

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
OFFERTE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE
AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR
ALEXANDRA FORTIN

L'INVENTION DE L'IDENTITÉ
Lecture en miroir de
Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable de Romain Gary
et de
La Vie devant soi d'Émile Ajar

ÉTÉ 2001



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

L'invention de l'identité propose une lecture en miroir de deux oeuvres signées respectivement Romain Gary et Émile Ajar, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* (1975) et *La Vie devant soi* (1975). Rédigées en concomitance et publiées la même année, ces deux oeuvres ont suscité des réactions tout à fait opposées, la première étant perçue par la critique comme le lancement de la serviette d'un écrivain en fin de parcours, la deuxième comme le second roman d'un jeune écrivain au style génial et rafraîchissant. Jusqu'à la mort de Romain Gary, le public et la critique ont ignoré qu'ils distinguaient de cette façon deux écrits d'un même auteur, Émile Ajar étant resté dans l'ombre jusqu'à ce que Gary décide de donner corps et visage à son *invention* en la personne de son neveu Paul Pavlowitch. La supercherie a causé des remous sans précédent dans l'histoire littéraire et convoque directement la question de l'identité motivant notre recherche qui, elle, se demande si Gary a vraiment réussi à être un autre sous la plume d'Ajar.

Cette question implique nécessairement de circonscrire ce qui fait la particularité d'une écriture. Pour en aborder le plan conscient, il est indiqué de convoquer les principales théories stylistiques afin de bien conceptualiser le fait de style. Considéré comme la signature d'une manière de faire d'un individu, c'est le fait de style qui sert de point de référence pour comparer les faits discursifs. En empruntant aussi à Charles Mauron la première étape de sa méthode d'analyse psychocritique, notre premier chapitre s'intéresse essentiellement à faire apparaître des réseaux d'associations ainsi que des groupements d'images particuliers et communs aux deux textes.

L'écriture et le style d'un individu ne se bornant pas aux opérations conscientes, le second chapitre de notre recherche concentre son attention sur l'ordre de l'inconscient, en ayant pour objectif de se rapprocher davantage de l'identité de l'écriture de Gary/Ajar. Ce passage de l'ordre conscient à l'ordre inconscient s'amorce en adoptant la démarche d'analyse psycholinguistique de Luce Irigaray, qui propose une approche de grammaire de l'énonciation. Considérant que tout acte de parole s'effectue dans l'espace d'une dialectique sujet-objet adoptant une position penchant du côté de l'une ou l'autre des deux grandes névroses, l'hystérique et l'obsessionnelle, la méthode d'Irigaray nous permet de cerner quel type d'énonciation est privilégié dans les textes à l'étude. Cette étape s'avère essentielle puisqu'elle nous indique comment le sujet écrivain appréhende le monde et comment il se perçoit. Opposées en apparence, les énonciations des deux textes ont en fait une même structure psychique : obsessionnelle, mais parasitée d'un fantasme hystérique.

Ainsi, ayant repéré la structure psychique de la parole du sujet écrivain, nous sommes en mesure de revenir en force et mieux armée à la méthode de Mauryon : la superposition d'extraits qui posent problème met en évidence les structures révélées par la comparaison des oeuvres. En substance, nous y découvrons un scénario commun obsédant ayant toutes les chances d'être inconscient. Ce scénario souligne que la blessure narcissique du sujet est une entrave aux relations objectales. Apparemment habité d'un fort désir d'aller vers l'autre, le sujet semble obéir à un besoin compulsif de mettre fin à toute relation impliquant un attachement affectif réciproque, et ce pour des motifs qui s'affichent altruistes mais s'avèrent finalement plutôt masochistes. Tout bien considéré, la rupture se révèle être le moyen de mettre fin à l'angoisse que suscite la peur de l'abandon.

Enfin, la synthèse de notre analyse nous amène à constater que, en ce qui concerne Romain Gary, la vraie question devrait peut-être davantage viser à interroger sa capacité à être lui-même que sa capacité à être autre.

REMERCIEMENTS

Tout ce chemin parcouru n'aurait pu se faire sans le précieux concours de madame Francine Belle-Isle, professeure à l'Université du Québec à Chicoutimi. D'une disponibilité quasi sans limite et d'un support qui savait trouver les paroles d'encouragement stratégiques, madame Belle-Isle mérite mes plus sincères et chaleureux remerciements.

Finalement, ma reconnaissance va aussi à mes proches qui se sont souvent buté à mon absence de disponibilité durant (au moins...!) deux étés. Merci de m'avoir, dans tous les sens du terme, supportée.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : L'ORDRE DE LA CONSCIENCE : PARCOURS DE L'ÉNONCÉ	
Première partie : Circonscrire le fait de style.....	9
1.1 Le style.....	10
Seconde partie : Comparaison des faits discursifs.....	20
2.1 Dans <i>Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable</i>	
2.1.1 L'argent... ou la richesse de la personnalité.....	22
2.1.2 L'estime de soi.....	26
2.1.3 Leurres ou fausses représentations de soi : ironie, vêtement et sourire.....	27
2.1.4 Le regard, une obsession.....	29
2.2 Dans <i>La vie devant soi</i>	37
2.2.1 L'argent.....	39
2.2.2 Identité et estime de soi.....	43
2.2.3 Regards.....	48
2.2.4 L'incompréhension et l'étranger.....	52
CHAPITRE II : L'ORDRE DE L'INCONSCIENT : L'ÉNONCIATION REPÉRÉE	
Première partie : Structure psychique de l'énonciation des écrits signés Gary et Ajar.....	57
Seconde partie : L'énoncé sémantisé : superpositions.....	82
CONCLUSION.....	99
BIBLIOGRAPHIE.....	106
ANNEXES.....	110

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Structure psychique du sujet écrivant.....	62
Tableau 2 : Association des énoncés mixtes à leur position d'énonciation «pure».....	65

INTRODUCTION

Romain Gary a utilisé maints pseudonymes au cours de sa carrière littéraire. Pour cette raison, et aussi pour sa détermination à affirmer que tout ce qu'il écrivait était pure imagination, il s'est avéré la démonstration par excellence de la célèbre sentence de Rimbaud, « *Je est un autre* », qui, ramenée à sa personne, est devenue « Je veux être un autre ».

Aux yeux du public et de la critique, Gary avait réalisé son souhait le temps de trois romans et d'une autobiographie, des textes signés Ajar. Hormis un ou deux lecteurs *amateurs*, personne ne l'a démasqué. En un coup de théâtre digne du personnage qu'il aspirait à être, c'est Gary lui-même qui a levé le rideau sur sa double vie dans la publication posthume *Vie et mort d'Émile Ajar*.¹ Afin de comprendre ce qui a mené à une telle décision, il est nécessaire de revoir les principaux événements l'ayant précédée. À partir du moment où l'on décerne le Goncourt à *La Vie devant soi* ², Gary est témoin et acteur méconnu de la tempête médiatique entourant la recherche du véritable Ajar, que la critique

¹ Gary, Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.

² Ajar, Émile, *La vie devant soi*, Paris, Mercure de France, Folio no 1362, 1975.

littéraire a cru être à peu près n'importe quel auteur majeur français, de Camus à Aragon en passant par Queneau, sauf Gary. Devenue particulièrement dédaigneuse des publications de Romain Gary, la critique parisienne considérait pour ainsi dire qu'il était un écrivain «en fin de parcours». Au contraire du jury du Goncourt, les médias refusent de voir couronné un auteur fantôme. Ainsi, Gary vivra-t-il des heures angoissantes menant à la décision de faire refuser, par Ajar, le prestigieux prix. Ce surprenant refus attise davantage la curiosité populaire à propos de l'identité d'Émile Ajar. Gary fait alors prendre vie à sa fiction en livrant au public le Ajar qu'il réclame avec tant d'insistance. Paul Pavlowitch, neveu de Gary, endosse le rôle. Il tarde peu avant que le lien entre les deux hommes ne soit établi; mais si certains ont cru pendant un temps que Gary s'était caché derrière le pseudonyme d'Ajar, la parution de *Pseudo*³, présentée comme l'autobiographie du jeune auteur, dissipe les doutes. Aux yeux du lectorat, il semble impossible que Gary ait écrit un tel ouvrage. Aussi, la commotion causée par les révélations de *Vie et mort d'Émile Ajar* est proportionnelle à l'efficacité avec laquelle *Pseudo* avait conforté le démenti de la participation de Gary à l'oeuvre ajarienne. Du jamais vu dans l'histoire littéraire! Romain Gary s'est pris pour Dieu en donnant vie à sa fiction, et il semble qu'il n'ait pu supporter que son invention devienne plus considérée que lui-même : dans les faits, Ajar était devenu ce que Gary avait toujours désiré être, mais sans jamais y parvenir : un *écrivain français majeur*.

³ Ajar, Émile, *Pseudo*, Paris, Mercure de France, 1976.

Dans *Le Mythe de Protée dans l'oeuvre d'Émile Ajar*, une étude psychocritique des quatre oeuvres signées Ajar, Raymonde Guérin a bien cerné le fantasme mégalomane sous-tendant l'oeuvre qu'elle qualifie «d'entreprise fantasmagorique hors de l'ordinaire».⁴ Sa recherche confirme la pertinence de l'orientation donnée à nos travaux puisqu'elle constate que la question de l'identité est au coeur de l'oeuvre ajarienne : «[l]es textes ont démontré, par des scènes aussi nombreuses qu'éloquentes, que le moi est engagé dans une identification équivoque, problématique, et de là résulte, fort probablement, ce conflit qui a engendré l'ambivalence, l'angoisse et la culpabilité [...]».⁵ Lorsqu'on observe des actes trahissant tantôt le désir de se faire découvrir, tantôt le désir de rester anonyme et maître de la supercherie ajarienne, on peut supposer que cette ambivalence prévaut au-delà de l'oeuvre, c'est-à-dire jusque dans la vie même de l'auteur qui semble jouer à confondre fiction et réalité. Par exemple, en choisissant de personnifier Ajar par son propre neveu, Gary savait pertinemment que l'on remonterait jusqu'à lui; avec le recul, la décision de publier *Pseudo* apparaît comme une tentative désespérée de camoufler ce qu'il avait peu de temps auparavant découvert.

Quoi qu'il en soit, en cernant si précisément la question identitaire dans l'oeuvre ajarienne, Raymonde Guérin a inspiré notre recherche. Le présent mémoire prend en effet le flambeau qu'elle tend à la fin du sien en laissant entendre que le conflit psychique ajarien

⁴ Guérin, Raymonde, *Le Mythe de Protée dans l'oeuvre d'Émile Ajar - essai de lecture psychocritique*, mémoire présenté à l'UQTR, Trois-Rivières (Québec), septembre 1994, p.179.

⁵ *Ibidem*, p.176.

serait déjà préfiguré dans une oeuvre signée Gary bien avant l'aventure ajarienne, *La danse de Gengis Cohn*.⁶

L'arnaque littéraire a attiré notre attention sur l'oeuvre et le dernier constat de Raymonde Guérin nous mènera plus loin dans l'étude des textes signés respectivement Gary et Ajar. Romain Gary a-t-il véritablement réussi à être un autre dans sa façon d'écrire ? Peut-on parler de différences suffisamment importantes au plan de l'énoncé, de l'énonciation et des représentations pour répondre affirmativement à cette question ?

En recensant toutes les publications de Romain Gary, y compris toutes celles parues sous des pseudonymes, on compte pas moins de trente-trois (33) ouvrages. Le corpus constitué par son oeuvre entière étant d'une « vastitude » dans laquelle nos réflexions risqueraient d'errer, deux oeuvres serviront d'assises à nos premières analyses. Nous avons choisi deux oeuvres de même genre, écrites et publiées la même année, et, bien entendu, sous des noms différents, soit *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*⁷ (Gary) et *La vie devant soi* (Ajar). Cela, afin d'éviter que les différences d'un premier roman à un dixième, par exemple, ne puissent être attribuées à l'évolution naturelle de tout artiste. Ainsi, l'auteur en sera à une maîtrise de son art que l'on pourra juger équivalente dans l'une et l'autre des oeuvres que nous étudierons. À l'heure de la sélection

⁶ Gary, Romain, *La danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967.

⁷ Gary, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, Folio no 1048, 1975.

de ces oeuvres, cette façon de procéder nous paraissait la meilleure pour nous assurer de la pertinence des résultats que nos travaux fourniront, le choix des oeuvres ayant été effectué à partir d'un critère objectif.

À partir de l'étude de ces deux oeuvres, nos travaux viseront à vérifier si Gary, sous le pseudonyme d'Émile Ajar, est parvenu à être véritablement autre. Dans une première partie, nous travaillerons à comparer les faits textuels relevant de l'aspect conscient du travail de l'écrivain. Pour cela, il nous faudra d'abord circonscrire ce que nous entendons lorsque nous convoquons la question du style; il faudra déterminer quel est son objet et en quoi le fait de style nous aidera à confirmer ou infirmer notre hypothèse à propos des écrits de Gary et Ajar. Ainsi, thèmes et faits de styles serviront à établir les balises qui nous orienteront, en seconde partie, vers l'étude des aspects inconscients propres aux deux oeuvres qui nous intéressent. Notre saisie de l'énonciation des textes prendra appui sur les travaux de Luce Irigaray⁸ concernant l'approche d'une grammaire de l'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel. Une fois entrée dans le domaine inconscient de l'écriture, il nous restera à appréhender ce qui, à nos yeux, révèle le plus l'identité d'un sujet écrivain : les représentations inconscientes.

Et si Gary n'avait pas réussi à être véritablement un autre sous le nom d'Ajar? Nos raisons de douter de sa réussite sont motivées par notre approche théorique: nous puisons

⁸ Irigaray, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

une grande part de nos hypothèses dans la psychanalyse littéraire qui avance que chez tout sujet parlant (ou écrivain), si le mode d'énonciation peut varier, la structure de parole, elle, demeure la même. Pour nous, le mode d'énonciation renvoie directement à la question du style tel que défini dans l'introduction au dossier de la revue de sémiotique *Protée*⁹, présentée par le Groupe μ en 1996. À la lecture de ce numéro, les approches psychanalytique et sémiotique sont convoquées, d'abord parce qu'on y présente l'article de Yoshihiko Ikegami¹⁰ comme concevant les figures de la poésie traditionnelle japonaise « non pas fondées sur des opération particulières, qui seraient par exemple de nature linguistique, mais bien sur des opérations psychologiques générales indiquant la manière dont le sujet sémiotique choisit de percevoir et de structurer le monde dans lequel il est situé »¹¹. Ensuite, le Groupe μ parle de l'article de Eli Rozik¹² dans lequel ce dernier va jusqu'à suggérer que la métaphore verbale apparaît phylogénétiquement après la métaphore iconique, phénomène primaire parent de « l'image » que l'on trouve dans le rêve, l'hallucination et la pensée mythique. En cette préoccupation de « l'image » – d'ailleurs propre à l'ensemble des articles de ce numéro de *Protée* sur les rhétoriques du visible – nous voyons le rapprochement à effectuer avec la psychanalyse. Le rapprochement sémiotique, déjà convoqué dans l'approche psychanalytique en raison du recours à l'image et aux symboles, se fait davantage à la lecture des préoccupations à propos des difficultés

⁹ Groupe μ , « Introduction-rhétoriques du visible », *Protée*, vol.24, no 1, printemps 1996, p.5-13.

¹⁰ Ikegami, Yoshihiko, « Sur quelques tropes visuels japonais et leurs fondements perceptuels et expérientiels », *Protée*, vol.24, no 1, printemps 1996, p.127-133.

¹¹ Groupe μ , « Introduction-rhétoriques du visible », *Protée*, vol.24, no 1, printemps 1996, p.7.

¹² Rozik, Eli, « L'ellipse et les structures superficielles des métaphores verbale et non verbale », *Protée*, vol.24, no 1, printemps 1996, p.79-93.

appréhendées par le Groupe μ et les participants au numéro de *Protée* nommés plus haut. Pour ces derniers, les mécanismes d'identification et d'interprétation des figures relèvent d'une compétence symbolique générale et non de mécanismes particuliers à l'oeuvre dans une sémiotique particulière. Aussi, le principal problème que cette façon de voir entraîne réside dans « la difficulté qu'il y a à faire saillir les spécificités respectivement visuelles ou linguistiques des mécanismes décrits »¹³.

Cette difficulté, nous la rencontrerons certainement au cours de nos travaux sur Gary/Ajar puisque notre démarche consistera, en première partie, à relever les spécificités de chaque texte pour les comparer au niveau du mode d'énonciation. Dans un second temps, nous superposerons les textes en question afin de mettre en relief et de relier des structures représentatives inconscientes du sujet. La deuxième partie de notre mémoire adoptera trois des quatre étapes de la méthode de Charles Mauron¹⁴, qui intègre des acquis de la psychanalyse à la critique littéraire : la superposition des oeuvres, l'analyse des images et des structures obsédantes, puis l'interprétation du mythe personnel. Pour reprendre les termes du Groupe μ , mais dans un espace évidemment adapté à nos préoccupations, nous visons donc à faire saillir les spécificités respectivement visuelles ET linguistiques des mécanismes – conscients et inconscients – que nous aurons relevés dans les textes étudiés.

¹³ Groupe μ , « Introduction-rhétoriques du visible », *Protée*, vol.24, no 1, printemps 1996, p. 9.

¹⁴ Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au style personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962.

Pendant une longue période se situant avant les années 1980, les références à la question du style se font rares, la critique moderne ayant occulté en totalité la notion de sujet écrivant de son vocabulaire. Parmi les références les plus importantes, notons les travaux de Greimas ainsi que ceux du Groupe μ . De plus, Roland Barthes, dont *Le degré zéro de l'écriture* est cité par le Groupe μ , ainsi que Merleau-Ponty, surtout avec *La Prose du monde*, apporteront sans doute un éclairage considérable à nos travaux. Contre toute attente, ce sont surtout des linguistes structuralistes qui ont ressuscité un champ d'intérêt auparavant presque exclusif aux littéraires et qui était tombé en désuétude à la suite de la vague positiviste des années 1950. Il nous appartiendra de voir ce qui doit être retenu des approches parfois contradictoires de, par exemple, Jean-Marie Schaeffer, Antoine Compagnon, Maurice Delcroix ou Michaël Riffaterre, le but de cet exercice restant de cerner le profil de l'écriture de Gary/Ajar.

Bien soutenue par la révolution que les travaux de Freud ont provoquée dans la façon de percevoir l'être humain et l'univers, la psychanalyse littéraire est l'objet de nombreuses publications. Parmi l'imposante quantité de publications sur le sujet, il nous faut être sélective et donner priorité aux oeuvres fondamentales. Qui dit psychanalyse ici évoque simultanément Sigmund Freud, le père de cette méthode d'investigation psychique, et Jacques Lacan, celui qui a revisité l'oeuvre du père en la rapprochant davantage des théories du langage. Aussi, les travaux de ces deux auteurs constitueront les principales références psychanalytiques.

CHAPITRE I

L'ORDRE DE LA CONSCIENCE: L'ÉNONCÉ SÉMANTISÉ

Première partie : circonscrire le fait de style

Nous insistons sur l'importance de bien circonscrire le concept de fait de style, car celui-ci a beaucoup évolué depuis son émergence de ce que l'on appellera la *critique traditionnelle* (ou *classique*), c'est-à-dire celle qui prévalait avant l'apparition du structuralisme et que l'on oppose à la critique dite *moderne*. Les structuralistes ont tantôt transformé, tantôt anéanti ou encore se sont quelques fois réapproprié certaines idées traditionnelles. Nous devons nous pencher sur le sujet afin de mieux comprendre d'abord ce que désigne le fait de style pour ensuite le situer face à la critique moderne et bien définir l'orientation que prendront nos travaux sur les oeuvres de Gary/Ajar.

Afin de vérifier si Gary a véritablement réussi à être autre que lui-même, il faut d'abord s'entendre sur ce qui fait la particularité d'une écriture et décider de privilégier certains points de vue après lecture des principaux théoriciens du style.

1.1 Le style

La critique classique est responsable de l'acte de naissance méthodologique de la discipline stylistique. Inspirée de la célèbre sentence de Buffon, «le style, c'est l'homme»¹⁵, on a accordé à cette discipline une connotation romantique. Pour le lecteur du XVIII^e siècle, le style donnait accès à l'âme de l'écrivain; on avait une conception organique de la stylistique, l'auteur ayant souvent préséance sur l'écrit. Cela a confiné cette discipline à se penser essentiellement comme une stylistique des idiosyncrasies; effectivement, le fait de style est encore souvent considéré comme étant par essence un fait individuel.

Pendant toute la période de l'écriture bourgeoise triomphante, la forme avait avant tout une valeur d'usage; on lui reconnaissait l'exclusive fonction de véhiculer la pensée. Comme l'explique Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, «la forme n'était pas l'objet d'une propriété; l'universalité du langage classique provenait de ce que le langage était un bien communal, et que seule la pensée était frappée d'altérité.»¹⁶ Or, le changement de mentalités engendré notamment par la révolution industrielle a forcé le monde à se repenser à travers des critères tels la productivité. En fait, à partir des années 1850, le positivisme, comme un virus, s'est propagé jusque dans le domaine artistique; à la littérature s'est posé un problème de justification. Que vaut une idée si elle ne peut être commercialisée? L'utilité de l'écriture mise en doute, celle-ci doit se reconsidérer : «Toute

¹⁵ Buffon, George Louis Leclerc (comte de), *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie française, le jour de sa réception, Paris, le 17 août 1753.

¹⁶ Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1953, p.46.

une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la responsabilité de la tradition va substituer à la valeur usage de l'écriture, une valeur travail. L'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté.»¹⁷ À partir de cette époque, l'écrivain est perçu comme un artisan qui s'enferme dans un lieu sacré et qui dégrossit, taille et polit sa forme. Tel un sculpteur qui dégage l'art de sa pierre, l'écrivain consacre des heures d'efforts solitaires à extraire une oeuvre de la langue. Cette évolution a contribué à renforcer la conception organique du style telle que Buffon l'avait exposée. Depuis, linguistes et littéraires ont remarqué que considérer la discipline comme telle mène inévitablement à une stylistique de l'écart par rapport à une norme. Plus précisément, la conception de «l'artisanat du style» mène à la distinction classique entre la langue et la parole. En effet, Bally et ses successeurs assimilent souvent la stylistique à une étude de la langue, par opposition à une stylistique de l'individu, qui serait une étude de la parole. Cette opposition est contestée par ceux avançant qu'il existe une langue de l'individu. Par exemple, d'après Saussure, il y a une «somme d'empreintes», une langue de Victor Hugo ou de *La légende des siècles*. La linguistique de l'école saussurienne s'attache à l'étude des faits de langue, de la somme des traits linguistiques originaux d'un auteur ou d'une oeuvre, laissant à la critique le soin de les interpréter dans leurs situations spécifiques. Elle entend maintenir une science du style qui reste sur le plan de la forme linguistique; sa tâche est de fournir des définitions, des classifications et des observations à la critique. Elle s'accorde aussi avec la notion d'écart, soutenue par la critique classique dont Léo Spitzer est une des voix importantes, qui amène à considérer le fait stylistique comme étant «censé se

¹⁷ *Ibidem*.

distinguer du fait linguistique neutre en ce qu'il fait saillie dans le texte et frappe le lecteur (par sa trop grande fréquence par exemple).»¹⁸ Le fait stylistique serait donc semé çà et là dans le texte par le scripteur, de façon volontaire et consciente. Bien qu'elle soit controversée, notamment en raison de ses catégories abstraites et quantitatives l'empêchant de saisir les subtilités parfois qualitatives, individuelles et par trop complexes du fait de style, le recours à la méthode statistique devient alors nécessaire afin de distinguer les particularités apparaissant de façon discontinue dans le texte. À charge de revanche, les défenseurs de l'analyse statistique font remarquer que cette dernière est l'instrument de toutes les sciences humaines qui ont l'étude des phénomènes psychologiques, qualitatifs et d'origine individuelle pour objet. La statistique permet précisément de repérer l'individu dans la masse et de mesurer son originalité d'abord parce que les faits y sont objectivement observables et dénombrables, ensuite parce que la langue est une entité statistique, une «somme d'empreintes». Cette méthode sert bien la théorie discontinuiste de Spitzer. Cependant, si l'on endosse cette conception du fait de style, on accorde alors à celui-ci une valeur laudative; il devient signe d'art. Qui plus est, l'idée de «faire saillie» se rapproche davantage du jugement de valeur que d'une analyse descriptive. Le risque de perte d'objectivité est grand. Pour différentes raisons dont celle que nous venons de nommer, notre conception du style tend à s'éloigner du côté normatif que la stylistique de l'écart a tendance à mettre de l'avant. En ce sens, nous serions plutôt de l'avis de Jean-Marie Schaeffer, qui, dans un article publié dans la revue *Littérature*, explique qu'une telle façon

¹⁸ Schaeffer, Jean-Marie, *Littérature*, «La stylistique littéraire et son objet», Paris, Larousse, no 105, mars 1997, p.16.

de considérer le style, en plus de conduire à une sorte d'antigrammaire, néglige un aspect important de la question: «souvent, les éléments linguistiques les plus communs et les plus normaux sont les constituants de la structure littéraire»¹⁹, dit-il. Néanmoins, loin de nous l'idée d'éliminer tout recours à une méthode statistique. Afin qu'elle soit efficace, il faut toutefois adopter une perspective prenant en compte le point de vue de la stylistique fonctionnelle qui emprunte ses modèles à la théorie de la communication et fait appel à des notions d'information, de redondance et de bruit, voire de surprise et d'attente, auxquelles la statistique peut donner de façon précise le contenu objectif qui leur fait défaut. Une mise au point s'avère importante à propos du recours à l'analyse statistique; loin d'être une fin en soi, la méthode quantitative ne demeure qu'un instrument de repérage de traits particuliers à un texte.

