

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA**





*Étude stylistique  
des romans d'Émile Ajar*

PAR

**Dominique Fortier**

MÉMOIRE DE MAÎTRISE SOUMIS À LA  
FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET DE LA RECHERCHE  
EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLÔME DE  
MAÎTRISE ÈS LETTRES

DÉPARTEMENT DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES  
UNIVERSITÉ MCGILL  
MONTRÉAL, QUÉBEC

AOÛT 1997

© DOMINIQUE FORTIER, 1997



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services  
395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques  
395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-43868-6

Canadä

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	1
1. État présent de la recherche	1
2. <i>Pour Sganarelle — Recherche d'un personnage, d'un roman et d'une langue</i>	7
3. La langue de la littérature	12
CHAPITRE I LA LANGUE D'AJAR	18
1. 1. Le langage en question	18
1. 2. «Vous parlez un français très curieux»	20
CHAPITRE 2 LE LEXIQUE	24
2. 1. Syllepses de sens	24
2. 2. Méprises	25
2. 2. a. Calembours	26
2. 2. b. Mots remplaçant un mot de même famille	27
2. 2. c. Pseudo-lapsus	28
2. 2. d. Mots remplaçant un mot ou un groupe de mots inconnus	28
2. 3. Expressions consacrées	29
2. 3. a. Expressions employées hors contexte	30
2. 3. b. Expressions modifiées	30
2. 3. c. Justification de l'emploi de certaines expressions	31
2. 4. Création de mots	32
2. 4. a. Paragrammes	32
2. 4. b. Création de mots par composition	32
2. 4. c. Création de mots par dérivation	33
2. 4. d. Mots-valises	33
2. 4. e. Anglicismes	33
2. 5. Déclaration d'innocence	34
2. 6. Aveu d'impuissance	35
2. 7. Distanciation	37

<b>CHAPITRE 3 LA SYNTAXE</b>	<b>40</b>
3. 1. Parataxes	40
3. 2. Juxtapositions syntaxiques	41
3. 3. Zeugmes	43
3. 4. Mode et temps des verbes	43
3. 5. Usage des agencements causatifs formels	44
3. 5. a. «À cause de»	45
3. 5. b. «Car»	46
3. 6. Usage de l'ensembles des marqueurs de relation (prépositions et conjonctions)	48
3. 6. a. «Pour»	48
3. 6. b. «D'autre part», «Car» (suite)	48
3. 6. c. «Comme»	49
3. 6. d. «Avec»	49
3. 7. Glissements	50
3. 8. Énoncés laissés en suspens	52
3. 9. Hyperbates	52
<b>CHAPITRE 4 LA LOGIQUE — LE PARADOXE SOUS TOUTES SES FORMES</b>	<b>55</b>
4. 1. Inversions	56
4. 2. Syllogismes	58
4. 3. Contenus implicites	59
4. 4. Alliances de mots contradictoires	60
4. 5. Sens commun et bon sens: paradoxes, identité et métamorphose	62
<b>CONCLUSION</b>	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>74</b>

## RÉSUMÉ

*Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* et *L'Angoisse du roi Salomon*, les quatre œuvres écrites par Romain Gary sous le pseudonyme d'Émile Ajar, se distinguent des autres ouvrages de l'auteur par leur style unique, qui présente une multitude de procédés apparentés à la faute pratiquement absents du reste de l'œuvre garyenne.

La présente étude cherchera d'abord à expliquer ce style par la volonté de création d'un «roman total» telle que présentée dans *Pour Sganarelle*, la poétique de Romain Gary. La plus grande partie de l'analyse portera toutefois sur l'examen de l'écriture ajarienne, dont nous dégagerons les caractéristiques lexicales, syntaxiques et logiques afin de démontrer comment les différents procédés d'écriture contribuent non seulement à la création d'un style particulier, mais bien à celle d'une nouvelle langue littéraire.

## **ABSTRACT**

*Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* and *L'Angoisse du roi Salomon*, the four books written and published by Romain Gary under the name Émile Ajar, clearly stand out from the author's other works. They can be distinguished by their unusual style which presents a multitude of literary devices that closely resemble mistakes and are seldom found in Gary's other writings.

