire la chose la plus importante et la plus agréable. Leurs *ventres blancs* savent dissiper la nuit des problèmes.

Colin est un grand amateur de la musique, et surtout du jazz. Dans l'avant—propos, l'auteur prétend qu'il y a deux choses essentielles dans la vie. C'est l'amour et le jazz. La musique accompagne Colin à différents moments du roman. Ainsi, nous avons la chaîne cohésive de la musique dans le portrait du héros. Il construit d'abord un piano-cocatail qui permet d'obtenir des cocatails dont la composition dépend de la mélodie jouée:

— J'ai eu du mal à le mettre au point, mais le résultat dépasse mes espérances. J'ai obtenu à partir de la Black and Tan Fantasy, un mélange vraiment ahurissant. (E J.p.15)

A travers le livre, nous rencontrons plusieurs titres de mélodies: *Concerto pour Johnny Hodges, Loveless Love, The Mood to be Wooded, Slap Happy, Blues of the Vagabond, Misty Morning, Blues Bubles*. Quand Chloé est présentée à Colin, son nom lui fait penser tout de suite à *Chloé* dans l'arrangement de Duke Ellington.

La cohésion de la chaîne de la musique est assurée aussi par la répétition des verbes, comme par exemple *jouer, écouter*:

Colin s'était assis par terre pour *écouter*, adossé au pianoctail. (...) La musique passait à travers lui et ressortait filtrée, et l'air qui ressortait de lui ressemblait beaucoup plus à Chloé qu'au Blues du Vagabond. (E J,p.127)

Parfois, il est difficile de juger le comportement de Colin selon les règles communes de la morale. Le monde décrit par Boris Vian est cohérent, les personnages savent très bien y vivre, ils ne sont pas étonnés par des choses qui nous paraissent bizarres, par exemple les semelles détachées des chaussures poussent avec des engrais, la cravate ne se laisse pas nouer et brise le doigt de Chick, dans un lieu touristique il y a à la fois le soleil et la neige au choix, un arbre sur deux donne de l'ombre, la souris demande au chat d'être mangée, parce qu'elle ne peut plus supporter la vie. Mais les lois de cet univers sont différentes des nôtres et mystérieuses pour nous. Ainsi, la société de *L'écume des jours* est indifférente à la mort. Ses manifestations sont nombreuses dans le roman, et jamais elles ne bouleversent personne. Colin également tue un garçon de service à la patinoire, pour la seule raison qu'il est pressé et que ce garçon ne lui ouvre pas assez vite la cabine:

Prenant son élan, sauvagement, il lui décocha un formidable coup de pain sous le menton et la tête du garçon alla se ficher sur une des cheminées d'aération de la machinerie, tandis que Colin s'emparait de la clé que le cadavre, l'air absent, tenait encore à la main. (E J,p.86)

Colin est insensible à son crime et à des cruaautés commises par les autres.

Nous pouvons voir dans cette indifférence générale l'image de la civilisation occidentale d'aujourd'hui. Les gens ne se soucient pas de la souffrance des autres. Ils passent à côté des horreurs sans les remarquer, ou bien sans y voir un scandale.

En dépit de son impassibilité envers les autres en général, une phrase de Colin le montre comme soucieux du sort des autres gens pris dans leur individualité:

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le bonheur de tous les hommes, c'est celui de chacun. (E J,p.48)

Colin est très généreux envers Chloé:

Il resta debout pendant quelques instants, s'étonnant de l'énormité des sommes qu'il avait dû engager pour donner à Chloé ce qu'il jugeait digne d'elle. (E J,p.82)

— (...) J'ai payé d'avance pour la montagne et pour les fleurs parce que je ne veux rien ménager pour tirer Chloé de là. (E J,p.120)

et avec ses amis, auxquels il donne des cadeaux:

Il y avait sous celle [serviette] de Chick, un exemplaire relié mi—mouffette du *Vomi*, et sous celle d'Alise, une grosse bague d'or en forme de nausée. (E J,p.47)

Colin offre de l'argent à Chick pour qu'il puisse épouser Alise:

— Écoute, Chick, j'ai cent mille doublezons, je t'en donnerai le quart et tu pourras vivre tranquillement. (E J,p.48)

Notre héros est aussi un homme sensible, qui a le sens de la justice. Il ne veut pas accepter une somme qu'il juge trop élevée pour son pianoctail:

— Je ne veux pas vous le vendre trois mille, dit Colin, c'est un vol! (E J,p.128)

Le narrateur nous fait comprendre que Colin est croyant. Mais la façon dont il le fait prouve que, en fait, Vian était plus proche de railler la religion que de faire son éloge. Après une catastrophe à la patinoire, les varlets—nettoyeurs nettoient la piste en jetant les corps massacrés dans un trou:

Le tout ponctué de coups de klaxon destinés à entretenir, au fond des âmes les mieux trempées, un frisson d'incoercible terreur (...). Chick, Alise et Colin firent une courte prière et reprirent leur agitation. (E J,p.20)

Seule brillait dans un coin la lumière verte de l'icône écossaise devant laquelle Colin méditait à l'ordinaire. (E J,p.40)

Il invite Jésus à son mariage. Mais après la mort de Chloé, il vit une crise religieuse et lui reproche d'avoir fait mourir sa femme, qui ne le méritait pas:

— Elle était si douce, dit Colin. Jamais elle n'a fait le mal, ni en pensée, ni en action.