Mis à part la volonté d'éviter de poser tout jugement de valeur, une autre raison motive notre distanciation de la notion normative d'écart. Il nous apparaît important de réfléchir aux concepts sur lesquels repose cette conception du style, en commençant par celui de norme. Le fait de dire qu'un énoncé ou syntagme s'écarte de la norme n'a de sens que s'il est possible de déterminer une zone neutre, non marquée. Il faudrait, pour cela, parvenir à une description exhaustive de la langue au niveau lexical, syntaxique, sémantique, etc. Mais une telle description est encore loin d'être réalisée. À vrai dire, un projet de cette nature semble à plusieurs relever de la chimère, non seulement en raison de son envergure mais aussi en raison du caractère ouvert des structures langagières.

¹⁹ Art. cit., p.19.

Un des facteurs contribuant à cette infinie richesse du langage, la synonymie, est reconnu comme condition *sine qua non* de la variation stylistique. C'est ce que dit Stephen Ullmann, cité par Nelson Goodman au début d'un ouvrage classique:

Il ne peut être question de style à moins que le locuteur ou l'écrivain ait la possibilité de choisir entre des formes d'expression distinctes. La synonymie, au sens le plus large, se trouve à la racine de tout le problème de style.²⁰

En effet, c'est parce que l'on accepte l'idée qu'il y a plusieurs façons de dire à peu près la même chose que l'on peut discuter de style; sans ce postulat de départ, il y a longtemps que la littérature aurait connu sa fin. La critique classique explique aussi la synonymie comme le phénomène où «deux expressions données sont des variantes stylistiques dans la mesure où l'une peut remplacer l'autre sans changement dans l'extension logique»²¹. L'existence de toute synonymie stricte a souvent été contestée par les logiciens, et il ne fait aucun doute que la notion pose de sérieux problèmes. Le principe selon lequel la forme (le style) varierait tandis que le contenu (le sens) resterait constant est contestable, ainsi que le rappelle Goodman: «Plus on y réfléchit, plus la possibilité de parler des différentes façons de dire devient douteuse; dire différemment, n'est-ce pas en fait dire autre chose?»²² Il nous semblerait bien illusoire de croire que deux termes aient exactement la même signification; deux énoncés n'ont jamais exactement le même sens. Afin de résoudre le problème de la

²⁰ S. Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, p.6. Cité par Nelson Goodman, «Le statut du style», *Esthétique et connaissance*, trad. R. Pouivet, Combas, édition de l'Éclat, 1990, p. 35.

²¹ Schaeffer, Jean-Marie, *Littérature*, «La stylistique littéraire et son objet», Paris, Larousse, no 105, mars 1997, p.20.

²² Hough, Graham, *Style and Stylistics*, Londres, Routledge & K. Paul, 1969, p.4, cité par Nelson Goodman, art. cit., p.36.

synonymie, il faut un regard neuf sur la question. Une fois de plus, nous convoquons le philosophe Nelson Goodman, qui apporte cette nouvelle perspective en atténuant l'importance qu'on avait apporté à la synonymie. Pour lui, cette dernière n'est pas du tout indispensable pour rendre la catégorie du style légitime:

[...] la distinction entre le style et le contenu ne suppose pas qu'exactement la même chose puisse être dite de différentes façons. Elle suppose seulement que ce qui est dit puisse varier de façon non concomitante avec les façons de dire.²³

Autrement dit, pour circonscrire le style, on n'est pas obligé d'admettre la synonymie exacte et absolue, mais on doit seulement reconnaître qu'il y a des manières très diverses de dire des choses très semblables et, inversement, des manières très semblables de dire des choses très diverses. Vu sous cet angle, le style suppose qu'une variation de contenu n'implique pas une variation de forme équivalente (de même force ou amplitude).

Cela nous amène à remplacer l'idée de synonymie exacte par celle d'une synonymie relative, avancée par Jean-Marie Schaeffer et Antoine Compagnon, pour qui «la variation stylistique ne consiste pas à choisir entre un énoncé neutre et un énoncé marqué mais plutôt entre plusieurs énoncés *toujours* différenciellement marqués».²⁴ Schaeffer parle alors d'une théorie du choix stylistique, pour laquelle on traite le fait stylistique comme une caractéristique des actes verbaux: tout énoncé implique des choix qu'on opère parmi les disponibilités de la langue et tout choix stylistique est signifiant, donc stylistiquement

²³ Nelson Goodman, art. cit. p.35.

²⁴ Art. cit., p.20.

pertinent. On occulte ici encore du fait de style la notion d'écart par rapport à la norme. Riffaterre, dans une conception structurale de la stylistique, parle plutôt d'écart par rapport à un *contexte*. De telles variations amènent Pierre Guiraud à se questionner à savoir si la spécificité d'un texte dépend d'un emploi particulier de la langue commune ou d'un état de langue particulier qui est lui-même un écart – contextuel et non normatif – de cette dernière : «Les emplois, par exemple, que fait Baudelaire du mot *gouffre* dans les *Fleurs du mal* correspondent à un système de dénnotations et de connotations notablement différent de celui de la langue commune tel que l'atteste un dictionnaire du temps.»²⁵ Guiraud continue avec l'exemple d'un lecteur de *Danse macabre*, qui essaie de donner un sens à ce *gouffre* en se référant au dictionnaire et à son expérience linguistique. Consciemment ou non, le lecteur «ne peut manquer de relever la constante relation, dans les *Fleurs du mal*, de mots comme *gouffre*, *horreur*, *vertige*, et lorsqu'on rapproche et compare l'ensemble des contextes où sont employés ces mots, il apparaît que le gouffre est, chez Baudelaire, le symbole de l'Enfer, liée à l'idée de Péché, de Mal, de Chute».²⁶ Dans la mesure où ces relations sont propres à l'auteur, autant par leur nature que par leur fréquence, on peut considérer qu'il y a un sens *baudelairien* du mot, puisque selon les structuralistes, le sens d'un signe est déterminé par l'ensemble de ses relations avec les autres signes, les emplois constituant la seule réalité linguistique concrète. Ici, l'opération de repérage des relations est d'autant facilitée par le genre, puisque la poésie est souvent formée de textes brefs formant un tout, et surtout par l'esthétique symboliste des textes de Baudelaire, caractérisée

²⁵ Guiraud, Pierre, *La stylistique*, coll. «Que sais-je?», Paris, P.U.F., 1970, p.113.

²⁶ *Ibidem*.

à la base par les correspondances ou synesthésies. Le fait de style s'y trouve ainsi plus «concentré» et, pour cette raison, cet exemple de Guiraud peut constituer un modèle intéressant visant à orienter des études semblables vers un corpus différent.

Si l'on admet, sinon pour tous les mots et pour tous les auteurs, mais au moins pour certains d'entre eux, que toute grande oeuvre a sa langue propre, on est amené à imaginer une reconstruction de ces différents systèmes linguistiques. Selon Pierre Guiraud, «[l]a méthode consiste à traiter le texte comme un message chiffré dont on reconstitue le code en définissant chaque signe par ses relations avec les autres. Ainsi, le sens baudelairien du mot *gouffre* n'est pas autre chose que l'ensemble des contextes dans lequel il se trouve placé.»²⁷ Afin d'éviter de trop limiter nos travaux, nous tenons à reformuler pour notre propre compte cette dernière assertion de Guiraud en disant plutôt que *le sens baudelairien est la conséquence de* l'ensemble des contextes dans lesquels il se trouve placé.

Ainsi, on peut concevoir la langue d'un auteur (ou d'une oeuvre) comme un système spécifique : on peut parler de *système* parce que les termes sont définis par leurs relations, et la *spécificité* de ce système est admise parce que ces réseaux de relations sont propres à la langue du texte et différent de ceux de la langue commune. Ces écarts constituent des valeurs stylistiques qui sont la source d'effets particuliers. À ce propos, Riffaterre souligne que parmi les faits de langue qui constituent le texte, ceux qui sont stylistiquement

²⁷*Op. cit.* Nous soulignons.

pertinents sont ceux qui frappent à la lecture. Riffaterre définit, en effet, le style comme «la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur.»²⁸ La théorie de la communication, que nous avons déjà évoquée plus tôt et dont Riffaterre s'est inspiré, permet aussi de reformuler cette conception du style : «c'est le moyen par lequel l'encodeur du message contrôle le décodage de celui-ci en relançant la vigilance du décodeur par des effets d'imprévisibilité.»²⁹ Le procédé stylistique est à différencier du style : le premier n'est que la manifestation ponctuelle du second. Selon Riffaterre, «le style d'un texte – *a fortiori* celui d'une oeuvre ou d'un auteur – n'est pas la somme de ses procédés stylistiques, mais leurs éventuelles relations structurales.»³⁰

En occultant la valeur normative du discours stylistique, on s'est aussi éloigné des concepts plus traditionnels qui faisaient considérer la norme comme un instrument à mesurer la valeur de l'individu écrivant. Lentement, mais sûrement, on s'est concentré sur le système d'énonciation plutôt que sur l'énoncé seul. Cette évolution a amené linguistes et littéraires dans un champ rhétorique important.³¹ Ce champ rhétorique concerne le premier niveau de l'écriture – le niveau conscient, celui de l'énoncé – et s'avère la voie menant au niveau de l'énonciation, niveau tenant compte de facteurs inconscients, entre autres. Il constitue donc l'étape incontournable permettant d'atteindre l'objectif du second chapitre

²⁸ Riffaterre, Micahél, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p.31.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Delcroix, Maurice *et al.*, «La stylistique», *Introduction aux études littéraires-méthodes de texte*, Paris, Duculot, 1987, p.91.

³¹ Voir Barthes, Roland *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1953; Barthes y «rénovent» le style au sens rhétorique et non plus organique.

de notre mémoire, c'est-à-dire trouver réponse à notre question de départ à propos des écrits de Gary/Ajar. Il apparaît essentiel de considérer, dans un premier temps, cet aspect conscient du fait de style qui convoque essentiellement la question de la forme; il constitue un aspect particulier de l'expression qui intéresse tous les éléments de la langue, l'expression étant l'action de s'exprimer au moyen du langage : la langue permet le recours à des formes, des structures syntaxiques, des mots qui sont autant de moyens d'expression. Dans ce contexte, la stylistique n'est pas une partie de la linguistique mais un aspect particulier de l'expression qui intéresse tous les éléments de la langue, ou plutôt toutes les catégories grammaticales connues : figures, tons, ponctuation, lexique, voix active/passive, phonétique, niveaux de langue, style direct/indirect/indirect libre, morphologie, sémantique, etc. On a vu, plus haut, comment les effets stylistiques dépendent de la mise en place des signes et de leurs relations dans le message, c'est-à-dire de la *structure* du texte. Par «structure», nous entendons la traditionnelle structure du système, structure paradigmatique (de la sélection) d'où les signes tirent leur fonction et leurs valeurs, et la structure syntagmatique (des combinaisons) d'où les signes tirent leurs effets de sens. Autrement dit, cette idée de «structure» s'appuie sur la théorie de Roman Jakobson, qui a montré que l'effet poétique – lorsque «l'accent [est] mis sur le message pour son propre compte»³² – repose sur une combinaison des deux structures précédentes. Puisque dans un premier temps nous devons distinguer les facteurs conscients et inconscients, il faut reconnaître la nécessité de considérer, au lieu des mots, les liens entre les mots, leurs regroupements, leurs mises en structures verbales. Tel que Charles Mauron l'explique dans *Des métaphores*

³² Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.218.

obsédantes au mythe personnel, nous considérons que «la pensée consciente d'un écrivain s'exprime par des relations logiques et syntaxiques, des figures de style, des rapports de rythme et de sons»³³. Nous ne nous sommes donc pas trop éloignée des concepts traditionnels de la stylistique; nous les avons revus et nuancés, en n'en excluant qu'un seul, l'aspect normatif. La synonymie demeure, mais devient relative et le discours discontinu devient discours continu. Aussi, le style est encore reconnu comme une signature, non pas celle d'un individu mais plutôt d'une *manière de faire* de celui-ci. Le fait de style ainsi défini est donc ce qui nous permettra d'identifier la particularité de l'écriture de Gary/Ajar.

Seconde partie : comparaison des faits discursifs

Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable et *La vie devant soi* comportent ce que de nombreux lecteurs ont baptisé après coup des «ajarismes»; en effet, nombreux sont les procédés ludiques, surtout dans les oeuvres signées Ajar. Certains ont même avancé qu'il y aurait une «langue de Momo»³⁴. *La vie devant soi, analyses, documents et iconographie*, ouvrage de Michel Thérien, Murielle De Serre et Julie Jean, s'adresse à des étudiants de niveau collégial et consacre un chapitre à l'étude d'un extrait de cinq pages et demie du roman d'Ajar. Leur description de la «langue de Momo» s'intéresse surtout aux figures ludiques telles la déformation de mots, les calembours, les paradoxes, la coordination inattendue de deux mots ou groupes de mots et les passages du sens propre au

³³ Maaron, Charles, *Des métaphores obsédantes au style personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962, p.30.

³⁴ Thérien, Michel et al., *La vie devant soi, analyses, documents et iconographie*, Québec, Beauchemin, 1996, chapitre 7.

sens figuré. Cette étude s'intéresse donc aux faits conscients du discours, mais elle a ses limites puisqu'elle ne va pas, ou sinon très rarement, plus loin. Cependant, elle a le mérite d'identifier des particularités textuelles de l'écrit d'Ajar qui nous intéresse, plus particulièrement quand il y est question de remarques permettant la mise à jour de certaines structures du discours, telles les substitutions de certains connecteurs transgressant l'organisation habituelle de la langue.

Puisque le dit chapitre de l'ouvrage de Thérien et de ses collaborateurs identifie des particularités langagières mais sans fournir une dimension critique plus poussée, nous pouvons affirmer que ses résultats peuvent, au même titre que notre travail préalable de dépouillement de *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* et *La vie devant soi*, servir de point de départ à nos travaux. En fait, il nous semble illusoire de cantonner le fait de style à sa seule dimension ludique. Cette façon de faire semble le résultat d'un minutieux relevé statistique des spécificités langagières, mais à laquelle il manque une réflexion plus englobante permettant aussi le relevé fondamental de réseaux d'associations qui révéleraient plus une structure de la parole qu'une structure langagière. Aussi, certains éléments de contenu communs aux deux oeuvres de Gary/Ajar seront pris en compte. Cet aspect est trop souvent ignoré des spécialistes de la stylistique d'«allégeance» structuraliste. Notre approche consiste en une lecture qui relève les bizarreries, ou si l'on préfère, les ajarismes; les thèmes communs aux deux oeuvres représentent les fils qui dépassent du

tissu textuel, ceux qui attirent notre attention, sur lesquels nous tirons et qui entraînent à leur suite les liens importants, réseaux lexicaux et syntaxiques.

2.1 Dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*

2.1.1 L'argent... ou la richesse de la personnalité

Le premier point de convergence des oeuvres de Gary/Ajar ayant retenu l'attention de notre lecture est le thème de l'argent. Tant dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* que dans *La vie devant soi*, l'argent symbolise la puissance. Cliché insignifiant? Tout à fait. Mais seulement à un premier niveau de lecture: pour commencer, Jacques, le protagoniste du roman signé Gary, a fait fortune comme éditeur pendant la Belle Époque. Tant que ses affaires allaient bien, sa vie sexuelle était satisfaisante, mais lorsque l'Europe a connu une crise énergétique, sa situation s'est détériorée. C'est à partir de ce moment que surgit aux yeux du lecteur l'évidente identification du protagoniste à l'Europe vieillissante : «Aux environs de la cinquantaine, la virilité fait souvent quelques transferts et cherche à se constituer un capital de puissance à l'abri du déclin glandulaire».³⁵ Jacques s'identifie ainsi à l'Europe vieillissante, surtout quand celle-ci constate s'être fait dépasser, au point de vue économique, par la fringante Amérique. Cette identification est manifeste lors des rencontres entre Jacques, le Français cultivé, élégant et diplomate, et Jim Dooley un Américain qui «paraissait n'avoir ni goût, ni jugement personnels» et dont «l'image de marque du milliardaire de charme [lui avait valu le titre de] "play-boy numéro un du monde

³⁵ Gary, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, coll. Folio no 1048, 1975, p.17.

occidental" »³⁶. Les deux hommes, d'un point de vue manifeste et officiel, discutent finance, mais tout le vocabulaire relié au paradigme financier revêt une connotation sexuelle; les deux se toisent et se mesurent sur le terrain de la puissance. Par exemple, alors que Jim Dooley cherche à prendre le contrôle d'une riche compagnie allemande avec qui Jacques est sur le point de conclure un marché, l'Américain explique au Français qu'il ne peut pas comprendre le motif de sa stratégie parce qu'il s'agit d'une «histoire de puissance»³⁷:

- Vous voulez que je vous fasse un petit dessin?
- Je vois fort bien le genre de très petit dessin que ce serait, Jimmy.
- Il ne broncha pas, il savait encaisser.

La condescendance de l'Américain est accueillie par l'ironie du Français, qui a bien saisi que cette soif démesurée de puissance était le résultat d'un déplacement des énergies sexuelles, devenues inefficaces, vers le terrain financier. C'est d'ailleurs le seul endroit où Jacques s'adresse à Dooley en ayant recours à un diminutif infantilisant («Jimmy» au lieu de «Jim»), ce qui lui permet de souligner encore plus le «très petit» employé afin de montrer qu'il a bien compris à quoi se réduisait ce besoin de se mesurer aux plus grands; Dooley a le *dessein* d'être reconnu comme un homme très puissant.

Cette question de puissance se prolonge dans le discours sur les ressources naturelles grâce auxquelles Jacques, éditeur, a pu faire fortune. Quand on analyse bien cette

³⁶ *Ibidem*, p.12.

³⁷ *Ibidem*, p. 194. Nous soulignons.

question dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, on constate qu'elle est le lieu de rencontre entre les paradigmes financier (intimement lié à la valeur marchande des ressources naturelles) et sexuel. Laura, jeune compagne de Jacques, le souligne bien lorsque, devant une tentative de séduction de celui-ci, elle dit : «Ah non, Jacques, pitié, je suis morte, morte, je ne sais pas comment tu fais, tu es vraiment une force de la nature».³⁸ À cet égard, le constat du temps qui passe amène Jacques à considérer, «qu'un homme de [son] âge n'est plus rentable, en termes d'investissements, pour une très jeune femme». Cet extrait le situe encore en présence de sa *fiancée* et de son fils, qu'il va jusqu'à imaginer – fantasme oedipien? – mariés l'un à l'autre. Jacques prépare en quelque sorte sa *succession* puisque, dit-il, pour un homme dans sa condition, «[i]l n'y a plus d'avenir, plus d'épanouissement, plus de perspectives...». Ce à quoi Laura répond, se levant : «Je vais vous [Jacques et son fils] laisser, puisque vous commencez à parler d'affaires...».³⁹ Encore une fois, l'identification de Jacques à l'Europe se voit lorsque celui-ci discute avec Jean, le concierge de l'hôtel où il réside :

La vieille Europe est peut-être essoufflée, mais il nous reste le génie, Jean, il nous reste le génie. Nous n'avons pas de matières premières, mais s'il est des ressources que nous n'avons pas encore épuisées, ce sont celles de notre rayonnement spirituel.⁴⁰

Le rayonnement spirituel, dans le monde des affaires, n'est plus considéré comme quelque chose de solide puisque la valeur marchande des Montaigne ou des Rabelais de Jacques est

³⁸ *Ibidem*, p.46. Nous soulignons.

³⁹ *Ibidem*, p.181. Nous soulignons.

⁴⁰ *Ibidem*, p.159. Nous soulignons.

à la baisse, ce que reconnaît d'emblée le principal intéressé :

C'est l'âge des géants à l'échelle mondiale, la lutte pour la conquête des marchés... C'est l'Europe puissance, quoi. Bien sûr, c'est du bidon, parce que toutes nos ressources d'énergie, la quasi totalité des matières premières, – plus de quatre-vingts pour cent –, toute cette substance nourricière dont nous ne pouvons nous passer, ce n'est pas dans notre sous-sol qu'elle se trouve, c'est chez les autres, au-delà des océans, dans des pays si neufs que l'on en connaît à peine le nom... Mais on continue à faire «comme si» et à parler très haut...⁴¹

Cet aveu à peine déguisé de sa faiblesse est souligné par Dooley, l'Américain du Nouveau Monde : «French talk», dit-il à Jacques qui lui explique l'inefficacité d'une tentative de pallier les faiblesses énergétiques en ayant recours à une «aide extérieure» issue de la «classe ouvrière», ou encore des «hordes déchaînées d'Orient».⁴² Ce choc des cultures met aussi en relief les différences entre la jeunesse, plus active, plus physique, et la vieillesse à qui il ne *reste* que le génie. Par son commentaire qui tombe comme un verdict, Dooley fait voir un aspect important de la personnalité de Jacques. Comme c'est le cas de tous les aspects importants de l'oeuvre que nous étudions, celui-ci mène à la question de l'identité.

En effet, comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, Raymonde Guérin, dont le mémoire intitulé *Le mythe de Protée dans l'oeuvre d'Émile Ajar*⁴³ a fait valoir que l'oeuvre d'Émile Ajar constitue un projet identitaire à l'intérieur duquel le sujet

⁴¹ *Ibidem*, p.182-183. Nous soulignons.

⁴² *Ibidem*, p.191.

⁴³ Guérin, Raymonde, *Le Mythe de Protée dans l'oeuvre d'Émile Ajar - essai de lecture psychocritique*, mémoire présenté à l'UQTR, Trois-Rivières (Québec), septembre 1994, p.179 .

cherche à résoudre un conflit oedipien qui n'a jamais été «fini». Dans les faits, Mme Guérin parle plus précisément du texte ajarien, qui «comme le rêve, est la transposition d'un désir initial, et, dans cette perspective, il semble que l'oeuvre d'Émile Ajar, en tant qu'entreprise fantasmatique hors de l'ordinaire, puisse être perçue comme une tentative d'apporter une solution à un conflit de nature pré-oedipienne» (à cet égard, le passage où Jacques imagine son fils épousant Laura méritera certainement une bonne part de notre attention lorsque nous nous attarderons aux représentations inconscientes du sujet écrivant). Ainsi que Mme Guérin semble l'avoir pressenti lorsqu'elle a mentionné la «préfiguration du conflit psychique ajarien»⁴⁴ dans *La danse de Gengis Cohn*⁴⁵, nous croyons que la question identitaire est également au coeur de l'oeuvre garienne; elle s'y trouve de façon beaucoup plus importante que de façon *préfigurative* dans *Au-delà de cette limite...* C'est ce que notre lecture va démontrer en seconde partie du présent chapitre, mais auparavant, il est nécessaire d'observer les façons dont se représente le sujet d'énonciation à travers les éléments auxquels il s'identifie.

2.1.2 L'estime de soi

Cela permet d'aborder un second motif liant les deux oeuvres que nous étudions, l'estime de soi; le point de départ de cette analogie se situe justement lors de la conversation entre Dooley et Jacques que nous venons d'évoquer. Le fait de désigner sa plus grande force, son génie, comme une chose constituant un «reste» montre bien

⁴⁴ *Op. cit.*, p.179.

⁴⁵ Gary, Romain, *La danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967, 273 p.

l'ambivalence du personnage qui oscille entre un sentiment de nullité et un sentiment de puissance quasi impériale. C'est lorsque l'on remarque la forte récurrence de termes apparentés à ce «reste» que l'on constate la faible consistance narcissique du héros d'*Au-delà*.... Jacques a recours à divers stratagèmes afin de masquer sa détresse, mais il lui arrive à quelques reprises d'être mis à jour.

2.1.3 Leurres ou fausses représentations de soi : ironie, vêtement et sourire

D'abord, les mots de Laura font écho à ceux de Dooley lorsqu'elle souligne sa propension à se réfugier derrière un flot de paroles : «Tu parles trop bien, Jacques, c'est ta façon de t'éloigner»⁴⁶. Des façons de s'éloigner ou de se dissimuler, Jacques en emprunte plus d'une (nous verrons plus loin à quel point il peut être obsédé par les regards). En plus de ses acrobaties verbales, il a recours à l'ironie, et ce, de façon tout à fait manifeste. Il affirme que l'ironie est devenue chez lui un «prêt-à-porter habituel»⁴⁷. Soulignons ici que Jacques s'habille de la même manière depuis plus de dix ans : «Les apparences finissent par être convaincantes et mon image de marque demeurerait à peu près intacte depuis dix ans. Je m'y étais fait et m'y étais fié.» Son stratagème n'est pas perçu que par Laura; son jeune frère le décrit avec une «perspicacité assez impressionnante», selon les propres dires de Jacques, quand il lui reproche ses mauvaises stratégies d'affaires :

Quand tu es revenu d'Amérique, il y a trente ans, tu as été le premier en France à souligner l'importance de la présentation et à miser à fond là-dessus. [...] Seulement, à présent, tout ce que tu es et tout ce que tu vends, c'est du

⁴⁶ *Au-delà de cette limite*..., p.159.

⁴⁷ *Ibidem*, p.48

papier d'emballage... À l'intérieur, il n'y a plus rien. Du creux. C'est ça, ton humour, l'emballage du vide.⁴⁸

Ainsi, Jacques était revenu d'Amérique avec une nouveauté – l'emballage – qui devait mettre en valeur la force de son produit européen (le contenu). Mais, avec le temps, il a délaissé son vrai produit («ce [qu'il est]») pour n'en garder que ce qui devait être une valeur ajoutée; a-t-il perdu confiance en ses moyens? Sa valeur serait-elle à la baisse? C'est ce qu'insinue son frère, et c'est aussi ce que Jacques a affirmé lorsqu'il estimait l'intérêt qu'un homme de sa condition pouvait représenter pour une jeune femme comme Laura.

L'humour particulier de Jacques s'exprime aussi par le motif récurrent du sourire qu'il commente lui-même fréquemment:

Et j'ai souri. Je dois avoir quelque part, dans un coin bien abrité de mon psychisme, une bonne petite affaire qui marche rondement : une fabrique de sourires ironiques qu'il suffit d'approvisionner en désarroi ou en anxiété, en sentiments d'échecs et en faiblesses pour qu'elle produise un article fini d'excellente qualité.⁴⁹

Jacques se désigne lui-même comme le produit qu'il vend, associant de ce fait le discours monétaire et un aspect plus intime de son être, sa sexualité, voire son estime de lui-même. Vers la fin du roman, le héros comprend la signification de son sourire auquel il accorde une si grande importance : «Je comprenais maintenant avec une extrême clarté [...] la raison d'être exacte et la nature de mon sourire; il était le signe extérieur d'une maîtrise de

⁴⁸ *Au-delà de cette limite...*, p.98. Nous soulignons.

⁴⁹ *Ibidem*, p.75.

moi-même parfaitement inexistante.»⁵⁰ C'est dans ce discours très explicite que l'on perçoit le peu de valeur qu'il s'accorde et que tous ces efforts pour camoufler sa détresse sont la conséquence d'une crainte terrible d'être démasqué.

2.1.4 Le regard, une obsession

De plus, cette terrible crainte s'exprime dans son obsession du regard qui se vit sous le mode de l'ambivalence entre le désir et la peur presque panique de celui-ci. Parler ici d'obsession semble tout à fait approprié, d'autant plus que nous verrons aussi plus loin à quel point Momo, protagoniste enfant de *La Vie devant soi*, fait montre d'une étonnante conscience des regards qui se posent sur lui. Cette préoccupation à propos des regards permettra de relever une particularité de l'énonciation des deux textes de Gary/Ajar qui nous intéressent. Avant d'en arriver à ces lieux de rencontre des deux textes, il importe d'en observer la porte d'entrée, c'est-à-dire l'expression, de la part des protagonistes, d'un affect intense. Dans *Au-delà...*, Jacques relève minutieusement les regards de ses interlocuteurs et nous pouvons constater qu'il classe ces regards en deux catégories, selon leur provenance. Les regards suscitant son inconfort proviennent de son entourage, c'est-à-dire de ceux avec qui il entre en relation d'affaires, amicale, amoureuse ou autre. En fait, Jacques se sent jugé par ceux qui le connaissent puisqu'il semble que, pour lui, maintenir l'illusion d'un être parfaitement en maîtrise de soi (par le sourire, l'ironie, l'éloquence ou l'habillement) exige un effort de tous les instants, effort auquel il faillit de temps à autre. L'énonciation semble agir un peu comme agirait le *ça* de l'inconscient, en tentant

⁵⁰ *Au-delà de cette limite...*, p.236.

désespérément d'empêcher de laisser voir qui il est vraiment; lui-même son juge le plus impitoyable, il craint par-dessus tout que l'on découvre qu'il n'est, pour reprendre l'expression de son frère, que «[l']emballage du vide» (p.98). Aussi, il interprète systématiquement les regards, à commencer par ceux des femmes. À plusieurs reprises, il souligne la perspicacité de Lili Marlène, une prostituée qui l'a connu alors qu'il était tout ce qu'il s'efforce de paraître aujourd'hui, malgré lui et souvent au détriment de sa propre santé: jeune et puissant. Voici ce qu'il dit à propos de la façon dont celle-ci l'observe : «Elle me regardait d'une façon qui m'évoquait plus qu'elle ne me voyait. C'était les yeux du souvenir.»⁵¹ Les regards qui savent percer les inévitables changements survenus chez un homme depuis une trentaine d'années indisposent Jacques puisqu'il «[s'est] toujours fait une certaine idée de [lui]-même. Et [il y tient]», dit-il.⁵² Même s'il ne l'avoue pas explicitement lors de cet entretien avec Lili Marlène, la spécialiste des secrets humains, on peut voir que l'inconfort de Jacques est à son comble. Le regard de cette femme devient pour lui une idée fixe: «Elle avait un regard de verre incassable»⁵³, fait-il remarquer. Quelques lignes plus loin, il souligne à nouveau qu'[e]lle le regardait durement»⁵⁴. L'humour étant partie intégrante de l'oeuvre garienne, serions-nous taxée de délire si nous allions jusqu'à effectuer le rapprochement pour le moins comique entre Lili la pute – *Lilliput* – et sa faculté de réduire les hommes au néant ? N'oublions pas que, durant la guerre, elle avait comme spécialité le meurtre à l'épingle à chapeau, perpétré dans un

⁵¹ *Au-delà de cette limite...*, p.224.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Au-delà...*, p. 221. Nous soulignons.

⁵⁴ *Op. cit.* Nous soulignons.

moment d'intimité. Lili représenterait donc une de ces femmes castratrices contre lesquelles les hommes doivent se «défendre». L'affect signalant souvent une piste d'interprétation du texte, le passage où Jacques appréhende ses retrouvailles avec Lili est fort révélateur; il craint «qu'elle ne [soit] devenue moins dure et qu'elle n'ait pour [lui] un regard de pitié...».⁵⁵ Or, on n'a pitié que des faibles. En ces mots on peut lire que le narrateur craint, pour renvoyer au même paradigme que celui auxquels appartiennent les qualificatifs employés pour décrire le regard de Lili, qu'elle n'ait un regard «de glace», qu'elle soit en quelque sorte le miroir lui réfléchissant sa propre médiocrité. L'obsession du regard ne s'applique pas qu'à celui des femmes puisque Jacques interprète de façon semblable l'expression de Dooley : «Il me regardait durement».⁵⁶ En ce qui concerne son fils, il constate aussi l'expression de son regard lorsqu'il lui parle. Cette fois-ci cependant, il en retire de la satisfaction :

Je vis sur le visage de mon fils une expression d'une telle dureté que j'éprouvai un moment de fierté paternelle : j'avais été un bon père. Il avait bien retenu mes leçons et était bien équipé pour la vie. Tout ce qui n'était chez moi qu'attitude et emballage était devenu chez lui authenticité.⁵⁷

L'imposture de Jacques est soulignée dans cet extrait où il réalise que son fils, qui lui renvoie l'image de ce qu'il a été, a réussi là où il a échoué. Par cette identification narcissique projective, Jacques ressent la satisfaction de se faire juger *durement*, parce que cela nécessite, de la part du juge, une consistance qu'il n'a jamais eu le sentiment d'avoir.

⁵⁵ *Ibidem*, p.169.

⁵⁶ *Ibidem*, p.231. Nous soulignons.

⁵⁷ *Ibidem*, p.234. Nous soulignons.

Il estime donc mériter ces regards qui jugent et il semble les croire inévitables, presque automatiques, pour qui a accès à ce qui se trouve derrière son *emballage*.

Puisque les gens de son entourage intime ont plus facilement accès à ce qu'il s'efforce, imparfaitement, de cacher, Jacques recherche frénétiquement des regards qui le libéreront de cet emballage qu'il s'est forgé. Il trouve ces regards apaisants chez les étrangers. Le lecteur réalise à quel point les regards connus le dérangent quand le protagoniste les compare à des regards de source différente :

Les enfants qui jouaient dans la rue avaient des visages de Casbah et de futurs balayeurs. [...] Je ne sais pourquoi je me sentais si libre parmi ces visages si différents du mien. Je n'étais pas chez moi, j'étais chez eux : c'était moins grave. Les regards ne me jugeaient pas de la même manière que rue de la Faisanderie.⁵⁸

Dans cet extrait, le motif de l'étranger prend un double sens : d'abord, le sens le plus commun et le plus explicite, celui lié à la distinction de nationalité, puis celui qui nous mènera plus loin dans notre analyse textuelle parce qu'il sert à introduire un trait particulier à l'énonciation des oeuvres signées Gary/Ajar, soit la désignation d'un être inconnu. Dans cet emploi plutôt commun du terme, l'élément propre à l'écriture des textes de Gary/Ajar réside dans le fait que le second sens est connoté à chaque fois que le mot *étranger* semble renvoyer au premier sens mentionné plus haut; malgré des contextes semblant suggérer une nationalité étrangère, une lecture analytique permet de constater qu'un sens tout autre se profile derrière cet écran. Le mot *étranger* revêt donc une connotation propre aux deux

⁵⁸ *Ibidem*, p.206. Nous soulignons.

textes que nous étudions, et cette connotation permet de comprendre un discours préoccupé par cette question encore une fois intimement liée à la question identitaire, l'étrangeté. Aussi, il apparaît que le protagoniste de *Au-delà...* recherche surtout le regard du dernier type d'étranger mentionné plus haut. L'extrait suivant du roman signé Gary est fort révélateur des façons de faire du narrateur à ce sujet; à un certain moment, Jacques discourt ainsi sur le racisme :

Le racisme, c'est quand ça ne compte pas [...] parce qu'ils ne sont pas comme nous. [...] Il ne sont pas des nôtres. [...] On ne perd pas sa dignité, son « honneur ». Ils sont tellement différents de nous qu'il n'y a pas à se gêner, il ne peut y avoir... il ne peut y avoir jugement, voilà.⁵⁹

Ici, le texte emprunte une voie habituelle aux narrateurs des oeuvres de Gary/Ajar que nous étudions : ayant l'air d'être préoccupés par la question sociopolitique du racisme, les passages où ce thème est abordé finissent par révéler une préoccupation plutôt nombriliste du narrateur autodiégétique, car on en arrive inévitablement à la question du regard faisant ou défaisant l'identité ou, devrait-on plutôt dire, l'image de soi. Aussi, Jacques clame-t-il qu'il «[lui] fallait des regards auxquels [il eût] été totalement étranger, c'est-à-dire incompréhensible».⁶⁰ Pour lui, l'incompréhension est rassurante puisqu'elle lui permet d'éviter d'être démasqué par autrui.

À plusieurs reprises, tant dans *Au-delà...* que dans *La Vie..* , le narrateur fait un

⁵⁹ *Ibidem*, p.153. Nous soulignons; les italiques sont de l'édition originale.

⁶⁰ *Au-delà...*, p. 151. Nous soulignons.

usage surprenant du terme *incompréhensible* en l'associant au bien-être ou à la satisfaction. Nous faisons ici remarquer le caractère surprenant de cette association, puisque le lectorat a plutôt l'habitude de se faire servir à toutes les sauces l'incompréhension comme source de frustration. Nous pouvons donc constater que *incompréhensible* ou *incompréhension* revêtent une connotation garienne⁶¹ que l'on retrouve tout autant dans l'oeuvre ajarienne. La clé pour interpréter cette recherche d'incompréhension se trouve explicitement dans *Au-delà...*, mais elle est implicite dans *La Vie devant soi*; comme si une oeuvre ne pouvait se lire sans l'autre :

Un berger du Mali, un Indien des Andes me regarderaient, de toute façon et quoi que je fasse, comme une bête étrange. Quel que fût le jugement qu'ils porteraient sur moi, il y entrerait toujours beaucoup plus d'incompréhension que de méprisante certitude [...].⁶²

Nous pouvons clairement voir que le motif du regard constitue en fait le point de départ d'un discours préoccupé par l'ambivalence, la crainte de regards connus – ceux qui savent avec *certitude* qui vous êtes – et le désir de regards étrangers. L'incompréhension, ou l'étrangeté, devenus dans le contexte de l'oeuvre garienne quasi synonymes, sont même souhaitées par le héros, qui, vers la fin du roman, semble fatigué de devoir être en constant état de *bluff*. Il affirme son désir de se défaire de son image qui ne lui convient plus. Dans une sorte de rêve éveillé, il s'identifie alors à un jeune hispanique dont il apprécie les

⁶¹ Par ailleurs, le roman *Adieu Gary Cooper*, paru en 1966, annonce déjà ce qui se présente comme un fait de style qui sera plus affirmé dans les oeuvres signées Ajar; à l'instar de Momo, Lenny affectionne les paradoxes: «La barrière du langage, c'est lorsque deux types parlent la même langue. Plus moyen de se comprendre.».

⁶² *Au-delà...*, p. 151. Nous soulignons.

qualités bestiales totalement opposées à l'homme raffiné qu'il a présenté toute sa vie aux yeux d'autrui; il baptise *Ruiz* ce jeune homme qu'il ne tient pas à connaître véritablement :

Je crus d'abord qu'il avait compris [...] [a]vec quelle obscure ferveur j'aspirais à être débarrassé de moi-même. Qu'il y eut dans mon acharnement à le poursuivre et à le provoquer un rêve de délivrance, l'espoir que Ruiz mettrait fin à ma dépossession en me libérant d'un seul coup de mes vestiges historiques [...].⁶³

Jacques semble las de lutter pour paraître celui qu'il n'est pas et reconnaît, à ce même moment, «avoir été piégé jusqu'au bout par un excès de mémoire».⁶⁴ Il prend conscience que ce refus de faire le vide de ses souvenirs, motivé par la volonté de rester fidèle à l'image avantageuse qu'il s'est longtemps forgée de lui-même, a plutôt l'effet contraire de celui escompté : il devient un amas de «vestiges historiques». De plus, l'étrangeté de celui auquel le narrateur s'identifie est multiple; sa différence s'affirme d'abord dans son apparence physique très (stéréo)typée, cheveux noirs ondulés et teint basané ne laissant planer aucun doute quant à son origine hispanique. À cela s'ajoute l'appartenance à une classe sociale prolétarienne laissant espérer une certaine bestialité primaire propre à satisfaire les besoins sexuels d'une jeune amante. Mais le lieu où Jacques affirme surtout sa quête d'étrangeté réside dans le choix de baptiser ce jeune homme déjà très typé d'un prénom encore plus stéréotypé : absence de nom de famille, donc absence de père; absence d'origine précise et de connaissance de celle-ci. Ce choix de prénom conforte l'idée du fantasme du narrateur qui veut qu'on se choisisse une image de soi. Ruiz représenterait-il

⁶³ *Ibidem*, p. 217.

⁶⁴ *Ibidem*.

ce que Jacques estime que l'on pourrait découvrir si on le connaissait vraiment? Représenterait-il cette «peur sans nom» si souvent évoquée dans *La Vie...* ? En s'attardant aux passages où Jacques exprime une gamme d'émotions contradictoires lorsqu'il évoque la possibilité de «réveiller la bête» qui sommeille en lui ou en tout homme, on pourrait croire que oui. En fait, devant cette idée, il est tour à tour empli de remords (p.135), admiratif (p.138), excité sexuellement (p.142), excité sexuellement par le dégoût (p.148) puis envieux des forces brutes et primaires de la nature (p.163-164). On le retrouve ici tout en ambivalence, tel qu'il dit se sentir dans les scénarios auxquels Ruiz participe. Il trouve un moyen de se rassurer, cependant. Garder Ruiz dans un état étranger permet à Jacques de conserver un certain contrôle même s'il est troublé :

[...] à la moindre velléité d'arrogance ou ne serait-ce que d'indépendance de sa part, il perdrait immédiatement toute existence et se retrouverait relégué dans l'anonymat de ces immigrés clandestins toujours à la merci d'une expulsion.⁶⁵

Ruiz, antagoniste de Jacques et synonyme de puissance sexuelle (son prénom, lu à l'envers, ne sonne-t-il pas comme «jouir» – *zuiR*- ?) représente aussi la faiblesse due à ses origines. L'expression du fantasme revêt donc une grande importance puisqu'il permet de comprendre une partie du projet identitaire du protagoniste, par la voie d'associations de mots appartenant au champ sémantique du nom.

Nous pouvons remarquer une autre variante du thème de la rassurante incompréhension lorsque Jacques sort de chez Lili Marlène : «Je suis sorti de là aussi

⁶⁵ *Au-delà...*, p.148. Nous soulignons.

heureux que si j'avais réussi à me débarrasser de moi-même».⁶⁶ Nous pouvons entendre en cette remarque qu'il est aussi heureux que s'il était étranger à lui-même, aussi heureux que s'il était extérieur à lui-même. C'est là une interprétation possible de ce dernier extrait puisque plus loin, Jacques confirme cette lecture en s'écrivant une lettre de rupture afin, dit-il, de «[se] débarrasser d'un triste individu»,⁶⁷ un individu qui n'est pas *compris* (on parle ici d'appartenance, voire de ce qui est *étranger*) à l'intérieur de l'ensemble que constitue sa personne. Dans la bouche du narrateur de *Au-delà...*, l'incompréhension revêt donc un sens qu'il n'est pas possible de saisir sans examiner les contextes où l'on y fait allusion, et, surtout, sans identifier l'élément commun émergeant de l'association de ces contextes, c'est-à-dire la question identitaire. Nous pouvons donc affirmer être ici en présence de ce qu'il est approprié de nommer un fait de style. Qui plus est, ce fait de style permet le rapprochement entre *Au-delà...* et *La Vie...*

2.2 Dans *La Vie devant soi*

La Vie devant soi vaut à Émile Ajar le prestigieux prix Goncourt, alors que la critique regarde de haut la dernière parution de Romain Gary. La différence entre l'accueil réservé aux deux oeuvres fait d'ailleurs l'objet d'une anecdote racontée dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, qu'il convient de résumer ici afin d'illustrer à quel point on a pu se laisser berner par *l'emballage* médiatique entourant le phénomène Ajar : lors d'une émission télévisée que regarde Gary de chez lui, un critique de *Lire* démolit rageusement l'oeuvre de

⁶⁶ *Au-delà...*, p.174. Nous soulignons.

⁶⁷ *Ibidem*, p.121.

ce dernier, défendue par Geneviève Dormann, pour ensuite affirmer : «Ah! Ajar, c'est quand même un autre talent!». ⁶⁸ Gary est aussi mis au courant de cette déclaration faite à son ami Robert Gallimard par un essayiste de la N.R.F. peu après la parution de *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* : «Gary est un écrivain en fin de parcours. C'est impensable [qu'il ait pu écrire *La Vie devant soi*]». ⁶⁹ Gary assiste à diverses reprises à des scènes de ce type sans révéler la vérité. Il affirme s'en être amusé, mais la façon dont il est mort nous permet d'en douter.

Qu'a-t-il de si particulier, ce roman *ajarien*, pour que l'on en soit arrivé à féliciter avec embarras l'oncle du nouvel auteur «si rafraîchissant » de *La Vie devant soi* ?

À part une concentration plus élevée de jeux sur le langage ainsi que l'octroi d'une place accrue à la marginalité, tant en ce qui concerne les personnages que les cadres narratifs, nous croyons que le texte signé Ajar présente un style qui se rapproche plus souvent qu'autrement de celui de Romain Gary. Il est possible d'en effectuer une lecture qui nous entraînera sur un parcours semblable à celui réalisé un peu plus tôt lors de l'analyse de *Au-delà...* .

⁶⁸ Gary, Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gallimard, France, 1981, p.17.

⁶⁹ *Ibidem*.