— Ça n'a aucun rapport avec la religion, marmonna Jésus en baillant. (E J.p.171)

Le portrait de Colin se construit pratiquement au cours du roman entier à travers les événements dans lesquels il agit. A partir de son comportement, il est possible de décrire ses traits de caractère. Par exemple, la citation suivante prouve qu'il est délicat et bien élevé:

— J'hésite à te le dire, ça va peut-être te couper l'appétit. (E J.p.16)

Il s'intéresse à la cuisine, il demande à Nicolas comment celui-ci prépare les plats et où il trouve des recettes.

— Ce sera bon? (E J.p.11)

— Quelle entrée avez-vous préparé? (E J.p.11)

— Montrez-nous donc ce pâté d'anguille... (E J.p.14)

— Qu'est-ce que Nicolas va faire pour ce soir?... (E J.p.24)

Le cuisinier Nicolas est considéré par Colin comme un maître dans l'art de cuisiner. Son patron l'admire, mais, en même temps il souhaite que Nicolas soit avec lui en relations amicales:

— Pourquoi, peste diable bouffe, dit Colin, me parlez-vous toujours perpétuellement à la troisième personne? (...). J'aimerais vous voir moins distant. (E J.p.25)

### Conclusion

L'objectif de notre étude était d'analyser les relations cohésives à travers l'analyse de la chaîne cohésive de Colin. A l'intérieur de la chaîne cohésive, nous avons distingué des chaînes de référence fort utiles dans la construction du portrait physique et moral du personnage. L'inventaire des désignations du héros nous a permis de constater que la façon dont le narrateur réfère à Colin diffère de celle des autres personnages du livre. Tandis que les amis de Colin utilisent aussi bien les noms propres, les diaphores morphématiques et les diaphores lexématiques, le narrateur est très économe et il se borne pratiquement au nom propre et aux anaphores morphématiques sous forme de pronoms personnels et d'adjectifs possessifs.

### Bibliographie

- A. Etudes linguistiques:  
 Blanche—Benveniste C. et Chervel A., Recherches sur le syntagme substantif, dans *Cahiers de lexicologie*, 1966, vol. 9, n° 2, pp. 3—37.  
 Corbin F., Remarques sur la notion d'anaphore, dans *Revue québécoise de linguistique*, 1985b, vol. 15 n° 1, pp. 173—195.  
 Corbin F., Typologie des reprises linguistiques: l'anaphore nominale, dans *Le Discours*, études rassemblées par M. Charolles et S. Fisher, Nancy, PUN, 1990, pp. 227—242.  
 Halliday M.A.K. et Hasan R., *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1976.  
 Karttunen L., *Discourse referents*, traduit par Conte M.E., Referenti testuali, dans *Linguistica testuale*, Roma, Feltrinelli, 1977, pp. 127—147.  
 Kesik M., *La cataphore*, Paris, PUF, 1989.  
 Kesik M., *Variations sur le thème de l'impersonnel*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1998.  
 Kleiber G., *Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres*, Paris, Klincksieck, 1981.  
 Kleiber G., Pour une explication du paradoxe de la reprise immédiate, dans *Langue française*, 1986c, n° 72, pp. 54—79.  
 Maillard M., Essai de typologie des substituts diaphoriques, dans *Langue française*, 1974, n° 21, pp. 55—71.  
 Maillard C. et M., *Le langage en procès*, Grenoble, PUG, 1977.  
 Maillard M., « Comment ça fonctionne », Thèse d'Etat, Université de Paris X—Nanterre, 1987.  
 Milner J.—C., Réflexions sur la référence, dans *Langue française*, 1976, n° 30, pp. 63—73.  
 Wilmet M., *La détermination nominale*, Paris, PUF, 1986.  
 B. Etudes littéraires:  
*Dictionnaire des symboles*, sous la direction de J. Chevalier, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1969.  
 Gauthier M., „L'écume des jours” de Boris Vian. *Analyse critique*, Paris, Hatier, 1973.  
 Longus, *La Pastorale de Daphnis et Chloé*, traduit du grec par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1958.  
 Vian B., *L'écume des jours*, Paris, 10/18, 1995.  
 Vian, *Queneau, Prévert, Trois fous du langage*, Actes du colloque Vian—Queneau—Prévert, sous la direction de Marc Lapprad, Université de Victoria, Canada, Presses Universitaires de Nancy, 1992.