2.2.1 L'argent

Dans *Au-delà...*, l'argent est clairement associé au pouvoir et permet au protagoniste d'estimer sa valeur. Bien que l'argent tienne également une place prépondérante dans *La Vie...*, ce thème est présenté de façon tout à fait différente et, surtout, de façon plus implicite que par le recours au schéma classique de l'homme d'affaires assoiffé de pouvoir. En fait, puisque Momo vit à Belleville, quartier défavorisé en périphérie de Paris, nous pourrions croire qu'il n'a nécessairement pas le même rapport à l'argent que Jacques Rainier. Son rapport au réel semble étroitement lié à son rapport à la langue. À titre d'exemple, l'expression «fils de pute» revêt un sens particulier pour Momo. En fait, tout l'univers de cet enfant semble s'organiser autour de cette expression et de ce qu'elle signifie à ses yeux. Ces trois mots donnent accès à la réalité quotidienne de Momo, orphelin gardé en pension chez Mme Rosa en échange de subventions gouvernementales. Une de ses premières grandes désillusions (premier chagrin d'amour?) découle directement de cet état de fait :

Au début, je ne savais pas que Madame Rosa s'occupait de moi seulement pour toucher un mandat à la fin du mois. Quand je l'ai appris, [...] ça m'a fait un coup de savoir que j'étais payé. Je croyais que Madame Rosa m'aimait pour rien et qu'on était quelqu'un l'un pour l'autre. J'ai pleuré toute une nuit et c'était mon premier grand chagrin.⁷⁰

Dans ce dernier extrait, Momo attire l'attention du lecteur en confondant les personnes; il emploie la première personne du singulier, se désignant, alors que ses propos, concernant Madame Rosa, commandent plutôt l'emploi de la troisième personne du singulier. Il

⁷⁰ Gary, Romain, *La Vie devant soi*, Paris, Gallimard, coll. Folio no 1362, 1982, p. 10. Nous soulignons.

semble se croire payé pour l'amour qu'il porte à Mme Rosa. Cette confusion de sujets n'est pas unique dans le roman, puisque Momo exprime son affection pour sa mère putative de cette façon : «elle et moi, au moins, c'était la même merde». ⁷¹ Mme Rosa semble percevoir sa relation avec Momo de façon tout aussi confondante : «Jamais il [Momo] ne pleure, dit-elle, et Dieu sait que je souffre». ⁷² Plus étonnant encore, Momo comprend que l'amour de Mme Rosa à son égard est conditionnel à l'argent qu'elle reçoit pour prendre soin de lui; sans mandat, elle l'aimerait «pour rien». Momo a souvent recours à des substantifs tels «merde» et «rien» pour se désigner. Se pourrait-il que l'énonciation, inévitablement identifiée à Momo ici, ne s'accorde de valeur que si elle peut rapporter quelque profit ? Nous sommes tentée de répondre affirmativement à cette question puisque Momo ne tarde pas à se consoler de son «premier grand chagrin»; nous pouvons même constater qu'il retourne à son avantage ce qui l'a bouleversé : «mes trois cents francs par mois rubis sur ongle infligeaient du respect à Madame Rosa». ⁷³ À l'image d'un père pourvoyeur, l'argent qu'il rapporte à la maison lui confère une valeur et une certaine puissance suggérée par le terme «infligeait». On sent ici un lien avec la dureté du regard du riche Dooley de *Au-delà*.... Un peu plus loin, on constate très explicitement le petit garçon souhaitant assurer amour et protection à sa maman – ou à celle qui en tient lieu – en l'occurrence Mme Rosa. En fait, plutôt qu'à un père de famille qu'il n'a jamais connu, il s'identifie à la figure masculine connue qui se rapproche le plus de cette fonction; puisque

⁷¹ *Ibidem*, p. 225.

⁷² *Ibidem*, p. 31.

⁷³ *Ibidem*, p.22. Nous soulignons.

sa mère est une prostituée, son père est forcément un proxénète :

Pourtant, ça m'était égal de savoir que ma mère se défendait et si je la connaissais, je l'aurais aimée, je me serais occupée d'elle et j'aurais été pour elle un bon proxynète, comme Monsieur N'Da Amédée [...]. Je pouvais m'occuper de Madame Rosa aussi, même si j'avais une vraie mère à m'occuper.⁷⁴

Au-delà du désir de puissance du petit garçon, nous pouvons remarquer un discours récurrent dans les oeuvres ajariennes (notamment dans *Gros Câlin* et dans *Pseudo*), celui de la légitimité de la prostitution, ou du respect que méritent les «putes». Ce respect se reflète dans la sélection lexicale lorsque Momo parle des prostituées. Il emploie très souvent une expression plutôt inusitée pour nommer ces dernières et c'est en observant son entourage qu'il est amené à conceptualiser le «métier» de prostituée sous un angle particulier. Aussi, il laisse Mme Rosa bouche bée lorsqu'il lui répond que «[les putains] sont des personnes qui se défendent avec leur cul».⁷⁵ Momo reprend ici une expression employée par Jim Dooley, dans *Au-delà...*, qui, en train d'humilier une jeune fille d'une classe sociale inférieure parce qu'elle est allée jusqu'à baiser avec un riche inconnu dans l'espoir d'une ascension sociale, concède que «[c]hacun se défend comme il peut».⁷⁶ Le médecin de Jacques associe une fois de plus l'idée de la défense aux relations sexuelles : « Ne vous laissez pas faire [...], dit-il à Jacques, il y a des castratrices qui veulent vous vider de vos forces [...] [et] si vous continuez vos excès, le combat finira faute de

⁷⁴ Gary, Romain, *La Vie devant soi*, Paris, Gallimard, coll. Folio no 1362, 1982, p. 40.

⁷⁵ *Ibidem*, p.23. Nous soulignons.

⁷⁶ *Au-delà...*, p. 191. Nous soulignons.

combattants» (*Au-delà...*, p. 55; nous soulignons). Il faut donc associer la défense à la métaphore du combat lorsqu'il est question des relations hommes-femmes dans *Au-delà...* et dans *La Vie...* Malgré la menace véhiculée par les femmes, les positions défensives leur sont aussi attribuées. Précédemment, nous avons pu observer que Momo estime que celles-ci ont besoin de protection puisque celles qu'il connaît sont souvent menacées et démunies. Cependant, Momo a compris que, pour beaucoup, le sexe peut être une arme puissante ou encore une monnaie d'échange. Ces paroles de Mme Rosa le lui font croire :

[L]e cul, c'est ce qu'ils ont de plus important en France avec Louis XIV et c'est pourquoi les prostituées, comme on les appelle, sont persécutées car les honnêtes femmes veulent l'avoir pour elles seules.⁷⁷

Dur jugement envers la gent féminine : les vraies «putes» ne se font pas payer. De là à dire qu'elles sont l'ennemi à combattre, il n'y a qu'un pas, qui a été franchi dans *Au-delà...* par un «macho» vieillissant. Et les enfants répètent souvent ce qu'ils entendent dire par les adultes. Momo, candide, produit souvent des raisonnements pour le moins étonnants et en apparence contradiction avec ses affirmations antérieures. Après avoir laissé entendre que les femmes avaient besoin de la protection d'un homme, il affirme que «la féminité, c'est plus fort que tout».⁷⁸ Cette remarque n'est pas sans rappeler les dires des hommes (Dooley, Jacques, le médecin) de *Au-delà...* à propos de la nécessité de ceux-ci de se «défendre» contre, ou avec, les femmes. La force des femmes à laquelle l'extrait de *La Vie...* fait allusion est liée à la particularité du marché français, où la demande est très grande pour

⁷⁷ *La Vie...*, p. 28.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 260 et 264.

tout ce qui concerne la «féminité». Dans le roman signé Ajar, ce dernier mot est à prendre au sens large, mais pour ce qui est de la dernière citation, on doit comprendre, par féminité, sexe. Et le sexe est très payant. Comme dans *Au-delà...*, on associe donc l'argent à la puissance. De plus, le concept de puissance s'applique aussi bien à la condition socioéconomique qu'à la condition sexuelle. Momo conçoit ainsi sa condition d'homme, ou devrait-on plutôt dire, de non-femme, dont la rente inflige du respect :

J'allais sur mes dix ans, j'avais même des problèmes de précocité parce que les Arabes bandent toujours les premiers. Je savais donc que je représentais pour Madame Rosa quelque chose de solide et qu'elle y regarderait à deux fois avant de faire sortir le loup des bois.⁷⁹

Après avoir observé le milieu de la rue, Momo fait l'équation suivante : sexe = argent = puissance = respect. En regard de cette constatation, il n'est pas surprenant de voir que le jeune Mohammed, «que tout le monde appelle Momo pour faire plus petit»⁸⁰, soit tenté de se grandir.⁸¹ Il se donne une certaine importance en employant – parfois manifestement, parfois non – les seuls moyens qu'il connaisse, c'est-à-dire ceux employés par les prostituées.

2.2.2 Identité et estime de soi

Un peu plus tôt nous avons vu que Momo avait confondu les personnes de la conjugaison alors qu'il parlait de Madame Rosa. Nous pouvons voir en son «j'étais payé»

⁷⁹ *Ibidem*, p.22.

⁸⁰ *La Vie...*, p.11.

⁸¹ À cet égard, ce procédé n'est pas sans rappeler le passage de *Au-delà...* dans lequel Jacques, avec une intention sarcastique que nous avons soulignée, nomme Dooley, le géant de la finance, «Jimmy».

(*La Vie...*, p.10) une forme d'échange assez proche de celui de la prostitution : logis et amour en échange d'une rente gouvernementale mensuelle. Cette confusion entre le «moi» et le «il/elle», plutôt fréquente chez Momo, semble bien plus qu'une simple tare langagière quand on arrive au moment où il adopte vraiment les manières d'une prostituée : «Quand je faisais mon numéro sur le trottoir, je me dandinais, je dansais avec [mon parapluie] Arthur et je ramassais du pognon».⁸² Il effectue son numéro après s'être «barbouill[é] le visage de couleurs» (p.76), bien sûr.

En plus de cette habitude d'aller «faire le clown» (p.77) afin de gagner un peu d'argent de poche, Momo recherche constamment les regards, tantôt par besoin, tantôt dans le but de séduire. Cette dernière option montre à quel point Momo est conscient de sa beauté (on la lui fait souvent remarquer) et des regards se posant sur lui. Il porte d'ailleurs une attention particulière à tous les regards, qui lui inspirent des émotions variées; mais il recherche surtout ceux des femmes. La scène où il rencontre une jeune femme blonde d'environ vingt-cinq ans est fort révélatrice à ce sujet : «Elle est venue vers moi et elle a regardé Arthur mais je savais bien que c'était moi qui l'intéressais».⁸³ Être regardé pour Arthur et non pour lui-même serait une seconde grande déception pour Momo. Bien sûr, il faut entendre aussi le souhait derrière la dénégation de Momo.

⁸² *La Vie...*, p. 77

⁸³ *Ibidem*, p. 118.

Raymonde Guérin, dans son essai de lecture psychocritique de l'oeuvre ajarienne,⁸⁴ a démontré comment le parapluie Arthur pouvait être considéré : il s'agit d'un symbole phallique on ne peut plus évident, et l'on s'en aperçoit en considérant le soin avec lequel Momo l'habille, ainsi que sa mise en avant-plan lorsque Momo, au lieu de dire qu'il fait le trottoir, affirme «faire le clown». En plus, le récit des différentes réactions des gens le croisant sur le trottoir pourrait très bien convenir pour relater les réactions devant un exhibitionniste : «Il y avait des gens qui devenaient furieux et qui disaient que c'était pas permis de traiter un enfant de la sorte».⁸⁵ Notre lecture de ce dernier extrait se voit appuyée par la suite du récit de Momo qui, après avoir dû fuir la police qui avait été alertée par un attroupement l'entourant alors qu'il «fais[ait] le comique», laisse tomber Arthur qui se retrouve «nu comme Dieu l'a fait» (p.78) :

Eh bien, ce qu'il y a de curieux, c'est que Madame Rosa n'avait rien dit quand Arthur était habillé et que je dormais avec lui, mais quand il a été défroqué et que j'ai voulu le prendre avec moi sous la couverture, elle a gueulé, en disant qu'on n'a pas idée de dormir avec un parapluie dans son lit. Allez-y comprendre.

J'avais mis des sous de côté et j'ai rééquipé Arthur aux Puces où ils ont des choses pas mal.⁸⁶

La réaction hors de proportion de Mme Rosa face à un événement plutôt banal retient l'attention du lecteur que Momo apostrophe de façon à lui faire sentir qu'il y a là quelque chose à «comprendre». En fait, Momo fait plus que s'amuser; il utilise Arthur afin d'attirer

⁸⁴ *Le Mythe de Protée dans l'oeuvre d'Émile Ajar - essai de lecture psychocritique*, mémoire présenté à l'UQTR, Trois-Rivières (Québec), septembre 1994.

⁸⁵ *La Vie...*, p.77.

⁸⁶ *La Vie...*, p. 78. Nous soulignons.

les regards sur sa propre personne, même au risque de choquer. Par l'adoption de ce comportement, il laisse voir un besoin d'attention, surtout lorsqu'il affirme remarquer l'intérêt qu'il suscite, un peu comme s'il voulait s'en convaincre : il dit que Mme Rosa «aime se faire voir en [sa?] compagnie» (p.32); à propos du conjoint de la jeune femme blonde, il affirme que, même si ce dernier s'occupait beaucoup de sa pipe pendant qu'il l'écoutait parler, il «voyait bien que c'était lui [Momo] qui l'intéress[ait]» (p.216); même phénomène lorsque Momo affirme qu'il «sav[ait] bien qu'[il] était le préféré de Madame Rosa» (p.19). Le héros de *La Vie...* recherche donc des regards lui confirmant son existence; plus encore, il recherche des regards lui faisant sentir qu'il est important et apprécié, comme tout enfant. Ce qui est particulier dans le cas de l'enfant qui nous intéresse, c'est qu'il en est conscient.

Le scripteur du roman, connaisseur en psychanalyse, est-il tout aussi conscient de la dynamique qu'il instaure entre son héros enfant et son entourage? Est-il sensible à tout ce qui rapproche la sensibilité de son héros et la période fondatrice et déterminante de la constitution de l'image de soi que constitue le stade du miroir de Lacan? Ce scénario fondateur de l'identité n'est pas seulement rattaché à la condition d'enfant du héros puisqu'il se répète dans *Au-delà...*, roman dans lequel, nous l'avons vu, le héros adulte vit une quête-crainte frénétique de regards pouvant tout aussi bien l'édifier que le démolir.

À ce stade-ci de nos recherches, le travail conscient du scripteur nous intéresse. Ses choix, mêmes jubilatoires (pensons notamment à certains prénoms de personnages), pourront s'avérer des voies d'accès importantes au niveau inconscient. Rédigeant *La Vie...* sous le sceau du secret, on aurait pu s'attendre à ce que le sujet écrivant déguise son écriture, ou, du moins, à ce que les grandes préoccupations de l'oeuvre garienne n'y soient pas autant convoquées. À la lecture de *La Vie...*, il ne nous semble pas que tant de précautions aient été prises. Comme dans *Au-delà...*, le protagoniste de *La Vie..* est préoccupé par les regards féminins. On se souvient que Jacques Rainier craignait comme la peste les regards, souvent féminins, qui *savaient* percevoir la supercherie de son personnage. La situation vécue par Momo se trouve à l'opposé de celle de Jacques (comme en symétrie, l'un semblant être le reflet en miroir de l'autre⁸⁷) puisqu'il fait tout ce qu'il peut pour attirer les regards féminins, potentiellement maternels. Le texte signé Gary présenterait-il une forme de déni d'un désir inavoué ou inavouable par un adulte mais fort acceptable chez un enfant, à savoir Momo? À cet égard, le texte garien, écrit de façon tout à fait officielle, permet de cerner plus facilement son scripteur. Le texte signé Ajar, écrit hors des contraintes et des attentes d'un lectorat avec qui une longue relation s'est établie, nous permet de croire à une plus grande liberté des élans créateurs du scripteur. En ce sens, les passages de *La Vie...* concernant la question du regard féminin peuvent être considérés comme (et nous insistons sur l'idée de comparaison) l'aveu de ce qui est dénié dans *Au-delà....* Vu sous cet angle, le lien entre les deux oeuvres s'effectue encore plus aisément,

⁸⁷ Le titre *Au-de là de cette limite votre ticket n'est plus valable*, en ce qu'il produit du sens, s'oppose (ironiquement?) tout autant au titre *La Vie devant soi* et, à la limite, aurait pu s'intituler *La Vie derrière soi*.

puisque nous percevons un discours on ne peut plus manifeste sur l'identité dans *La Vie...* et dans *Au-delà...*

2.2.3 Regards

Ce discours sur la quête de l'identité par la recherche de regards se manifeste quand Momo prend conscience qu'il veut se faire «remarquer» (p.15) par des femmes. La première stratégie qu'il adopte mène à un passage révélateur de la faiblesse de l'estime de soi de Momo. Remarquant que les mères accourent lorsque leur rejeton est malade, Momo feint un mal de ventre, en vain. Afin de se démarquer des autres enfants, il a même «chié partout dans l'appartement» (p.14), encore en vain. Momo étant le plus âgé des enfants en pension, donc une sorte de modèle à suivre pour les tout petits, les six autres enfants se sont mis à l'imiter. Constat de Momo : «il y avait tant de caca partout que je passais inaperçu là-dedans» (p.14). Après avoir lu l'extrait dans lequel Momo dit que Mme Rosa et lui, «c'est la même merde» en plus de l'extrait lors duquel les enfants d'un quartier riche le regardent «comme s'[il] ét[ait] de la merde» (p.221), on peut comprendre que si Momo dit ne pas se démarquer de tout le «caca» des autres enfants, c'est parce qu'il se croit lui-même merdique. Tellement, que personne ne s'occupe de lui.

Il souffre de ne pas avoir de mère comme tous les autres enfants. Aussi, sa deuxième astuce pour se faire remarquer montre très clairement son appel à la mère :

Après j'ai essayé de me faire remarquer autrement. J'ai commencé à chaparder dans les magasins [...]. J'attendais

toujours que quelqu'un regarde pour que ça se voie. [...] Je préférais voler là où il y avait une femme car la seule chose que j'étais sûr, c'est que ma mère était une femme [...] ⁸⁸

De plus, enfreindre la loi permet à Momo d'obtenir la punition lui confirmant qu'il a été remarqué : «Elle n'avait qu'à me donner une claque pour me punir, c'est ce qu'une mère doit faire quand elle vous remarque» (p.16). Se faire remarquer lui fait sentir qu'il a de la consistance, cela lui donne une impression d'avoir la force qui lui permettra d'affronter la vie qui s'offre à lui. Se faire *remarquer* signifie aussi se *démarquer* et, d'une certaine façon, avoir de la valeur aux yeux d'autrui. Aux yeux de Momo, il existe deux voies permettant de se démarquer : se fondre à un groupe ou devenir un individu tout à fait unique, exceptionnel. Commençons par examiner la première voie, que Momo croit pouvoir emprunter en s'associant à un groupe homogène, à l'image des policiers ou des gangsters :

Je n'étais pas encore sûr si j'allais être dans la police ou dans les terroristes [...]. En tout cas, il faut une bande organisée, parce que seul, c'est pas possible, c'est trop petit. ⁸⁹

Un peu plus loin, le narrateur projette probablement ses angoisses quand il explique ce qui amène les hommes à devenir criminels :

Si vous voulez mon avis, si les mecs à main armée sont comme ça, c'est parce que on les avait pas repérés quand ils étaient mômes et ils sont restés ni vus ni connus. Il y a trop de mômes pour s'en apercevoir, il y en a même qui sont

⁸⁸ *La Vie...*, p.15. Nous soulignons.

⁸⁹ *Ibidem...*, p. 127. Nous soulignons.

obligés de crever pour se faire apercevoir, ou alors, ils font des bandes pour être vus.⁹⁰

Momo suppose que les hommes sont comme lui, prêts à tout, même à être hors la loi, afin de se faire remarquer; ne pas être vu signifie ne pas être connu («ni vus ni connus»). Si un homme est inconnu, l'on ignore son nom qui est traditionnellement transmis par son père, donc on ignore tout autant l'identité de ce dernier. L'idée de demeurer dans cette situation semble angoisser Momo qui est partagé entre le désir et la crainte de regards. En fait, Momo semble redouter que l'on repère en lui la médiocrité parce qu'on lui a laissé entendre que celle-ci pourrait être héréditaire : même si son entourage tente de le lui cacher, Momo devine, en surprenant diverses bribes de conversations, que son père a commis un crime violent. La peur que cette violence ne soit héréditaire amène Mme Rosa, de concert avec le docteur Katz, à surveiller attentivement les colères de Momo. Ces fragments d'une conversation qu'il a avec le Dr Katz ne laissent aucun doute à cet effet :

Je ne suis pas votre enfant et je ne suis même pas un enfant du tout. Je suis un fils de pute et mon père a tué ma mère et quand on sait ça, on sait tout et on n'est plus un enfant du tout. [...] [D]es fois, ça vaut mieux d'avoir le moins de père possible. [...] ... et ne me regardez pas comme ça, docteur Katz, parce que je ne vais pas faire une crise de violence, je ne suis pas psychiatrique, je ne suis pas héréditaire, je ne vais pas tuer ma mère parce que c'est déjà fait ...⁹¹

L'acharnement de Momo à répéter qu'il n'est «pas un enfant du tout» montre sa volonté de se dissocier de toute influence néfaste – et surtout de son père – même si celle-ci lui est

⁹⁰ *La Vie...*, p. 128. Nous soulignons.

⁹¹ *Ibidem*, p. 235. Nous soulignons.

légée par la nature. Il préfère l'ignorance à la connaissance d'une vérité qui pourrait le décevoir ou le diminuer. À l'instar des criminels auxquels il hésite à s'associer, il craint d'être jugé, car connaître son bagage héréditaire équivaut à le rendre «définitif et irrémédiable». Voilà une des raisons poussant le héros de *La Vie...* à mener sa croisade contre les lois de la nature. Il aimerait bien changer les lois de l'hérédité afin de se débarrasser de certains legs qui le handicapent. D'ailleurs, Momo avoue souvent ressentir une «peur sans nom». Un peu comme un leitmotiv, il redit souvent, en variant les mots, qu'il n'est «pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur» (p.63). L'aveu de cette peur souligne l'angoisse suscitée par l'ambivalence, par le désir et le refus de savoir. Un peu comme il est partagé entre la soif et la peur de regards, Momo explique sa conception de cette question (savoir ou ne pas savoir) en empruntant des mots et thèmes rencontrés dans *Au-delà...* En effet, devant certaines questions fondamentales, Momo répète qu'il y a certaines «choses qu'il vaut mieux ne pas savoir» (p.12). Derrière des allusions en apparence généralisantes à propos des mystères de la vie, nous pouvons comprendre pourquoi Momo, tout comme Jacques dans *Au-delà...* et à l'inverse des gens dits «normaux» et «raisonnables», recherche l'incompréhensible. En regard des révélations adressées au docteur Katz plus tôt, nous pouvons saisir l'importance d'ignorer. Aux yeux de Momo, «ça n'arrange rien de comprendre, au contraire» (p.161). Ainsi, la remarque du début du roman dans laquelle il avoue avoir «cessé d'ignorer à l'âge de trois ou quatre ans et [que] ça [lui] manque» (p.9) perd de son mystère. En plus de son sens linguistique le plus commun se résumant à saisir l'essence d'une chose ou d'un concept, le mot «comprendre», dans la

bouche du narrateur de *La Vie...*, a donc comme premier sens «savoir» ou «connaître» un secret. Entre savoir et comprendre, la marge est mince et Momo la comble lorsqu'il parle d'incompréhension. Comme nous l'avions souligné lors de notre lecture d'*Au-delà...*, *La Vie...* propose aussi la surprenante association d'un affect positif à l'incompréhension. En plus de cette association plutôt inusitée, un jeu sur la polysémie du mot «incompréhension» permet à ce dernier de prendre une tout autre connotation, celle de la différence. Nous avons déjà souligné le désir de Momo d'être considéré; celui-ci s'exprime dans les qualités qu'il admire chez autrui, qualités qu'il finira par ramener à lui-même.

2.2.4 L'incompréhension et l'étranger

Afin de bien justifier nos affirmations, il est nécessaire de revenir à l'extrait de *La Vie...* au cours duquel Momo explique pourquoi certains hommes deviennent criminels.⁹² L'emploi du participe passé «repérés» pour désigner les criminels peut aussi prendre le sens de «trouvés», en admettant que l'on puisse (re)trouver un trésor ou un enfant. Mais le fait d'associer les «bandes» formées pour se faire «apercevoir» du crime organisé transmet aussi à ce terme une connotation péjorative : on repère l'ennemi traqué ou quelqu'un de fautif. Plus explicitement dans le roman d'Ajar, on repère également le groupe parmi la foule d'individus.

Et si parmi la foule s'en trouvaient certains n'ayant pas les aptitudes nécessaires à la

⁹² *La Vie...*, p.128 – voir texte cité aux pages 49-50 de notre travail.

vie criminelle ou policière, que feraient-ils afin d'assurer leur survie, afin de se faire «repérer»? Paradoxalement à ce désir impérieux de «s'associer», Momo envisage, comme seconde voie de survie, de devenir un être tout à fait exceptionnel, «comme rien ni personne». On devient Victor Hugo, aidé par la toute-puissance des mots grâce auxquels on peut «tout faire [...] mais sans tuer des gens» (p.128) ou l'on devient comme Madame Lola :

Madame Lola [...] disait qu'elle était le seul Sénégalais dans le métier [de prostituée] et qu'elle plaisait beaucoup car lorsqu'elle s'ouvrait elle avait à la fois des belles niches et un zob. [...] Je l'aimais bien, c'était quelqu'un qui ressemblait à rien et qui n'avait aucun rapport. [Elle] était vraiment une personne pas comme tout le monde et on se sentait en confiance.⁹³

Madame Lola n'appartient à aucune bande; elle n'est comprise dans aucun groupe. *Incomprise*, elle l'est dans tous les sens du terme; selon Mme Rosa, elle n'a pas le droit d'adopter des enfants car elle est «trop différente et ça, on ne vous le pardonne jamais» (p.152). La description qu'en fait Momo plus haut aide à voir pourquoi il se sent si rassuré par l'incompréhension, terme auquel il apporte sa propre définition, un peu comme le fait Jacques Rainier avec le terme «étranger» dans *Au-delà....*. Racontant comment les voisins ont aidé Mme Rosa à subvenir à ses besoins, Momo exprime encore plus son admiration pour le Sénégalais travesti :

Je lui disais : «Madame Lola, vous êtes comme rien et personne» et ça lui faisait plaisir, elle me répondait «Oui mon petit Momo, je suis une créature de rêve» et c'était vrai, elle ressemblait au clown bleu ou à mon parapluie Arthur, qui

⁹³ *La Vie...*, p. 143. Nous soulignons.

étaient très différents aussi. [...] Non, vraiment, elle était sympa car elle était complètement à l'envers...⁹⁴

Se faire dire que l'on est spécial et unique fait donc plaisir. Et quoi de plus différent, en France, qu'un Sénégalais, *incompris* à plusieurs niveaux (le plan social étant le plus apparent en ce qui concerne l'origine et le «métier») et défiant les lois de la nature en s'injectant des hormones afin d'avoir des seins ? Grâce à la conjugaison de son sexe masculin à des attributs féminins, Mme Lola devient «plus fort que tout». Elle est un modèle pour Momo qui, n'ayant «jamais été un enfant comme tout le monde» (p.238) « fera tout pour ne pas être normal» (p.239). Plus haut, lorsque Momo dit que son clown bleu ou son parapluie Arthur sont «très différents» (p.144), on peut entendre qu'ils sont très différents de ce qui est «naturel»; on en revient à défier les lois de la nature, ou de la réalité. Qui d'autre que Dieu peut défier le déroulement naturel des choses? Un écrivain ou un cinéaste, révèle le texte. D'ailleurs, l'un des rares moments où Momo s'avoue heureux est lorsqu'il assiste à la projection du «vrai monde à l'envers» (p.121) lors d'une séance de doublage d'un film. L'idéal de Momo est révélé lorsqu'il encense Madame Lola qui semble à ses yeux la créature parfaite: il se situe dans le rêve.

Dans notre entreprise de relever des points d'ancrage entre le texte garien et le texte ajarien, nous ne pouvons passer sous silence que le thème de la différence, lié à celui de l'incompréhension qui avait d'abord été convoqué en tant qu'obstacle à la communication, se développe aussi autour de la question de la nationalité. Effectivement, la différence est

⁹⁴ *Ibidem*, p. 144. Nous soulignons.

souvent décrite comme l'étrangeté qui étonne, choque ou conscrit dans un champ d'activité économique particulier. Un peu comme une charnière, *La Goutte d'Or*, situé dans «ce quartier qui nous parle si fort d'ailleurs»,⁹⁵ est nommé dans les deux romans.⁹⁶ La figure de l'étranger y sert de main-d'oeuvre bon marché à qui l'on confie les «besognes primaires» (*Au-delà...*, p.65). Momo perçoit d'ailleurs comme insultant qu'on l'appelle Mohammed, parce que «en France, ça fait balayeur ou main-d'oeuvre» (*La Vie...*, p.222). Dans tous les cas, les étrangers d'origine latine, africaine ou arabe occupent des emplois de soutien. Et quand on connaît le lien étroit entre l'argent, procuré par un emploi quelconque, et la puissance, on n'est pas surpris de voir les étrangers associés à la prostitution. Ironie du sort, dans *Au-delà...*, l'exploité devient exploitateur en baisant la femme du vieillissant Jacques, dans un scénario imaginaire de ce dernier. Un *job* de soutien comme un autre, quoi. L'humour de Gary est efficace dans ce qui est vu par plusieurs comme de l'autodérision. Dans *La Vie...*, Momo exprime la nécessité de «faire venir beaucoup de main-d'oeuvre étrangère d'Afrique pour chercher les vieux tous les matins à six heures» (p.178), histoire de vérifier s'ils sont encore en vie. Dans les deux oeuvres, le narrateur exprime la nécessité d'aller chercher des ressources **ailleurs**. Il existe cependant une différence entre les deux héros : Momo est lui-même un étranger pour les Français tandis que Jacques est l'archétype du Français cultivé et poli. Toutefois, le premier, tout comme le second, recherche la différence. Pour Momo, la race n'est qu'un moyen de plus servant à se démarquer. À cet égard, il souligne que son voisin africain, M. Waloumba, «dit que les

⁹⁵ *Au-delà...*, p. 151.

⁹⁶ *Au-delà...*, p.151 et *La Vie...*, p.13.

jeunes ont besoin de tribus car sans ça ils deviennent une goutte d'eau à la mer et ça les rend dingues» (p.178). Le motif de l'étranger, que la propension au regroupement aide à se faire mieux voir, permet de ramener le discours au désir de force exprimé par le jeune Momo angoissé devant l'avenir qui s'offre à lui. De la même façon qu'il cherchait à être remarqué en volant dans les magasins, Momo admire et recherche la différence, car c'est elle qui permet de se démarquer. C'est ce qui lui confirme son existence.

CHAPITRE II

L'ORDRE DE L'INCONSCIENT : L'ÉNONCIATION REPÉRÉE

Première partie : Structure psychique de l'énonciation des écrits signés Gary et Ajar

Dans *Parler n'est jamais neutre*⁹⁷, Luce Irigaray démontre que, dépassé le message manifeste que le névrosé semble vouloir explicitement transmettre, l'analyse des formes linguistiques de son énoncé permet de décoder un autre message qui, même ignoré de son émetteur, et donc inconscient, n'en dévoile pas moins la portée de son vrai discours. Elle s'est intéressée à trouver des moyens de déterminer la véritable identité du sujet qui assume l'énoncé. Grâce à ses travaux, il est possible, en dépassant le stade des écoutes ou des lectures premières, de repérer qui parle, à qui et de quoi. Ainsi, il s'agit de mettre au jour la spécificité du schéma de communication qui sous-tend le discours du sujet parlant en se concentrant sur ses énoncés envisagés dans un rapport dialectique⁹⁸ aux protagonistes de l'énonciation, de manière à appréhender le sujet dans son énonciation même. Postulant que «les systématisations fonctionnelles dont témoignent les langages des névrosés peuvent

⁹⁷ Irigaray, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. «Critique», 1985.

⁹⁸ Le terme «dialectique» est ici à considérer pour la dualité qu'il évoque, puisque l'acte de communication s'effectue toujours entre deux entités, qu'elles soient réelles ou imaginaires. Peu importe que le destinataire soit imaginaire ou qu'il soit le destinataire lui-même, un énoncé comprend toujours un message adressé à quelqu'un ou à quelque chose.

s'interpréter en termes de spécificité de grammaire de l'énonciation, leurs structures langagières relevant d'une analyse en modèles formels de génération des messages»⁹⁹, Irigaray a circonscrit le lieu d'une grammaire de l'énonciation des deux grandes névroses, l'hystérique et l'obsessionnelle.

D'un point de vue pratique, il s'agit donc de ramener le schéma de la communication à ses trois (3) termes fondamentaux : échange des protagonistes – (je), (tu) – à propos d'un objet, le monde ou référent – (il). L'important dans cette façon d'appréhender le texte consiste à garder à l'esprit que ces trois (3) termes de l'énonciation ne peuvent être automatiquement assimilés à leur réalisation dans l'énoncé. Si l'identification des protagonistes de l'énonciation se distingue aisément des protagonistes apparents dans des énoncés de type (je dis) *tu aimes*, (je dis) *il aime*, des confusions sont possibles lorsque le sujet d'énoncé – *je* – paraît renvoyer à l'émetteur du message. Ces confusions peuvent être évitées en considérant le discours dans sa totalité, c'est-à-dire en tenant compte de l'ensemble des transformations que le sujet fait subir à son énoncé avant sa réalisation. À titre d'exemple, Irigaray mentionne que «la transformation interrogative peut retourner en émetteur du message qui se donne dans l'énoncé comme récepteur»¹⁰⁰. Une remontée du jeu des transformations s'impose donc si l'on veut désigner allocuteur, allocutaire et objet du message. Même si les résultats d'une telle démarche se communiquent en termes de chiffres et de pourcentages, il demeure que la méthode

⁹⁹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 56.

psychanalytique n'est pas positiviste et fait appel à l'interprétation, rendant impossible et indésirable la recherche d'une démarche qui serait parfaitement objectivante à l'égard du texte. Il n'y a donc pas d'instrument de mesure objectif du pourcentage d'hystérie ou d'obsession comme il n'y a pas non plus d'absence de marge d'erreur. Ce que vise notre étude, c'est le discernement des positions psychiques privilégiées par l'énonciation. Pour résumer un peu grossièrement notre idée et la ramener à sa plus simple expression, disons que le sujet parlant à partir de la position hystérique, ignorant qui il est vraiment, *adresse* une demande à l'Autre, tandis que celui adoptant une position obsessionnelle, apparemment sûr de ce qu'il est et paraît, *reçoit* une demande de l'Autre. En soulignant l'importance de considérer le texte dans sa totalité, nous affirmons aussi la nécessité d'éviter de le réduire à sa seule expression : pour en arriver à identifier les protagonistes de l'énonciation (ceux entre qui s'effectue un échange), il faut évidemment aussi tenir compte du contenu, c'est-à-dire de l'objet d'échange entre les protagonistes (le message à décoder). Cela exige que nous procédions en douceur puisque ce message est aussi inconscient et donc non réductible à sa signification manifeste.

Pour ce faire, notre attention s'est portée sur deux portions de textes d'*Au-delà...* et de *La Vie...*, portions composées respectivement d'un extrait¹⁰¹ totalisant environ 102 lignes et de trois extraits¹⁰² totalisant environ 124 lignes, sélectionnées en raison de leur

¹⁰¹ Gary, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, coll. Folio no 1048, 1975, p.62 à 66.

¹⁰² Gary, Romain, *La Vie devant soi*, Paris, Gallimard, coll. Folio no 1362, 1982, p. 18-19, 25 à 27 et 90.

apparente parenté de scénario et de contenu. Notre intérêt principal du moment réside dans l'analyse formelle (ce qui n'exclut cependant pas toute notion de contenu) des constituants de base de chaque proposition d'abord, puis de chaque phrase. Les classes établies à cette fin sont celles proposées par Irigaray lors de son expérimentation: SN1 (sujets d'énoncés), V (syntagme verbal), SN2 (objet de l'énoncé), SN3 (circonstant).¹⁰³ Toujours d'après les travaux d'Irigaray, les discours hystérique et obsessionnel manipulent ces constituants d'une manière qui leur est propre; il est donc possible de dégager une spécificité des constituants et de leurs rapports dialectiques qui permettent d'établir un modèle d'énoncé. Par exemple, l'étude de l'objet de l'énoncé (SN2), dont la principale fonction consiste à insérer le monde (il), révèle que ce dernier ne semble se proposer au sujet hystérique que s'il est médiatisé par le *tu* : effectivement, l'objet de l'énoncé (SN2) est inséré à 75% sous mode d'inanimés concrets et, autre particularité, 80% de ces objets inanimés sont référés à *tu*. À l'opposé, l'énonciation obsessionnelle introduit le monde en SN2 aussi, mais par une image abstraite (74%), et la majorité (66%) des modalités abstraites du monde sont référées au sujet lui-même, ou médiatisées par lui. Le SN3, dont la fonction s'apparente à celle du SN2, obéit à la même dynamique puisque l'énonciation hystérique se situe grâce à des références spatiales précises (62%), et on peut attribuer aux divers lieux et espaces une référence implicite ou explicite au *tu* (*votre bureau, votre appartement, etc.*). De même, les repères temporels de l'énonciation hystérique sont précis si et seulement s'ils sont situés par rapport au temps de l'échange avec l'Autre. Bien au contraire de l'énonciation hystérique qui se révèle très précise en autant qu'elle puisse se situer par rapport à un *tu*,

¹⁰³ Voir en *Annexe A* le modèle d'outil de travail qui a été utilisé aux fins d'analyse des énoncés.

l'énonciation obsessionnelle, elle, a rarement recours aux références spatiales et temporelles précises qui supposent toujours une extériorité au sujet; elle préfère se référer au temps du discours du sujet lui-même. Le monde actualisé en SN3 y est donc le monde du sujet, intériorisé par lui et référé à ses états et à ses énonciations. En définitive, notre démarche, suivant celle proposée par Irigaray et donc les grands principes de la psychanalyse littéraire, consiste à identifier la nature et les relations entre les constituants manipulés afin de déterminer quelle est la position psychique adoptée dans les énoncés. Dans le cas de Gary/Ajar, il s'agit de savoir comment le sujet d'énonciation remplit les cases des constituants essentiels identifiés plus haut. Cela, afin de déterminer, d'un point de vue qui glisse de plus en plus du conscient vers l'inconscient, si Gary a réussi à être autre. Avant d'en arriver à analyser les représentations inconscientes des écrits de Gary/Ajar, il nous apparaît essentiel de déterminer dans quelle classe d'énonciation ceux-ci se situent puisque le fait de style au plan inconscient revêt certaines particularités psychiques et structurales. Autrement dit, il est question de traduire les faits de style en structures psychiques bien identifiées, en commençant par examiner si l'écriture de Gary/Ajar est hystérique ou obsessionnelle.

Voyons d'abord comment se profile, derrière l'écriture de Gary/Ajar, la structure psychique du sujet écrivant. En examinant les énoncés des extraits ciblés, il est apparu utile de classer ceux-ci en quatre catégories : les énoncés «purement» obsessionnels (que nous désignerons par l'abréviation *o.*), les énoncés «purement» hystériques (*h.*) et les énoncés

dits «mixtes» entre les deux positions: les *h./o.* ont une énonciation (ou dialectique des protagonistes du message) hystérique, mais ils comportent des motifs obsessionnels, et les *o./h.* sont de facture inverse. Autrement dit, la structure de l'énonciation a préséance sur le contenu dans le classement des énoncés. Les résultats des statistiques de nos lectures se trouvent ci-contre :

Tableau 1 : Structure psychique du sujet écrivant

Mode d'énonciation privilégié	Gary (extrait de 87 phrases)	Ajar (extrait de 54 phrases)
o.	32 phrases (37 %)	20 phrases (37 %)
Écart entre h. et o.	↑ 11 % ↓	↑ 6 % ↓
h.	42 phrases (48 %)	17 phrases (31 %)
o./h.	8 phrases (9 %)	15 phrases (28 %)
h./o.	5 phrases (6 %)	7 phrases (13 %)
Somme des énoncés mixtes	↓ 15%	↓ 32%

Surprise générale: les données psychiques relevées chez Gary et chez Ajar se ressemblent beaucoup plus que l'on aurait pu le croire : en fait, même si la position obsessionnelle domine les écrits d'Ajar et l'hystérique les écrits de Gary, l'écart entre les deux pôles névrotiques est si mince que l'on peut avancer que l'énonciation des deux textes est ambivalente. Notre surprise est due à notre hypothèse de départ qui reposait sur un préjugé basé sur des généralités courantes: nous croyions que sous l'anonymat de la plume ajarienne, hors des contraintes externes habituelles, le sujet écrivant serait susceptible de

laisser davantage libre cours à une «hystérie»¹⁰⁴ déjà présente dans les écrits signés Gary. Ce postulat de départ est aussi né des études réalisées par Michel Thérien et al.¹⁰⁵, qui relevaient une «langue de Momo» truffée de calembours pouvant souvent être soi-disant considérés comme des marques d'hystérie. De surcroît, le projet identitaire de Gary, sa tentative de devenir autre, laissait présumer une dynamique nettement hystérique. Dans l'ensemble, nous n'avions pas tout à fait tort puisque chez Gary, la position hystérique domine toutes les autres alors que chez Ajar, les proportions d'énoncés obsessionnels et hystériques sont presque à égalité. Mais ces données seules, telles que présentées dans le Tableau 1, ne suffisent pas pour déterminer avec aplomb quelle est la structure psychique des textes à l'étude. Il faut interpréter les chiffres afin de s'apercevoir que c'est au niveau de l'écart entre les deux positions «pures» que les résultats diffèrent de ceux auxquels on aurait été en droit de s'attendre, puisque l'écart entre les deux énonciations est beaucoup plus mince que prévu.

Si l'on continue d'interpréter les données recueillies, une différence attire notre attention : les proportions d'énoncés hystériques et obsessionnels sont semblables chez Gary et Ajar, mais un écart substantiel réside dans leur total respectif d'énoncés mixtes: 32% pour Ajar et 14% pour Gary. En cours d'analyse, certains énoncés se sont posés

¹⁰⁴ Le terme «hystérie» n'est surtout pas à interpréter dans son sens populaire qui laisse croire à une folie fantaisiste hors de contrôle : au contraire, l'hystérie, en psychanalyse, est une névrose relevant d'une structure aussi *stable* que celle de la névrose obsessionnelle.

¹⁰⁵ Thérien, Michel *et al.*, *La vie devant soi, analyses, documents et iconographie*, Beauchemin, Québec, 1996, chapitre 7.

comme problématiques parce que tellement ambivalents au premier abord que nous ne pouvions décider s'ils devaient être considérés comme hystériques ou obsessionnels. Ce sont ces énoncés problématiques qui ont mené à la dénomination de la catégorie dite «mixte». L'analyse des statistiques permet donc de constater que les écrits d'Ajar comportent deux fois plus d'énoncés mixtes que ceux de Gary; cela semble la seule différence vraiment consistante entre les deux modes d'énonciation empruntés sous des noms distincts. Mais si l'on s'accorde à dire que l'avantage de l'hystérie est tellement mince que l'on est porté à voir une dualité dans les écrits étudiés, on doit aussi reconnaître que cette dualité est encore plus marquée chez Ajar puisque l'on y retrouve en plus grand nombre des énoncés mixtes au sein desquels l'ambivalence s'exprime. On peut donc voir en la plupart de ces énoncés partagés des mises en abyme de la structure psychique d'ensemble des écrits de Gary/Ajar : un combat entre position obsessionnelle et hystérique. Y a-t-il un vainqueur de ce combat? Pour répondre à cette question, il faut identifier clairement à quel camp appartiennent les énoncés mixtes. En les considérant comme devant ou pouvant logiquement être associés à la position correspondant à leur structure d'énonciation (cela implique que l'on laisse de côté les éléments de contenu), on obtient les résultats compilés dans le tableau 2.

Tableau 2 : Association des énoncés mixtes à leur position d'énonciation «pure»

Mode d'énonciation privilégié	Gary (extrait de 87 phrases)	Ajar (extrait de 52 phrases)
$h. = \underline{h.} + h./o.$	(54 %)	(35 %)
Écart	↑ 8 % ↓	↑ 30 % ↓
$o. = \underline{o.} + o./h.$	(46 %)	(65 %)
Dominante	$h. = 54 \%$	$o. = 65 \%$

Dans le cas de Gary, l'écart entre l'hystérie et l'obsession augmente faiblement, démontrant une quasi égalité des occurrences des positions adoptées. Du côté de l'énonciation ajarienne, un changement majeur s'opère : les énoncés représentant la position obsessionnelle se démarquent nettement. On constate que le mince avantage de la position obsessionnelle, noté dans le Tableau 1, représente désormais près du double des énoncés hystériques ($65\% > 35\%$). Vu de ce nouvel angle, les statistiques semblent donc nous dire que l'on observe une différence d'énonciation entre les écrits de Gary et les écrits d'Ajar, les positions dominantes étant inversées de façon plus affirmée. Il nous apparaît fort significatif que ce constat ait pu se faire grâce à l'adjonction des énoncés mixtes aux énoncés purs. Malgré la dominante ressortant tant chez un sujet écrivant que chez l'autre, les deux énonciations demeurent encore partagées dans l'ensemble.

Devant un tel partage des rapports de force entre les deux positions névrotiques, les énoncés adoptant les positions pures (h. ou o.) perdent de leur intérêt en dehors du fait que, grâce à leur reconnaissance, nous pouvons constater que la structure de la parole des écrits de Gary/Ajar est «impure», mixte. Tel que notre analyse des données psychiques nous permet de le constater, le profil de l'énonciation des textes de Gary se dessine à l'aide d'énoncés opposant les deux positions dites «pures» : étrange!

7. [...] Tu es une vache de peau!
8. – Une peau de vache, murmurai-je.¹⁰⁶

Les deux précédents énoncés illustrent le combat entre les positions névrotiques mentionnées plus haut. L'énoncé numéro 7 laisse voir un locuteur implicite (SN1= *je* dis que...) faisant le procès de l'allocutaire (SN2 = *tu*); qui plus est, l'expression toute faite et bien connue «une peau de vache» subit la transformation du locuteur qui la fait nouvelle, qui la fait autre. On retrouve donc dans cette phrase ces traits majeurs de l'énonciation hystérique, au sein de laquelle Irigaray a démontré que le (*je*) et le (*tu*) interviennent presque à part égale (40% contre 34,5%) en tant que sujet d'énoncés. Il est également remarquable que l'originalité du *je* provienne d'une expression courante de la langue, donc sanctionnée par la Loi; sans cette référence connue implicite, *je* n'énonce plus de nouveauté. L'hystérie du sujet d'énonciation réside donc ici en son aptitude à s'accaparer ce qui est à l'Autre pour le faire sien en le transformant. De l'autre côté de l'arène se trouve l'énoncé numéro 8 de l'extrait de Gary. Au contraire de l'énoncé précédent, le

¹⁰⁶ *Au-delà...*, p. 63. Chaque phrase des extraits que nous avons analysés, dans ce chapitre, est numérotée selon son ordre d'apparition dans le texte.

locuteur – (je) – y est explicite. La position obsessionnelle y est on ne peut plus éloquente lorsque (je), convaincu de son autorité, ramène (tu) à l'ordre en corrigeant sa «faute» de langage. Pris séparément, les énoncés 7 et 8 de Gary adoptent des positions fortement marquées, mais en examinant l'interaction entre les deux sujets, on ne peut passer outre au comique de la situation : le personnage insulté aide l'autre à *mieux* l'insulter! Il l'aide à l'insulter en toute légitimité. Le (je) de l'énoncé 8 ramène l'expression de son (tu) à une forme qui lui est compréhensible. L'insulte porte, et en cela on reconnaît un succès hystérique, mais pour qu'elle porte atteinte, elle doit emprunter une voie obsessionnelle en se conformant au code du (je). Au plan de l'expression et du contenu, il est donc manifeste qu'un énoncé hystérique précède un énoncé obsessionnel, mais l'humour ressortant de ce dialogue tend à ramener, timidement, l'énonciation en terrain hystérique. Ambivalence? Certainement. L'hystérie fait brèche mais au prix de laborieux détours. Et cet énoncé extrait d'un dialogue communique encore mieux l'effort inconscient déployé par le sujet afin de rendre nulle toute manifestation hystérique :

Principale	Causale
------------	---------

67. – Écoute, la vie ne va pas se fâcher // parce que tu es
heureuse.¹⁰⁷

Dans ce dernier énoncé, le (je) se cache derrière le (il) – «la vie» – de l'énoncé. Le lecteur peut y entendre, au premier abord, ce (je) dire à (tu): *(tu) dois arrêter de penser que (tu) es assez important pour déranger l'Autre – (je)*. Se borner à cette compréhension de l'énoncé

¹⁰⁷ *Au-delà...*, p. 65.

constituerait l'erreur de ne pas tenir compte du lien étroit entre contenu et structure. Aussi est-il nécessaire d'accorder l'importance qui lui est due à l'action de «se fâcher» qui, elle, est réalisée dans l'énoncé par le (je), le locuteur de l'énonciation. Et si l'on analyse l'énonciation, il est préférable de chercher à comprendre le message à partir du point de vue du locuteur : il appert que ce dernier exprime une impuissance à changer quoi que ce soit à l'état de (tu). En d'autres mots, (je) admet que (tu) peut être heureux sans crainte, (je) reconnaît qu'il n'est pas une menace pour (tu). Derrière son apparence obsessionnelle, l'énoncé 67 représente donc une validation de l'Autre. Il est soumission à l'hystérie.

La part d'altérité à reconnaître à «la vie», de l'énoncé 67, devient plus évidente dans l'énoncé 68 :

Principale	Complétive	Circonstancielle
------------	------------	------------------

68. On peut dire tout ce // qu'on veut de la vie // mais une chose est certaine // : elle s'en fout.¹⁰⁸

Derrière le sujet manifeste de l'énoncé, «on», se trouve un (je) d'abord sujet de la principale puis de la complétive qui suit. Cette structure est typique de l'énonciation obsessionnelle puisqu'elle permet au sujet (je) de se situer par rapport à sa parole, si virtuelle et potentielle soit-elle. La subordonnée circonstancielle de restriction suivant la complétive est affirmative et présente (je) comme affirmant un fait dont il semble le spectateur vigilant. Nous avons donc une troisième proposition à motif obsessionnel. Si le contenu et l'expression sont jusqu'ici obsessionnels, la proposition finale, elle, annule cette harmonie.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

Le sujet (je) y fait le procès de (tu) – «elle», la vie – déplorant que ce dernier se «foute» de lui en tant que son (tu). Le (je) sujet d'énonciation devient objet indirect de l'action de (tu), reproduisant ici le chiasme établi entre sujet et objet du point de vue des protagonistes de l'énonciation, qu'Irigaray a identifié comme une importante incidence du discours hystérique.¹⁰⁹ Par ailleurs, la dernière proposition revêt en son contenu sa part d'obsession : un fait y est affirmé, aucune action n'est pensée sur le monde (il). Alors comment trancher? L'énoncé 68 est-il obsessionnel ou hystérique? La seule réponse satisfaisante que nous ayons trouvée à ces questions nous porte à dire que le motif – un (je) rejetant un (tu) – est obsessionnel mais l'énonciation, elle, est hystérique parce qu'elle met en cause la dialectique entre (je) et (tu).

À la lumière de ce que nous avons dit du profil d'énonciation ajarien et de nos dernières observations sur le texte garien, il devient de plus en plus intéressant de vérifier de très près si le phénomène du partage des énoncés entre les deux pôles névrotiques s'effectue de la même façon dans le texte d'Ajar. En voici trois (3) énoncés classés parmi les «mixtes» :

8. Elles [les mères des enfants] partaient // et plouff.¹¹⁰

¹⁰⁹ Irigaray, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. «Critique», 1985, p. 58.

¹¹⁰ *La Vie...*, p.18.

comparative

17. Madame Rosa n'était pas comme ça elle-même, // elle le

causale

principale

disait seulement à cause des préjugés // et je savais bien

complétive

// que j'étais son préféré.¹¹¹

comparative

23. Je me suis mis à l'aimer // comme c'est pas permis.¹¹²

L'écrit ajarien se distingue de l'écrit garien par sa syntaxe. En effet, rares sont les phrases simples dans *La Vie devant soi*. Comme le lecteur peut aisément le remarquer au premier coup d'oeil, la phrase de *La Vie...* est complexe et, d'un point de vue normatif, souvent grammaticalement boîteuse dans sa longueur, étant au service d'un narrateur autodiégétique enfant peu ou pas scolarisé et mis dans l'urgence de raconter son histoire. Aussi, l'énoncé 8 fait figure d'exception par sa brièveté. Il faut cependant remarquer que, malgré cela, il s'agit d'une phrase complexe formée de deux propositions indépendantes coordonnées, ce qui ouvre la porte à l'expression d'une dualité semblable à celle observée dans les énoncés de Gary un peu plus tôt. Le constat énoncé dans la première proposition, effectué par un (je) implicite qui se pose en témoin de l'action commise par un (tu) représenté en «Elles», adopte une position obsessionnelle en introduisant au plan inconscient un motif privilégié

¹¹¹ *Ibidem*, p.19. Il est à remarquer que l'énoncé 17 est particulièrement représentatif de la majorité des énoncés de *La Vie devant soi*; les locutions conjonctives et autres articulateurs logiques y sont absents, l'énoncé adoptant en cela une position hystérique. Par ailleurs, et plus important encore, il s'agit là d'un des mécanismes de l'inconscient identifiés par Freud, la figurabilité, organisant le discours par simples superpositions de figures. Remarquons qu'à l'opposé, une énonciation obsessionnelle serait portée à marquer fortement les relations entre propositions.

¹¹² *Ibidem*, p.25.

de celle-ci, les fèces. En regard de la théorie sexuelle infantile, il faut reconnaître une équivalence, dans l'inconscient, entre les fèces et les enfants, ceux-ci étant «chiés» quand ils naissent : en fait, le «plouff» employé pour décrire la façon dont les mères abandonnaient ou «laissaient tomber» leurs enfants évoque le bruit d'excréments tombant à l'eau et est, dans cet extrait, la reprise de l'association de l'énoncé 3 présentant les enfants comme des déchets : «On était alors sept chez Madame Rosa, dont deux à la journée, que Monsieur Moussa l'éboueur bien connu déposait au moment des ordures à six heures du matin, en l'absence de sa femme qui était morte de quelque chose».¹¹³ Le motif obsessionnel est ici représenté dans une structure hystérique ((je) dis que (tu)...); qui plus est, l'onomatopée «plouff», marque d'une créativité mimétique trop spontanée, trop *naturelle*, pour être considérée obsessionnelle, conforte la position hystérique. Ainsi, en un mot se représente la dualité h./o., puisque ce «plouff» renvoie à un contenu obsessionnel mais est exprimé de manière hystérique. En sa complexité syntaxique, l'énoncé 17 se révèle plus représentatif du style manifeste des textes d'Ajar, mais si on en analyse l'énonciation inconsciente, on s'aperçoit que sa facture est semblable à celle de l'énoncé 8. On assiste à la même dichotomie contenu/expression, avec pour différence cette fois que c'est le comportement d'un personnage, Madame Rosa, qui est hystérique : avant de considérer la phrase dans son ensemble, considérer la causale comme un tout permet de voir que le pronom «elle» représente le (je) qui agit «à cause des préjugés», inanimé abstrait représentant le (tu). Si l'on considère maintenant l'énoncé dans sa totalité, en tant que syntagme, on constate que la causale et même la comparative ont comme fonction de

¹¹³ *La Vie...*, p.18. Nous soulignons.

modaliser le message du (je) de l'énoncé, message véhiculé par la principale et la complétive. La structure de ces deux dernières propositions répond aux constantes répertoriées par Irigaray dans son approche d'une grammaire de l'énonciation obsessionnelle : (je), sujet d'énonciation de la principale, renvoie au même sujet d'énonciation dans la complétive. Cette dernière énonce l'essentiel du message, la principale ayant pour fonction d'objectiver l'énonciation. L'Autre est donc admis, mais par le biais d'un personnage, et l'énoncé qui s'annonçait hystérique est finalement assumé par le (je) en position obsessionnelle. Le rapport de force dont nous sommes témoins cette fois se joue entre un comportement de personnage et la structure expressive de la phrase.

Ce que l'on peut plus que jamais nommer la «lutte psychique» du sujet écrivant s'inscrit aussi de façon plus subtile à l'intérieur d'énoncés apparemment hystériques mais au sein desquels s'infiltré, comme si c'était hors de contrôle, l'obsession. L'énoncé 23 – «Je me suis mis à l'aimer comme c'est pas permis.» – présente un (je) exprimant un amour sans limite pour un (tu), un amour tout à fait hystérique. Qui plus est, cet amour est expliqué par une proposition comparative, convoquant implicitement l'Autre, et cette comparative a valeur de quantité au plan sémantique. Jusqu'ici, tout baigne dans l'hystérie. Mais, au plan du contenu, la comparative a aussi une valeur obsessionnelle puisque'elle réfère à la Loi : (je) dit que «c'est pas permis», posant en cela la causale comme le procès de l'énonciation. L'hystérie introduite par la principale se trouve donc ici entravée, elle semble presque avouée comme une faute qui suscite un sentiment d'étonnement coupable

chez le sujet parlant. Un peu comme l'hystérie de l'énoncé 7 de Gary – «[...] Tu es une vache de peau!» – est «corrigée» dans l'énoncé suivant¹¹⁴ – «Une peau de vache, murmurais-je.» –, la subordonnée ici annule l'hystérie de la principale. L'énoncé 23 pourrait à juste titre être considéré comme la mise en abyme par excellence de l'ambivalence prévalant dans l'énonciation des écrits de Gary/Ajar. Même si cette ambivalence semble plus condensée chez Ajar en raison d'une plus grande occurrence d'énoncés partagés, l'énonciation des textes gariens, composés de 48% d'énoncés hystériques et de 37% d'énoncés obsessionnels, est aussi bel et bien habitée de ces deux pôles; la lutte y est seulement moins apparente.

Aussi nous apparaît-il légitime de nous demander si d'autres traits stylistiques des écrits de Gary/Ajar témoignent de cette ambivalence. Dans cette optique, le recours au cliché et à d'autres expressions de nature comparable, telles les expressions figées, mérite notre attention. Reconnaissons à Gary sa *séniorité* en commençant par étudier des énoncés signés de son nom (nous soulignons):

1. Lorsque Laura pleurait, il y avait crime contre l'humanité.
2. Il y avait des populations civiles mitraillées sur les routes.
3. Il y avait nazisme, et Hitler c'était moi.
42. Je voulais lui montrer que je savais encore être fou d'amour.
51. Le bonheur est un travail d'équipe.

¹¹⁴ Ces énoncés sont étudiés à la page 66 de mon travail.

En lisant les énoncés 1-2-3, le lecteur a l'impression de voir des fragments de titres de manchettes des journaux lorsqu'il se retrouve devant les syntagmes «crime contre l'humanité», «populations civiles mitraillées sur les routes» et «Il y avait nazisme». De l'ordre de la formule, ces trois emprunts aux lieux communs de l'information, ou d'une actualité passée, sont employés à des fins métaphoriques. Devant les deux premières, on pourrait ajouter un «comme si», et la troisième effectuée, encore de façon implicite comme c'est le cas dans toute métaphore, l'analogie entre «Hitler» et «moi». L'Autre est totalement éradiqué de l'énonciation (et de l'énoncé) dans lequel (je) fait le procès de (je). Si la tentation a été forte de qualifier automatiquement¹¹⁵ le recours à la métaphore de procédé hystérique parce qu'il dénote un certain effort d'originalité, elle a disparu après l'analyse de celle-ci. Derrière toute métaphore, il y a métonymie et c'est le cas dans ces trois énoncés où la cruauté sous-entendue désigne le (je) responsable des pleurs de (tu) – «Laura». Le lecteur assiste donc au procès de l'énonciation dans ces énoncés, procès exprimé à l'aide de formules connues; ce sont là deux traits obsessionnels auxquels s'ajoutent les récurrences de la formule «Il y avait», qui laisse entendre que les faits affirmés sont incontestables. Qui plus est, le recours à un procédé stylistique répertorié, tel le trope, comme objet de rhétorique, rappelle le *code* obsessionnel. On ne peut donc pas affirmer que l'ambivalence o./h. soit fortement marquée ici, puisque les énoncés 1-2-3 s'avèrent finalement à classer parmi les obsessionnels purs.

¹¹⁵ Si nous avions écouté les préjugés traditionnellement associés à l'hystérie, nous l'aurions fait.

L'énoncé 42 trouve son côté humoristique dans son aspect ludique. En effet, l'expression-cliché «être fou d'amour» est à prendre aux sens propre et figuré. L'expression-cliché, prise en son sens habituel, rassure une parole obsessionnelle, mais l'humour entourant le contexte de son emploi fait de la phrase 42 un énoncé mixte : être fou d'amour pour l'Autre est un comportement hystérique (mais remarquons ici l'emploi du verbe d'état, plus passif, qui évoque l'obsession) au même titre qu'effectuer un jeu de mots trahit la volonté de faire rire, donc un souci de l'Autre. Cependant, le contenu hystérique de la phrase est soutenu par une structure obsessionnelle, puisque la proposition principale agit à titre de modalisateur, et sert à introduire la complétive dans laquelle se situe l'essentiel du message de l'énonciation. De plus, comme c'est le cas pour la majorité des énoncés obsessionnels, le sujet d'énonciation (je) de la principale renvoie au même sujet d'énonciation dans la complétive. Autrement dit, si l'on considère la phrase dans sa totalité, (je) s'adresse à (je). Mais ce qui nous intéresse le plus ici, c'est le jeu de mots lui-même, et nous avons constaté que, comme le «plouff»¹¹⁶ d'Ajar, il est habité de dualité, à la différence que dans ce dernier cas le contenu adopte la position hystérique et l'expression, la position obsessionnelle.

L'énoncé 51 – «Le bonheur est un travail d'équipe» –, le troisième et dernier¹¹⁷ énoncé de Gary ayant recours au cliché est d'une nature plus proche de celle des énoncés 1-2-3 cités à la page 73 de notre travail parce que l'expression «travail d'équipe» est

¹¹⁶ Voir page 71 de la présente.

¹¹⁷ Le dernier des exemples que nous avons choisis dans les deux extraits que nous avons analysés.

employée à des fins métaphoriques. L'obsession véhiculée par son côté cliché est donc soutenue par le recours à un trope qui comprend sa part d'originalité, mais qui dénote aussi le besoin d'emprunter des voies communes. Derrière ce constat obsessionnel, n'y a-t-il pas une demande hystérique d'un (je) à un (tu) évincé de l'énoncé? Le «bonheur» ne serait-il possible qu'avec l'Autre? Une fois de plus, il semble y avoir scission entre contenu et structure. Le conflit perdure.

Les passages où le texte d'Ajar a recours au cliché sont plus fortement et ouvertement teintés d'humour, amenant souvent un nouveau regard sur une expression figée, lui conférant ainsi une altérité hystérique :

18. Quand je me mettais à gueuler, les autres se mettaient à gueuler aussi¹¹⁸ et Mme Rosa s'est retrouvée avec sept gosses qui réclamaient leur mère avec des hurlements à qui mieux mieux et elle a fait une véritable crise d'hystérie collective.¹¹⁹
44. Chez Madame Rosa il n'y avait pas la sécurité et on ne tenait tous qu'à un fil, avec la vieille malade, sans argent et avec l'Assistance publique sur nos têtes et c'était pas une vie pour un chien.¹²⁰
52. Le bonheur, c'est une belle ordure et une peau de vache et il faudrait lui apprendre à vivre.¹²¹

¹¹⁸ Malgré l'hystérie de contenu de l'énoncé 18, l'énonciation revêt des traits obsessionnels puisque, à deux reprises, l'Autre est anihilé par le (je) : «les autres [enfants]» hurlent parce que (je) *gueule* et «Madame Rosa» fait une crise d'hystérie «collective». L'obsession semble ici obéir au caractère compulsif que lui reconnaît la psychanalyse, récupérant un *écart* hystérique aussitôt qu'il est énoncé.

¹¹⁹ *La Vie...*, p. 18-19. Nous soulignons.

¹²⁰ *Ibidem*, p.26. Nous soulignons.

¹²¹ *Ibidem*, p. 90. Nous soulignons.

Dans l'énoncé 18, la «crise d'hystérie collective»¹²² assumée par un personnage singulier («elle», Madame Rosa) se trouve à représenter, de façon un peu cocasse, la cause de cette crise : les «sept gosses» qui hurlaient. L'incongruité de l'adjectif «collective» participe au comique de l'énoncé. D'un autre côté, l'expression figée dénote l'obsession, mais le contexte de son emploi relève davantage de la «fantaisie» hystérique.

L'énoncé 44 présente une structure mixte comparable à celle de l'énoncé 18, et la scission contenu/forme y est encore plus marquée puisque l'expression figée «c'était pas une vie pour un chien», relève davantage de l'ordre du cliché que l'expression «crise d'hystérie collective». Ainsi, l'humour se fait sentir par le double sens dans l'énoncé 44: l'expression soulignée pouvant être prise au pied de la lettre puisque le sujet d'énoncé parle vraiment de son chien, on peut et doit aussi interpréter cette expression d'après son sens figuré le plus commun. On sent donc ici une énonciation jubilatoire qui concilie obsession et hystérie en ayant recours à un cliché, mais qui renouvelle ce dernier dans un mot d'esprit inédit.

L'énonciation se positionne de la même façon dans l'énoncé 52, lorsqu'un personnage insulte le bonheur à coups de clichés : «une belle ordure» ainsi que «une peau de vache». La surprise causée par l'oxymore formé dans le premier syntagme constituant en elle-même un indice qu'il y a peut-être une opposition latente (au plan inconscient), on

¹²² L'expression semble sortir tout droit des manchettes journalistiques et n'est pas sans évoquer celle employée par Gary : «populations civiles mitraillées sur les routes».

reconnaît que l'emploi d'un adjectif anodin comme «belle», dans le contexte inusité de l'oxymore, confère un statut spécial au syntagme parce que comique. L'ironie (que l'on associe ici à l'hystérie en raison de sa recherche d'altérité, de nouveauté), connotée par l'adjectif «belle» de la première expression figée, fait donc contrepoids à l'emploi obsessionnel de la seconde.

Chaque énoncé analysé plus haut a été choisi en fonction de son exemplarité; chacun représente une particularité textuelle suffisamment importante pour que l'on puisse le qualifier de fait de style inconscient. Nous aurions pu étendre le compte rendu de notre analyse à d'autres traits stylistiques témoignant d'une position névrotique ou d'une autre, telle l'obsessionnelle volonté d'asservissement de la langue, trahie par l'emploi de la virgule entre deux ou plusieurs propositions indépendantes au lieu du point final attendu; nous aurions pu présenter des énoncés dans lesquels on remarque l'omission de la virgule normalement prescrite devant la conjonction «mais», ou encore élaborer à propos des récurrences de verbes transitifs sans objet direct (notamment de nombreux participes passé ayant une valeur qualificative) évinçant l'Autre de l'énoncé, mais nous passons outre à ces traits de style ponctuels, justement parce que ce sont des traits de style. L'objectif de ce chapitre était de dégager le profil d'énonciation des écrits de Gary/Ajar.

Nous ne pouvons cependant pas en rester là dans notre étude de la structure psychique du sujet écrivant dans les textes signés respectivement Gary et Ajar. Quelle que

soit la *mixité* des traits entourant la structure, un sujet a *une* structure psychique; il nous faut donc trancher, et de façon non équivoque, en faveur de l'obsession ou de l'hystérie.

À la lumière de nos relevés statistiques, il ressort que l'énonciation garienne est dominée par la position hystérique. Tel que nous l'avions souligné au début de notre présentation sur le style au chapitre I, la statistique n'est pas une fin, mais bien un outil donnant l'impulsion à une réflexion plus poussée. Or, la dominance de seulement 8% de la position hystérique est peu convaincante et nous incite à accorder une attention accrue à l'ambivalence se dessinant dans les rapports instaurés par des proportions quasi égales entre énoncés hystériques et obsessionnels (54% contre 46%). En effet, la répartition de ces proportions s'effectue de façon tranchée, par le biais d'énoncés purs qui s'opposent. Puisque cette répartition ne nous permet pas de trancher fermement en faveur d'une position ou de l'autre, les résultats fournis par l'analyse des énoncés mixtes nous semblent une meilleure piste à suivre. Même s'ils sont moins nombreux que chez Ajar, nous leur avons reconnu une valeur représentative de la structure psychique des textes signés Gary. Aussi, nous constatons que, parmi les données saisies dans le Tableau 1, ce sont les énoncés mixtes de classe o./h. qui dominent. Or, en psychanalyse littéraire l'énonciation est aussi à appréhender d'après la dialectique des protagonistes de l'énonciation. Ainsi, nous rappelons qu'un énoncé o./h., selon notre système de classement, désigne une énonciation obsessionnelle entachée de motif(s) hystérique(s). C'est là le profil psychique que nous reconnaissons à l'énonciation des écrits signés Gary.

L'analyse des données statistiques découlant de l'étude des énoncés signés Ajar, elle, a démontré une structure psychique plus marquée (65% d'obsession contre 35% d'hystérie). Comme pour les écrits de Gary, une forte ambivalence est apparue, mais par une voie différente : au lieu d'être représentée en une division quasi égale entre les deux catégories d'énoncés purs, celle-ci se trouve dans une proportion d'énoncés mixtes deux fois plus importante que chez Gary (32% > 14%). De façon encore plus nette que chez Gary s'est affirmée la dominante o./h. parmi les énoncés de cette catégorie, confirmant encore ici que la structure psychique du sujet parlant des textes signés Ajar est obsessionnelle.

Certains ne manqueront pas de souligner, à juste titre, que la proportion d'énoncés marqués d'hystérie¹²³, constituant plus du tiers des énoncés répertoriés dans les textes signés Ajar, est trop importante pour être considérée négligeable. Nous reconnaissons que ces dernières données nous ont posé un problème¹²⁴ tant pour l'interprétation de la structure garienne que pour l'interprétation de la structure ajarienne. Étant donné le profil ambivalent des deux énonciations, c'est encore l'analyse des énoncés mixtes qui nous permet de trancher en faveur d'une hypothèse qui demandera à être (re)confirmée : l'énonciation des écrits de Gary/Ajar semble composée d'une structure obsessionnelle qui

¹²³ Cette proportion se donne à voir ainsi : h. + h./o. = 35% d'hystérie.

¹²⁴ En psychanalyse littéraire, ce sont toujours les éléments qui font apparemment problème qui mènent à l'atteinte de la «vérité». Notre analyse ne tardera pas à confirmer cette assertion.

est parasitée d'un fantasme hystérique.

Le fantasme identitaire de Gary, consistant à devenir autre, présente au premier abord l'apparence de l'hystérie. Mais à bien y réfléchir, l'ambivalence du sujet parlant dans ses textes explique peut-être en partie l'attitude du sujet habité d'un fort désir de réaliser ce fantasme hystérique, mais qui impose à ce désir la contrainte de le vivre dans l'anonymat, ne s'autorisant à libérer son secret qu'après sa mort, dans son testament littéraire. Un fantasme hystérique vécu de façon obsessionnelle constitue un mariage susceptible de causer une grande souffrance psychique. Le désir du sujet, mû par un fantasme hystérique, avait toutes les chances de s'actualiser dans l'activité littéraire, mais il semble que l'Institution, en conférant à Gary une «gueule» trop définie, ait nui à ce projet qui aurait peut-être pu sauver le sujet du destin tragique qu'on lui connaît.

En regard de la configuration psychique commune associée aux écrits de Gary et Ajar, il semble que l'énonciation des textes étudiés obéisse à la définition que Levi-Strauss a donnée de la structure : si l'identité apparaît labile dans les variations du fantasme, elle est cependant stable dans ses assises structurales. Considérant la structure sous-jacente aux écrits analysés, une question pointe à propos du rapport entre les écrits signés de noms distincts. Étant constituée d'une hystérie dominante apparente puisqu'elle se situe surtout au plan manifeste du contenu, l'écriture de Gary, connue et reconnue, serait-elle le signifiant du signifié qu'est celle d'Ajar? Cette hypothèse nous amène à considérer d'un

autre oeil le projet identitaire de Gary tel que nous l'avons présenté au début de notre travail: plutôt que de s'élaborer autour de la volonté d'être autre comme le ferait le projet identitaire d'un sujet hystérique, le désir de Gary semble en fait motivé par la volonté de ne plus être lui-même. Tel qu'on peut le lire dans *Vie et Mort d'Émile Ajar*, il en a assez «d'être tenu prisonnier de la « gueule qu'on lui a faite [...] une gueule qui n'a aucun rapport ni avec son oeuvre, ni avec lui-même».¹²⁵ On peut voir en cela un ébranlement hystérique, mais non abouti puisque pour refuser d'être ce que l'on est, il faut savoir qui l'on est et un sujet hystérique, lui, ne le sait pas.

Seconde partie : L'énoncé sémantisé : superpositions

À cette étape-ci de notre mémoire, la méthode mauronienne guide notre démarche analytique. Notre lecture des écrits de Gary/Ajar se fait dans un état d'attention «flottante», à l'affût non pas des structures manifestes mais plutôt de réseaux d'associations ou de groupements d'images récurrents, dont on peut supposer le caractère obsédant et probablement involontaire. Ce sont les associations de certains motifs – l'argent, les fèces et/ou les enfants, tous des équivalents symboliques d'une énonciation obsessionnelle – qui ont constitué notre première piste d'investigation, permettant de mettre au jour un scénario récurrent dans les deux oeuvres à l'étude. Ce scénario met en scène un comportement plutôt étonnant : le sujet choisit de se séparer d'un être ou d'un objet auquel il est très attaché. En apparence, de tels scénarios semblent relever d'une énonciation obsessionnelle puisque le stade anal et ce qui symbolise ses principaux actants déterminent la façon dont le sujet met en

¹²⁵ Gary, Romain, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Gallimard, Paris, 1981, p. 16.

oeuvre son mythe personnel. En effet, le succès de ce stade consiste, pour le sujet, à apprendre à se séparer de l'objet qui sort de lui et à le considérer autre, à l'accepter en tant qu'autre. Dans les textes de Gary/Ajar, nous avons déjà constaté que ce qui se présente sous un certain jour est souvent mis en contexte de façon telle qu'il puisse finalement révéler une tout autre structure psychique que celle qui semble manifeste, voire une structure qui présente des composantes psychiques mixtes. En son désir de ne plus être lui-même, le fantasme de l'énonciation de Gary/Ajar révèle une propension hystérique qui emprunte divers moyens, souvent tordus, pour faire saillie. C'est par l'analyse des scénarios récurrents mentionnés plus haut que nous en arriverons à voir comment s'articule le fantasme identifié. À cet effet, deux passages se prêtent particulièrement bien à la superposition.

Pour voir apparaître la première manifestation de ce qui se révèle tributaire d'une énonciation perverse, il faut se référer à l'extrait du bistrot. Dans *Au-delà...*, le héros y rencontre sa petite amie qu'il a attendue quelques minutes, seul à sa table. Jacques laisse entendre à Laura qu'il vient de vivre *réellement* ce qu'il lui raconte, mais elle comprend qu'il fabule; en fait, il lui raconte une sorte de rêve éveillé dans lequel il s'imaginait agir d'une manière apparemment absurde. C'est dans cet extrait que nous pouvons voir poindre une première manifestation masochiste :

J'ai fait une expérience [...] j'ai essayé de ne pas penser à toi. Je n'ai pas réussi et j'ai laissé cinq mille francs au garçon. Il m'a regardé avec méfiance car il ne prêtait pas aux riches. Alors, je lui ai dit : «Je l'aime et je ne pourrais accepter de vivre sans elle.» [...]

Il [le garçon] s'est mis à pleurer, il m'a rendu mes cinq mille francs légers en disant : « Ah putain de merde, merci, monsieur, c'est bon de savoir que ça existe!»

- Tu mens [...]
- Bon, ça ne s'est peut-être pas passé comme ça [...], mais je te jure que c'est vrai, c'est comme ça que je le sens, et je n'ai même rien eu à payer!¹²⁶

Cet extrait attire notre attention par la présence de l'association entre argent, merde et affect de bien-être. Ce qui frappe d'abord est le don d'une somme d'argent à un inconnu, somme qui, malgré sa relative insignifiance¹²⁷, semble investie d'une grande importance par le sujet. Il ne semble pas exister de motif logique justifiant ce don, à part cette phrase laissant supposer que l'argent symbolise Laura ou l'amour éprouvé pour celle-ci : «Je l'aime et je ne pourrais accepter de vivre sans elle». Ici, le montant du don, pouvant symboliser à quel point il est possible d'aimer, provoque une émotion intense chez le garçon de table, émotion qui servira de référence au sujet pour expliquer son propre état : «c'est comme ça [qu'il se sent]». L'expression «putain de merde», associée à l'adjectif «bon», contribue aussi à la dimension masochiste que l'on voit poindre ici : «Je» *le* sent comme de la merde et cela est présenté comme une expérience positive; autrement dit, le sujet se sent bien de «savoir que «ça» existe». Ce que désignent le *le* et le *ça* n'est jamais précisé explicitement, mais le lecteur peut comprendre que le premier pronom désigne une façon de quantifier¹²⁸ l'amour éprouvé pour

¹²⁶ *Au-delà*.... p. 176-177. Nous soulignons.

¹²⁷ Si l'on considère que les francs que le héros du roman de Gary feint de verser au garçon de table sont des anciens francs (ceux dont 500 ne valent alors qu'un dollar canadien), on peut estimer la valeur du faux don à dix (10) dollars canadiens.

¹²⁸ Notre étude de l'approche d'une grammaire de l'énonciation hystérique a démontré que le sujet empruntant cette position a tendance à quantifier les sentiments. Ce trait montre l'ambivalence de l'énonciation des textes à l'étude puisque le discours mettant l'accent sur l'état du sujet, ce dont il est question dans l'extrait présent, appartient davantage au registre obsessionnel.

l'objet : faire semblant s'avère alors une façon d'exprimer l'inexprimable; le second pronom, lui, semble désigner la possibilité de se représenter l'idée de faire une folie apparemment insensée, comme donner une énorme somme d'argent à un inconnu. En complément de la lecture de l'extrait que nous venons de proposer, une interprétation différente s'impose ici, puisque la même identification que nous avons relevée au chapitre I de notre mémoire semble jouer dans l'extrait du bistrot : le sujet s'identifie encore à l'argent (le garçon ne prête pas aux «riches»). Qui plus est, le sujet se représente par un *gros* montant d'argent; un montant dont seul un riche, un homme puissant, peut disposer. Imaginer donner cinq mille francs au garçon de table équivaldrait-il, symboliquement, à effectuer un don de soi? Ou mieux encore: cela équivaldrait-il à se débarrasser d'une mauvaise image de soi afin de parvenir à une certaine consistance narcissique? L'hypothèse tient la route si l'on remarque que l'argent devient l'équivalent symbolique des fèces : en effet, le garçon dit qu'il est «bon» de savoir que «ça» (la merde? Ou la capacité de donner gratuitement, au nom de l'amour?) existe. Cela expliquerait la mention du fait que le garçon, *récepteur* du don monétaire imaginaire, ne «*prête*» pas aux riches; s'il avait joué le jeu et fait mine d'accepter l'argent, il aurait fait une faveur au sujet. Il lui aurait permis d'éprouver une certaine satisfaction personnelle liée à son image de soi qu'il modifie. Cela expliquerait le désir et même le besoin, pour le sujet, d'imaginer un tel scénario. L'intérêt des deux lectures de l'extrait que nous proposons réside principalement dans le fait que, dans tous les cas, l'affect est causé par une idée et non par un passage à l'acte véritable, phénomène que l'on peut rapprocher du mécanisme du fantasme.

La superposition de l'épisode du bistrot avec un autre extrait de *La Vie devant soi* permet de consolider les hypothèses émises à propos de ce que peuvent représenter le «le» et le «ça» dont nous venons de parler. Le point d'ancrage entre les deux extraits est une phrase presque entière, la dernière de l'extrait qui sera cité plus bas; cette phrase est employée dans *La Vie...* en un contexte pouvant éclairer les quelques zones d'ombres¹²⁹ (au plan du contenu) du passage d'*Au-delà...* La lisibilité du récit est donc accrue ici et permet une interprétation plus assurée des associations. L'extrait en question concerne l'épisode de la rencontre de Momo avec son père récemment sorti de l'asile psychiatrique où il avait été interné suite au meurtre de sa conjointe et «employée», la mère de Momo : «Vous pensez, elle se faisait jusqu'à vingt passes par jour. J'ai fini par devenir jaloux et je l'ai tuée, je sais. Mais je ne suis pas responsable. [...] Je l'aimais à la folie, je ne pouvais pas vivre sans elle».¹³⁰ Qu'ont en commun ces deux extraits? D'abord, les sujets d'énonciation y expriment leur incapacité à vivre sans l'objet de leur amour, puis ils prennent l'initiative de s'en séparer malgré tout. C'est le geste apparemment en contradiction avec le désir du sujet qui fait la particularité des extraits. En effet, le meurtre d'une femme sans qui la vie est présentée comme impossible peut être interprété comme un geste suicidaire ou autodestructeur. On se rappelle que, chez Gary, c'est l'association *argent* + *Laura* qui permet de conclure à un geste similaire. Cette association du motif de l'argent à l'amour est aussi convoquée chez Ajar lorsque le père de Momo, qui est proxénète, explique à quel point sa prostituée préférée était populaire

¹²⁹ Le lecteur de l'épisode du bistrot peut en effet se demander en quoi le fait de donner cinq mille francs à un inconnu permet-il d'exprimer son amour envers une femme?

¹³⁰ *La Vie...*, p.189. Nous soulignons.

puisqu'elle se faisait «jusqu'à vingt passes par jour». Cela constitue en quelque sorte une façon d'évaluer la valeur de l'objet aimé : très sollicité par autrui, il risque de s'éloigner du sujet qui, rappelons-le, «ne pourrait pas vivre sans [lui]». Ce serait donc en raison de la crainte d'être abandonné que le sujet du dernier énoncé aurait orchestré cette rupture on ne peut plus radicale. Cette hypothèse est supportée par l'emploi du conditionnel («je ne pourrais pas vivre sans elle»), signe que le sujet ressent une détresse à la simple idée de l'éventualité d'être abandonné par l'être aimé. Il avoue d'ailleurs indirectement que cette peur est incontrôlable lorsqu'il nie sa responsabilité à l'égard du meurtre. On peut donc supposer que la rupture devient absolument nécessaire pour le sujet et qu'elle s'effectue dans son intérêt. Le désir est généralement motivé par la prévision d'un plaisir à venir, mais cette fois-ci il semble mû par un instinct de survie ou une volonté de fin de déplaisir.

Puisque c'est le sujet lui-même qui s'inflige une souffrance pour mettre fin à ce déplaisir – et donc, par le fait même, se faire plaisir? – il devient important de chercher à voir ce que représente l'argent, d'autant plus que, dans l'épisode du bistrot (Gary), le don de cinq mille francs apparaît difficile à expliquer, incongru. Si nous suivons la piste nous ayant mené à voir en ce motif monétaire un barème d'évaluation de l'objet, nous croyons que la décision d'éliminer celui-ci est liée à l'importance qu'il avait pris. En effet, un extrait garien reprenant un scénario de rupture semblable représente explicitement un possible motif latent de l'énonciation ajarienne : «Je lui en voulais tellement [...] Il n'y a pas plus grande faiblesse que d'aimer quelqu'un, à la merci» (p.239). La première partie de notre mémoire a montré

que le *je* énonciateur s'associait souvent aux ordures et aux fèces, dévoilant une piètre estime de soi. Ce serait donc l'intolérance à l'idée d'un possible abandon, idée favorisée par une estime de soi déficiente, qui pousserait le sujet à aller au-devant des coups, l'élimination de la crainte d'un potentiel abandon causant un affect proche du soulagement. Le fils du héros confirme cette hypothèse lorsqu'il décrit le comportement de son père : «La peur de perdre [...] on joue à devancer [...]. Il croit qu'il existe un art de perdre et qui s'appelle l'humour. Cela mène souvent à renoncer à la victoire par peur de la défaite [...]» (*Au-delà...*, p.180). Les extraits que nous avons isolés représentent donc des scénarios à structure obsessionnelle, dans lesquels le sujet est aussi l'objet de son acte; le sujet est son propre objet par l'affect que le fantasme fait naître chez lui : il soulage son angoisse qui est causée par un attachement affectif.

Voyons comment se mettent en place les réseaux d'association récurrents dans un extrait que nous pouvons qualifier d'équivalent de celui du bistrot chez Gary, à savoir l'épisode du petit chien chez Ajar.¹³¹ En résumé, l'extrait se présente comme suit : Momo, frustré de ne pas avoir de mère, vole un caniche en *remplacement* de celle-ci. Après maintes hésitations, il baptise son caniche «Super». L'extrait commence par cette phrase plus révélatrice qu'elle peut en avoir l'air : «Je me suis fait un vrai malheur avec ce chien». Le scénario se déroule tout comme dans les extraits précédemment analysés : le sujet d'énoncé affirme son attachement profond à l'objet – Super – puis on assiste au récit de la séparation

¹³¹ *La Vie devant soi*, p. 25-26.

d'avec celui-ci, séparation dont le sujet est, contre toute attente, l'instigateur (nous soulignons):

«Je me suis mis à l'aimer comme c'est pas permis. [...] J'avais en moi des excès accumulés et j'ai tout donné à Super. [...] je me sentais quelqu'un parce que j'étais tout ce qu'il avait au monde. Je l'aimais tellement que je l'ai même donné.

[...]

Alors lorsque Super a commencé à grandir pour moi au point de vue sentimental, j'ai voulu lui faire une vie, c'est ce que j'aurais fait pour moi-même, si c'était possible.

[J']ai vendu Super cinq cents francs et il faisait vraiment une affaire. J'ai demandé cinq cents francs à la bonne femme parce que je voulais être sûr qu'elle avait les moyens. [...] J'ai pris les cinq cents francs et je les ai foutus dans une bouche d'égout. Après [...] j'ai chiâlé comme un veau avec les poings dans les yeux mais j'étais heureux.

La première surprise du lecteur, causée par la vente d'un objet tant aimé, est suivie d'une autre surprise causée par le sort qui est réservé à l'argent provenant de la vente du caniche. La réaction du petit, après avoir vendu «ce qu'il avait de plus cher au monde» (p.30), est d'autant plus désarçonnante : manifestement, sa souffrance est accompagnée d'un sentiment de bonheur. Pourquoi cet affect de bien-être suite à un acte d'autoflagellation? Explicitement, il semble que ce soit parce que l'acte du sujet a causé le bien-être de l'objet dont il s'est séparé; il semble en effet y avoir confusion de personne lorsque Momo mentionne que Super «faisait vraiment une affaire». En fait, l'auteur de la transaction, qui en est aussi le bénéficiaire au plan monétaire, est Momo. Mais selon ce dernier, celui à qui la transaction profite le plus est le caniche puisque la vie chez Madame Rosa ne représente «pas une vie pour un chien» (p.26). Elle ne lui convient pas, il serait mieux ailleurs. Sachant cela,

peut-on dire que la vente du petit chien prend une symbolique particulière en représentant l'abnégation du sujet dont le bonheur serait égal à celui qu'il cause? Nous pouvons en douter, et pour diverses raisons. Premièrement, si l'acte du sujet était un sacrifice «pur», soustrait de toute trace de plaisir égoïste, nous aurions probablement retrouvé l'expression «j'étais heureux pour lui» au lieu de seulement «j'étais heureux» à la fin de l'extrait cité. Mais l'expression est ici employée de façon intransitive, excluant tout autre de l'énoncé. Qui plus est, le caniche étant désigné comme ce que Momo avait de plus «cher»¹³², on peut voir dans le fait de jeter l'argent de la vente de ce dernier une répétition de la scène de séparation. Le sujet se départit douloureusement de l'objet et, cette fois-ci, le rapprochement à effectuer avec un symbole fécal, les égouts, est inévitable. L'interprétation à dégager des fèces pose problème, mais le motif est bien là et a été utilisé à deux autres reprises plus tôt dans l'extrait lorsque Momo affirme qu'il «avai[t] en [lui] des excès accumulés» et qu'il a «tout donné à Super»; on croirait entendre qu'il a eu une grosse diarrhée d'amour après avoir été constipé. L'interprétation de cet extrait réside donc dans ces emplois de termes évoquant les fèces : la «merde» symbolique est d'abord associée au sujet, puis déplacée vers le chien dont le fruit de la vente devient alors le représentant¹³³; cela explique que les cinq cents francs, somme importante¹³⁴ pouvant symboliser le moi, aboutissent là où les excréments se

¹³² Nous avons vu, dans les extraits précédemment analysés, que le désir de séparation du sujet est proportionnel à l'amour porté à l'objet, parce que plus l'objet est aimé, plus le rejet redouté par le sujet risque d'être douloureux. Notre lecture nous porte à croire que le fantasme s'articule de la même façon ici.

¹³³ À l'instar du don que Jacques Raignier feint de verser au garçon lors de l'épisode du bistrot que nous avons étudié précédemment, les 500 francs de la vente du petit chien correspondent à une somme qui peut paraître dérisoire au lecteur, soit un dollar canadien. Encore une fois, il nous incombe d'évaluer le montant d'argent en fonction de la valeur que lui attribue le sujet. Dans les années 1970, pour un jeune orphelin de Belleville qui ne fréquente plus l'école, un dollar représente une petite fortune.

¹³⁴ Importante pour le sujet.

retrouvent en général, dans les égouts. Cette chaîne d'associations présentant au plan manifeste un comportement pour le moins bizarre visait donc à exprimer le peu d'amour-propre du sujet; il exprime aussi et surtout le rejet de soi. Le sujet se jette tout bonnement dans les égouts, et c'est ce qui lui procure satisfaction. Comme c'est le cas de tout acte de parole, cette mise en scène d'un sacrifice motivé par l'amour pour autrui cache, probablement de façon inconsciente, un motif autre, un désir profond de se débarrasser du *moi-en-situation-d'amour-partagé*, ce désir naissant du fait que le moi semble considérer qu'il est indigne d'être aimé. Cela s'accorde avec le désir de ne plus être soi que l'on a décelé dans les textes de Gary/Ajar.

Les extraits où la rupture amoureuse de Jacques et Laura est souhaitée ou faussement mise en scène semblent confirmer cette interprétation :

Il paraît que c'est une fille bien. [...] Tu es en train de lui refiler un paquet de valeurs qui ne vaudra plus rien, dans quelques années : toi-même. [...] Alors, tu l'exploites. C'est sans avenir. Laisse-moi te dire que si tu l'aimes vraiment, tu devrais la quitter. Tu pourrais être son père et tu devrais réfléchir à ses intérêts...¹³⁵

Dans ce dernier extrait, c'est le grand frère du héros qui émet ces recommandations, et ce fait est souligné juste avant que Jacques n'affirme que «chaque homme a le droit de décider de ses restes» (p.96). Il annonce en cela le thème de la conversation qui s'amorce avec son frère, à savoir quelle est la valeur à accorder à un homme de sa condition. Le terme «restes»,

¹³⁵ *Au-delà...*, p. 96-97. Nous soulignons.

employé explicitement et ironiquement pour désigner Jacques, qui est vivant, introduit de nouveau un symbole fécal conjugué avec le motif monétaire. Notre travail a déjà démontré que le discours financier constitue une façon de représenter l'estime de soi du sujet. Aussi, il est particulièrement intéressant de constater ici le contraste entre «l'autoévaluation» du sujet et la valeur qu'il reconnaît à l'objet de son amour. Comme dans les autres extraits présentant un scénario de rupture, l'accent ou l'impact est mis sur l'importance de l'objet: «c'est une fille bien». La valeur de Laura est d'autant plus soulignée que le grand frère la présente comme pouvant être l'enfant de Jacques et l'on sait que, pour un sujet obsessionnel, tout ce qui est sa création prend une valeur inestimable : «La même a [...] quoi, trente-cinq ans de moins que toi? [...] Tu pourrais être son père [...]» (p.96). Le sujet (Jacques) ne semble pas approuver les dires de son frère. Mais le fait qu'il les ait présentés comme étant reçus par le «petit frère» (p.96), donc énoncés par la figure d'autorité que représente un *grand frère*, leur donne une teinte de vérité. L'autorité à reconnaître aux paroles du grand frère est encore plus affirmée à la toute fin du dialogue, alors que Jacques constate que «[son] frère [est] capable d'une perspicacité assez impressionnante» (p.98). On peut donc considérer comme endossées, ou du moins reconnus, par le sujet écrivant les propos de l'extrait. Plus important encore, il semble que la valeur accordée à Laura soit un facteur déclenchant la prise de décision de la quitter; le sujet obéit en cela au même réflexe d'autoconservation que nous avons pu observer dans l'épisode du petit chien de Momo.

La relation amoureuse de Jacques et Laura favorise la mise en place de scénarios de rupture, et il est un extrait très révélateur du trait masochiste que l'on peut attribuer à ceux-ci. Pour les besoins de la cause, nous désignerons cet extrait comme étant l'épisode de la fausse lettre de rupture amoureuse, écrite par Laura (en italique dans le texte original), précédée et suivie d'un dialogue dont nous reproduisons ici les traits les plus probants :

- J'ai peur, Jacques. Je suis tellement heureuse avec toi que... je ne sais pas... je me sens tout le temps menacée...
[...]
Jacques tout est fini entre nous. Je ne te reverrai plus jamais. [...] Pardonne-moi. Je ne peux pas vivre sans toi.
[...]
- J'ai lu ta lettre. C'était bon?
- Formidable. J'ai pleuré, tu ne peux pas savoir. C'est tellement merveilleux de croire que l'on joue à se faire peur, comme s'il n'y avait pas de vraie menace... J'adore le soulagement.
- Exorcisme?
- Oui. C'est très brésilien.¹³⁶

Ici, la peur de l'abandon semble projetée sur Laura qui prend l'initiative d'une fausse rupture car, dit-elle, «le bonheur est toujours un peu coupable» (p.66). Peut-on supposer que, comme Jacques au bistro, elle va au devant des coups parce qu'elle ne supporterait pas de subir l'abandon? La mention de sa peur et du sentiment de ne pas mériter le bonheur, qui sont implicitement avoués dans son impression «d'être menacée», nous le laisse supposer. Remarquons aussi la présence de la phrase que nous avons déjà relevée dans deux extraits présentant le scénario récurrent étudié («Je ne peux vivre sans toi»); si nous lisons cet extrait à l'aide des autres qui peuvent s'y superposer, cette phrase, qui semble obsédante

¹³⁶ *Au-delà...*, p. 65-66. Nous soulignons. Petit rappel au lecteur : Laura est brésilienne.

pour le sujet, crie cette peur de l'abandon. Le plus surprenant dans l'extrait est la force de l'affect provoqué par le fantasme de fausse rupture; il faut bien souligner le mot *fausse*, puisqu'il ne semble pas que ce soit l'idée de rupture qui soit satisfaisante, mais bien l'idée que celle-ci soit fausse, qu'elle relève du jeu. Le fantasme permettrait donc une catharsis qui est bien évoquée par le terme «Exorcisme» : le sujet, dans un élan masochiste, éprouve du plaisir à jouer à se faire peur. Dans un autre ordre d'idée, le «soulagement» et «l'[e]xorcisme» constituent des récurrences de symboles liés au stade anal puisqu'ils peuvent tous deux connoter l'idée d'expulsion d'un corps étranger (ce dernier motif étant symbolisé ici par l'attribut «brésilien» accolé au jeu). Une fois de plus, on retrouve donc les mêmes ingrédients contribuant à l'élaboration d'un scénario qui semble de plus en plus obsédant.

Le caractère obsédant du scénario que nous avons cerné fait que celui-ci entre souvent en jeu d'une façon que l'on pourrait qualifier d'inconsciente tellement le discours récurrent qui y est associé s'exprime parfois de façon détournée et implicite. Il y a cependant quelques passages beaucoup plus explicites, notamment celui où Jacques sort de chez Lili Marlène, à qui il compte demander d'organiser sa mort de façon à ce que son assassinat paraisse un accident; ainsi, ses héritiers pourront toucher son assurance-vie:

Je suis sorti de là aussi heureux que si j'avais réussi à me débarrasser de moi-même. [...]

J'allai rejoindre Laura dans un état de paix intérieure, presque de sérénité que je n'avais plus connu depuis longtemps. Il ne restait plus de traces de mes confuses rumeurs intérieures, de ces choses obscures, venues d'on ne sait où, qui se mettent à

bouger en vous et à vous grignoter jusqu'à la paralysie de la volonté et l'acceptation, qui sont en même temps leurs propres excréments et leur nourriture. Je venais de prendre une assurance contre moi-même.¹³⁷

Encore une fois, les fils conducteurs¹³⁸ entre cet extrait et les autres extraits à y superposer sont les symboles de l'argent et des fèces, conjugués à un affect positif provoqué par l'idée d'une rupture. Dans la représentation de cette rupture symbolique, l'état intérieur du personnage est effectivement décrit à l'aide de termes évoquant les fèces : on l'associe à de «confuses rumeurs intérieures» qui se «mettent à bouger en vous» et, très explicitement, à des «excréments». On sent ici la haine du sujet pour lui-même et l'on peut aussi supposer que l'instinct de survie, présent chez tout sujet, s'y oppose (par la recherche d'une certaine béatitude). Dans les passages précédents, cette opposition entre instinct de survie et quasi désir d'autodestruction mettait en jeu deux entités distinctes; ici s'affrontent les préjugés du sujet, lui recommandant de rester fidèle à l'image de rectitude qu'il a toujours véhiculée à travers le monde, et son désir de changer. Pour une rare fois, le conflit psychique du sujet est donc représenté sans détour.

Interprétation du mythe personnel de l'écrivain

À l'inverse de ce que notre hypothèse de départ nous portait à croire, cet aveu très explicite du désir d'être autre se fait dans l'oeuvre signée Ajar. Cela nous amène à réviser

¹³⁷ *Au-delà...*, p. 176. Nous soulignons.

¹³⁸ Si nous voulions illustrer le lien permettant de superposer des textes de façon encore plus juste, nous aurions recours au jargon informatique et parlerions plutôt d'*interfaces communes*.

notre évaluation de la signification à accorder aux écrits signés Gary et Ajar. La distinction à faire entre les deux demeure plus que jamais actuelle. Cependant, l'interprétation du scénario obsédant relevé tant chez Gary que chez Ajar donne un éclairage nouveau à ce que Mauron appelle le «mythe personnel» du sujet écrivain. En fait, l'expression de sa personnalité inconsciente et de son évolution emprunte des voies qui s'opposent en plusieurs points à ce que nous avions pensé que nous allions découvrir. Il semble en effet que le texte garien, désigné par l'auteur lui-même comme un carcan dont on ne lui accordait pas le droit de sortir¹³⁹, soit le théâtre consacré à l'expression d'une détresse. Comme nous l'avons vu précédemment, le roman de Gary que nous avons étudié clame de multiples façons la volonté d'être autre. Alors comment expliquer que ce discours n'ait pas été plus perçu ou reçu qu'il ne l'a été? Nous pourrions nous risquer à avancer que c'est en grande partie le côté pathétique et convenu du thème de l'homme vieillissant voulant retrouver sa vigueur sexuelle afin de satisfaire une partenaire plus jeune qui a nui à sa réception. Cependant, nous limiter à cette hypothèse constituerait un manque de respect envers un lectorat capable sans doute d'aller au-delà d'un détail aussi superficiel. Parmi les lecteurs, il s'en trouve qui connaissent l'entière production littéraire de Gary et savent lire à plusieurs niveaux. Or, si l'authentique détresse transpirant du roman de Gary peut sembler plus anodine que le cri d'angoisse de *La Vie devant soi*, c'est en grande partie parce que l'homme public qu'était son auteur s'est toujours réclamé haut et fort d'une école prônant l'imagination *pure*. À plusieurs reprises, quand on le questionnait à propos de son oeuvre, il a catégoriquement affirmé que tout y était *invention*. Avec le recul et grâce à ce que *Vie*

¹³⁹ Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*.

et mort d'Émile Ajar nous a appris, ces déclarations prennent l'allure d'un déni puisqu'il y a une bonne part de matériau inconscient, et surtout obsédant, que le sujet écrivain ne semble pouvoir s'empêcher de transposer d'un roman à l'autre. Mais la force de son plaidoyer pour l'imagination *pure*, conjuguée à l'autorité conférée à l'homme par le poids d'une oeuvre prolifique et d'une vie tout aussi féconde en expériences prestigieuses, a pour conséquence de faire croire que la détresse psychique on ne peut plus réelle qui est exprimée dans son oeuvre est fictive. On suppose que l'écriture permet un certain soulagement de l'angoisse par l'expression de cette dernière, mais Gary s'empresse de désamorcer ce qui pourrait être interprété comme un signe de faiblesse. Un peu comme le jeune garçon qui criait au loup sans motif valable, le jeu sur l'équivoque entre ce qui est autobiographique et ce qui ne l'est pas s'est retourné contre Gary. Peut-être est-ce cette compulsion obsessionnelle qui a empêché l'expression hystérique d'un manque à être, rendant de ce fait nécessaire la création d'Ajar?

Ainsi, si l'écriture de Gary permet l'expression du désir d'être autre, celle d'Ajar semble, elle, le lieu de l'actualisation du fantasme. Au plan manifeste, et donc au plan conscient de l'activité créatrice du sujet écrivain, cette volonté de différence se représente dans l'inversion de la condition des narrateurs et dans l'inversion sémantique des titres des oeuvres : un narrateur enfant symbolise la jeunesse et a *toute la vie devant lui*, l'autre est un adulte proche de la retraite et symbolise la vieillesse ayant atteint une *limite* : celle où les meilleures années sont derrières lui; son *ticket* pour la belle vie n'est donc plus *valable*. La

première partie du second chapitre de notre mémoire, consacrée à la partie inconsciente des écrits concernés, a aussi montré que l'énonciation ajarienne adopte effectivement une position différente de l'énonciation garienne. Même si l'énonciation adopte des positions différentes au point de vue de la dialectique sujet – objet, il demeure que les deux textes mettent en scène un problème identitaire en empruntant des voies inconscientes parentes : la répétition d'un scénario dont on a vu qu'il semblait obsédant. Nous avons cru qu'écrire sous une identité secrète permettrait à Gary de vraiment être autre, mais il appert que ce ne fut pas le cas. En faisant voir l'importance accordée au fantasme, la mise à jour du scénario commun aux textes de Gary et Ajar nous permet donc d'interpréter ainsi ce que représente le fait de personnifier Ajar : le sujet écrivant semble tirer satisfaction et apaisement temporaires dans le seul fait de savoir qu'il est le seul à savoir qu'il *joue* à faire semblant. Pour terminer, nous citons les dernières phrases du testament littéraire de Gary, qui semblent nous orienter vers l'interprétation que nous venons de risquer : «Je me suis bien amusé. Au revoir et merci.»¹⁴⁰ Notre lecture confirme donc un principe fondamental en psychanalyse littéraire, à savoir que le fantasme occupe une place prépondérante dans la question de l'identité.

¹⁴⁰ *Vie et mort d'Émile Ajar*, p. 43. Nous soulignons.

CONCLUSION

La première difficulté de notre travail résidait non seulement dans la diversité des approches théoriques convoquées (stylistique, sémiotique et psychanalytique) mais aussi dans la nécessité de redéfinir le style à un moment où cette discipline avait été, si l'on peut dire, revue et corrigée par diverses écoles souvent complémentaires, parfois contradictoires. La diversité des points de vue nous a dicté de remonter aux origines de la discipline stylistique, de revoir ce que la critique traditionnelle a légué de plus approprié à nos travaux pour ensuite le conjuguer à des approches plus modernes. De notre *panorama* est ressortie l'idée que le fait de style servirait de point de comparaison des oeuvres pour la partie concernant l'écriture au plan de l'énoncé, c'est-à-dire davantage de l'ordre du conscient. L'aspect conscient du fait de style convoque essentiellement la question de la forme, il constitue un aspect particulier de l'expression qui s'intéresse à tous les éléments de la langue. Si on la reconnaît comme l'action de s'exprimer au moyen du langage, l'expression implique le recours à des formes, des structures syntaxiques et des mots, qui sont autant de moyens d'expression. La stylistique n'est donc pas une partie de la linguistique, mais un aspect particulier de l'expression qui intéresse tous les éléments de la langue. Il nous est donc apparu nécessaire de considérer, au lieu des mots, les liens entre les mots, leurs regroupements, leurs mises en structures verbales. Nous n'avons exclu qu'un seul des

concepts traditionnels de la stylistique : l'aspect normatif qui suppose le fait de style comme étant discontinu. Ainsi, en admettant qu'il y a plusieurs façons de dire des choses très semblables et, inversement, des manières très semblables de dire des choses très diverses, nous penchons plutôt en faveur de la relativité de la synonymie : le style suppose qu'une variation de contenu n'implique pas nécessairement une variation de forme équivalente. Nous concevons donc le style comme la signature d'une *manière de faire* d'un individu. De notre survol des diverses approches stylistiques nous est aussi restée l'idée que le recours à la méthode statistique, quasi incontournable dans une étude comparative à l'échelle de deux oeuvres complètes, doit être considéré comme un instrument de mesure permettant de franchir une étape menant à une analyse plus approfondie. À l'inverse, considérer la statistique comme une finalité nous apparaissait trop réducteur.

Comparer deux oeuvres entières demande un espace plus grand que celui habituellement consacré à un mémoire de maîtrise. Avant d'entreprendre quelque rapprochement que ce soit, il nous a donc été indispensable de ratisser les oeuvres entières, ce qui, en soi, a occupé environ le quart du temps consacré à notre recherche. C'est ce dépouillement méticuleux qui a permis de mettre en parallèle les oeuvres à l'étude et de faire saillir les indispensables «points de capiton», à partir desquels nous avons pu retracer les parcours et discours communs. Nous avons donc effectué ce qui se présente d'abord comme une étude thématique, mais qui demeure en accord avec notre définition du style en s'intéressant surtout aux réseaux d'associations particulières et communes aux deux

oeuvres. L'étude du plan conscient de l'écriture, donc de l'énoncé, a permis de voir les divers staratagèmes par lesquels le sujet écrivant semble se représenter. L'identité (ou l'image de soi) du sujet est tour à tour convoquée à travers les symboles de l'argent et des fèces; à travers divers leurres, tels l'ironie et le sourire; à travers diverses obsessions comme celle du vêtement ou de la quête-crainte du regard. Dans une oeuvre comme dans l'autre, les représentations moïques ont révélé une ambivalence : le sujet oscille entre désir et crainte d'être (re)connu. Le point commun émergeant de ce rapprochement concerne le désir d'être «remarqué», qui semble révéler une difficulté à exister autrement qu'à travers le regard d'autrui et qui sous-tend une estime de soi défaillante. Dans le même ordre d'idées, la peur accompagnant ce désir révèle clairement que le sujet veut éviter que sa *vraie* nature, qu'il considère médiocre, ne soit découverte.

Les parcours des énoncés retracés, il nous incombait de faire en sorte que les points d'ancrage établis à partir de l'étude du matériau conscient puissent basculer au plan inconscient. Pour cela, il fallait d'abord envisager ce qui constitue le fait de style au plan inconscient, il fallait *traduire* ces faits de style en structure psychique. Cela, afin de vérifier si Gary, en devenant Ajar, a permis à certaines modalités psychiques jusque-là inconscientes de s'effectuer dans l'acte nouveau d'énonciation. Or, il s'avère que les énonciations¹⁴¹ des deux textes étudiés adoptent effectivement des positions dominantes opposées; cependant, le relevé statistique fait voir que les énonciations sont tellement

¹⁴¹ Nous avons d'abord traité les énonciations comme distinctes, en nous gardant de ne présumer en rien des conclusions auxquelles nos travaux nous mèneraient.

partagées entre hystérie et obsession que nous avons dû nous pencher de plus près sur les énoncés mixtes, dont plusieurs se sont révélés des mises en abyme du conflit psychique du sujet écrivain. La structure psychique de l'énonciation des deux textes est donc similaire : obsessionnelle, mais parasitée d'un fantasme hystérique. Le sujet doit se débattre au sein de pulsions inconciliables, et donc forcément causes d'un douloureux conflit que l'on sent bien dans les textes.

Cette souffrance est à la base même du scénario inconscient et obsédant que nous avons identifié dans les écrits signés Gary et Ajar. Les conclusions auxquelles nous mène l'étude de ce scénario rencontrent les dires de Raymonde Guérin¹⁴², puisque celui-ci met en scène une rupture du sujet avec un objet idéalisé, aimé et aimant; toute relation objectale semble problématique, voire impossible. En fait, dans les extraits obéissant à cette dynamique du scénario, le sujet semble recourir à un mécanisme de défense afin de se libérer de ses propres angoisses causées par ses appréhensions. Il semble craindre que l'Autre ne découvre à quel point il est médiocre, ce qui constituerait un fort risque de se voir rejeté par l'objet de son amour. Aussi, dès qu'un objet commence à prendre de l'importance au plan affectif, le sujet lui fait la *faveur* d'entreprendre la séparation. Cette séparation s'effectue autant pour le bien-être de l'objet que du sujet, car ce dernier met fin à l'angoisse que suscite chez lui la crainte de ne pas être à la hauteur.

¹⁴² Guérin, Raymonde, *Le Mythe de Protée dans l'oeuvre d'Émile Ajar - essai de lecture psychocritique*, mémoire présenté à l'UQTR, septembre 1994, p.174 : «[...] dans l'ensemble, il se dégage [de l'oeuvre d'Émile Ajar] une faiblesse particulière dans le développement du moi, toujours prêt, à la moindre difficulté ou déception, à régresser, à substituer des identifications narcissiques aux relations objectales.»

La première partie de notre recherche a fait voir quelques-unes des nombreuses figures d'identification du moi, qui révèlent souvent que celles-ci peuvent être réduites à leur forme originelle, les fèces. Ajouté à la mise en lumière du scénario inconscient nommé plus haut, ce constat rappelle la problématique au coeur des oeuvres de Gary et Ajar. Un peu comme le rêve qui est la transposition d'un désir initial, les oeuvres expriment la détresse d'un sujet vivant un intense conflit identitaire que Raymonde Guérin avait encore une fois bien identifié¹⁴³ : «être le phallus», c'est-à-dire un être de totalité, puissant et parfaitement maître de lui-même, ou «avoir le phallus» et accepter les risques de performance ou de contre-performance que cela implique. Transposé au mythe personnel de l'écrivain, ce conflit pourrait se résumer à être Gary ou Ajar; ou adopter une position hystérique ou obsessionnelle. Seulement, le drame personnel de l'auteur réside en son incapacité à trancher entre deux façons d'être qui sont inconciliables. Habité d'un fort fantasme hystérique qui est constamment rabroué par une configuration obsessionnelle, il tente de trouver une certaine sérénité dans l'écriture qui, nous l'avons déjà vu dans les nombreuses identifications moïques que l'on y retrouve, lui permet d'éprouver le plaisir narcissique de se retrouver dans un autre.

Son refus obstiné de se voir associé à quelque groupe ou cause que ce soit¹⁴⁴ laissait à Romain Gary la possibilité d'être de toutes les discussions, mais à force de se permettre d'être tout ce qu'il voulait, du diplomate en costume trois pièces au cinéaste bohème et

¹⁴³ *Ibidem*, p.174.

¹⁴⁴ Hormis son allégeance à de Gaulle, publiquement affirmée en maintes occasions.

barbu aux cheveux longs, il semble avoir réalisé qu'il n'était rien. Voilà qui met en représentation une bonne partie de la détresse exprimée dans ses oeuvres. Notre lecture des textes a montré qu'il n'a pas réussi à être autre là où ça compte *vraiment* : au plan de l'énonciation, là où sa parole est toujours reconnaissable.

Le tragique de la vie de Gary trouve peut-être sa source dans le fait qu'il n'a réussi à être autre qu'en surface seulement. Et cela, il l'a tellement bien réussi qu'il n'a jamais su être lui-même. Ignorant qui il était, il ne pouvait qu'être autre puisque sa façon d'être reposait toujours sur une ambivalence *caméléonesque*. On peut donc dire de Gary qu'il a réussi à être multiple. Cependant, la grande question, celle qui s'impose à la lumière de ce que nous avons constaté du conflit interne qui l'habite, semble à reformuler. Au lieu de nous demander si Gary a réussi à être autre que lui-même, il nous apparaît plus juste de demander s'il a simplement réussi à savoir qui il était. Dans une entrevue accordée à François Bondy et publiée dans *Preuves*, en mars 1997, Gary semble apporter réponse à notre dernière question :

La vérité? Quelle vérité? La vérité est peut-être que je n'existe pas. Ce qui existe, ce qui commencera à exister peut-être un jour, si j'ai beaucoup de chance, ce sont mes livres, quelques romans, une oeuvre, si j'ose employer ce mot. Tout le reste, c'est de la littérature.¹⁴⁵

Finalement, le drame de Gary a justement été de devoir composer avec de multiples images de soi, de devoir les défendre et les affirmer comme sujet obsessionnel, alors qu'il imaginait

¹⁴⁵ Huston, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Paris/Montréal, Actes Sud /Léméac, 1995, p.10.

frénétiquement un espace identitaire où il aurait simplement pu s'essayer à être, incertain et fantasque. Quand le mode d'existence d'un sujet est inconciliable avec son désir, la souffrance peut devenir insupportable. Le suicide de Gary nous le laisse croire.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres publiées sous le pseudonyme d'Émile Ajar

AJAR, Émile, *La vie devant soi*, Paris, Mercure de France, Folio no 1362, 1975, 274 p.

----- *Pseudo*, Paris, Mercure de France, 1976, 214 p.

Oeuvres publiées sous le nom de Romain Gary

GARY, Romain, *Adieu Gary Cooper*, Paris, Gallimard, 1966,

----- *La danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967, 273 p.

----- *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, 43 p.

----- *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, Folio no 1048, 1975, 248 p.

Ouvrages critiques

BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, 128 p.

CATONNÉ, Jean-Marie, *Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Belfond, Coll. «Les dossiers Belfond», 1990, 256 p.

PAVLOWITCH, Paul, *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 314 p.

HUSTON, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Paris/Montréal, Actes Sud/Léméac, 1995, 115 p.

THÉRIEN, Michel, DE SERRES, Muriel et JEAN, Julie, *La vie devant soi, analyses, documents et iconographie*, Québec, Beauchemin, 1996, 224 p.

Biographie de Romain Gary

BONA, Dominique, *Romain Gary*, Paris, Mercure de France (pour le Canada: éditions Lacombe), 1987, 408 p.

Ouvrages théoriques

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*; suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. «Points littérature», no 35, 1988, 187 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Coll. «Points littérature», no 135, 1983, 105 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je?», no 1752, 1978, 128 p.

BUFFON, George Louis Leclerc (comte de), *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie française, le jour de sa réception, le 17 août 1753.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *L'idéal du moi. Essai psychanalytique*, Paris, Tchou, 1975, 291 p.

CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard (Sous la direction de), *Dictionnaire de la psychanalyse. Les référents*, préface de Marcel Czermak, Paris, Larousse, 1998, 462 p.

DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand (Sous la direction de), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1993, 391 p.

DOR, Joël, *Introduction à la lecture de Lacan. 1. L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël, Coll. «L'Espace analytique», 1985, 265 p.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par Philippe Koepfel, préface de Michel Gribinski, Paris, Gallimard, Coll. «Folio Essais », no 6, 1987, 211 p.

- *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Coll. «Folio Essais », no 93, 1985, 342 p.
- *Sur le rêve*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, Coll. «Folio Essais », no 12, 1988, 147 p.
- *Introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, Coll. «Petite bibliothèque Payot», no 97, 1970, 443 p.
- GOODMANN, Nelson, «Le statut du style», *Esthétique et connaissance*, trad. R.Pouivet, Combas, édition de l'Éclat, 1990.
- GROUPE μ , « Introduction-rhétoriques du visible », Chicoutimi, *Protée*, vol. 24, no 1, printemps 1996.
- GUÉRIN, Raymonde, *Le Mythe de Protée dans l'oeuvre d'Émile Ajar. Essai de lecture psychocritique*, Chicoutimi, mémoire de maîtrise présenté à l'UQTR, 1994, 187 p.
- GUIRAUD, Pierre, *La stylistique*, coll. «Que sais-je?», P.U.F., Paris, 1970, 211 p.
- HOUGH, Graham, *Style and Stylistics*, Londres, Routledge & K. Paul, 1969.
- IKEGAMI, Yoshihiko, « Sur quelques tropes visuels japonais et leurs fondements perceptuels et expérientiels », Chicoutimi, *Protée*, vol.24, no 1, printemps 1996.
- IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 302 p.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 260 p.
- LACAN, Jacques, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Seuil, Coll. «Points», no 5, 1966, 248 p.
- «Le séminaire sur "La lettre volée"», *Écrits I*, Paris, Seuil, Coll. «Points», no 5, 1966, 248 p.
- LECLAIRE, Serge, *On tue un enfant. Essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort*, Paris, Seuil, Coll. «Points», no 126, 1968, 137 p.
- MANNONI, Olivier, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, Coll. «Points», no 179, 1969, 318 p.

- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au style personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962, 380 p.
- PALMIER, Jean-Michel, *Lacan. Le symbolique et l'imaginaire*, Paris, Éditions universitaires, 1972, 156 p.
- RIFFATERRE, Michaël, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 225 p.
- ROZIK, Eli, « L'ellipse et les structures superficielles des métaphores verbale et non verbale », Chicoutimi, *Protée*, vol. 24, no 1, printemps 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Littérature*, « La stylistique littéraire et son objet », Larousse, Paris, no 105, mars 1997.
- ULLMANN, Stephen, *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

ANNEXE A

PREMIÈRE ÉTAPE – ANALYSE DES CONSTITUANTS ESSENTIELS (PROPOSITIONS)

ou

comment le sujet remplit-il les cases SN₁, V, SN₂, SN₃, adverbe, et adjectif.

Extrait analysé : p. 62 à 66 de *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable.*

1. Lorsque Laura pleurait, il y avait crime contre l'humanité.						
	SN ₁ (locuteur) Sujet d'énoncé	V	SN ₂ (allocutaire)	SN ₃ (circonstant)	adverbe	adjectif
P1	<i>Il→ (je) dis que...</i>	<i>avait crime</i>	Lecteur «idéal» = (tu)	<i>Lorsque Laura pleurait</i>		
Particularités	Impersonnel <i>je déguisé en il</i>	Non accompli (o) Procès (h) Présent Exprime action sur le monde	État émotif de (tu) sert de référence temporelle	Introduit <i>tu</i> Référ. temps/tu		
P2 (circ. temps)	<i>Laura</i>	<i>pleurait</i>				
Particularités	Personnel; concret (<i>tu</i>)	Actif – non fini				

2. Il y avait des populations civiles mitraillées sur les routes.						
	SN ₁ (locuteur) Sujet d'énoncé	V	SN ₂ (allocutaire)	SN ₃ (circonstant)	adverbe	adjectif
P1	<i>Il→ (je) dis que...</i>	<i>y avait des pop. civ. mitraillées</i>	Lecteur «idéal»	<i>sur les routes</i>		<i>mitraillées</i>
Particularités		Procès d'un état		Référence spatiale précise; extérieure à (je)		

PREMIÈRE ÉTAPE – ANALYSE DES CONSTITUANTS ESSENTIELS (PROPOSITIONS)

ou

comment le sujet remplit-il les cases SN₁, V, SN₂, SN₃, adverbe, et adjectif.

Extrait analysé : *La Vie devant soi*, p. 18-19-20, 25-26-27 et 90.

1. *Les gosses sont tous très contagieux.*

	SN ₁ (locuteur) Sujet d'énoncé	V	SN ₂ (allocutaire)	SN ₃ (circonstant)	adverbe	adjectif
P1						
Particularités						
P2						
Particularités						

2. *Quand il y en a un, c'est tout de suite les autres.*

	SN ₁ (locuteur) Sujet d'énoncé	V	SN ₂ (allocutaire)	SN ₃ (circonstant)	adverbe	adjectif
P1						
Particularités						
P2						