The present study attempts to explain this particular style by the author's desire to create a truly "total novel" as discussed in *Pour Sganarelle*, an essay that presents Romain Gary's approach to the art of writing. The greater part of this analysis is dedicated to the examination of Ajar's style and will expose the lexical, logical and syntactic characteristics of the four works, in an effort to establish how these literary devices not only contribute to the creation of a particular literary style, but bring forth what can be defined as an entirely new form of literary language.

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens avant tout à remercier mon directeur, le professeur Yvon Rivard, pour ses précieux conseils, sa grande disponibilité et son sens de l'humour.

Merci aussi au professeur Robert Barsky pour sa confiance et son enthousiasme, et aux professeurs Jane Everett et François Ricard, qui m'ont accueillie au sein du Groupe de Recherche sur Gabrielle Roy.

Toute ma gratitude à mes parents qui m'ont aidée tout au long de mes études et continuent de le faire aujourd'hui, et aux amis, Hugo Roy, Sébastien Hamel, Carl Robichaud, Frédéric Norton pour leur patience et leurs encouragements.

Merci enfin à Frédéric Lalonde.

*Les beaux livres sont toujours écrits  
dans une sorte de langue étrangère.*

MARCEL PROUST

## INTRODUCTION

### I. ÉTAT PRÉSENT DE LA RECHERCHE

L'œuvre de Romain Gary, bien qu'elle ait toujours eu la faveur du public, a été longtemps boudée par la critique universitaire, ce que déplorent les rares études portant sur Gary et Émile Ajar (le plus célèbre de ses pseudonymes) : «les ouvrages critiques [...] font défaut.»<sup>1</sup> Au dire de tous, «les recherches sur Gary et Ajar en sont à leurs balbutiements.»<sup>2</sup> En effet, si l'on a abondamment raconté et commenté la vie de l'auteur, son œuvre demeure à ce jour à peu près inexplorée.

Au cours des dernières années, un certain nombre de mémoires, thèses et articles consacrés à Gary ont été publiés, mais les textes portant spécifiquement sur un ou plusieurs des quatre ouvrages signés Émile Ajar demeurent relativement peu nombreux, le corpus restreint que constitue l'œuvre ajarienne ayant jusqu'à maintenant surtout été étudié dans ses rapports avec l'ensemble de l'œuvre de Gary.

La grande majorité de ceux qui ont étudié l'œuvre d'Émile Ajar, que ce soit d'un point de vue psychanalytique, sociocritique, sémiotique, structural ou thématique, ont noté la particularité de la langue employée dans les quatre ouvrages, certains avançant que, pour la bien saisir, il faudrait pouvoir «dresser un relevé de ces procédés»<sup>3</sup> qu'elle met en œuvre. Bien que personne ne se soit encore attaché à l'étudier systématiquement de manière à découvrir ses constantes, ses particularités et les grandes lois qui l'organisent, quelques-uns ont tenté d'en relever certains traits caractéristiques.

Dans *La Tentation protéenne : identité et création chez Émile Ajar*, Paul Marchand formule quelques remarques sur le vocabulaire et la syntaxe ajariens, pour conclure que le style d'Ajar, davantage marqué par les processus primaires, plus près du langage «originel» de l'inconscient, «est moins contrôlé que celui de Gary»<sup>4</sup>. Il nous semble, au contraire, que le style d'Ajar est beaucoup plus «travaillé» que celui de Gary, dans la mesure où les diverses «fautes» qui l'émaillent ne sont pas le produit spontané de maladresses de l'auteur, mais bien le fruit d'une recherche sur le langage. Il est cependant d'autres critiques qui ont formulé de semblables remarques sur le style ajarien. À la parution de *Pseudo*, alors que l'identité véritable d'Émile Ajar n'était pas encore connue, Matthieu Galey écrivit : «ce livre-ci, c'est incontournable, nul n'y a mis la main. Il est "vomi" tel quel.»<sup>5</sup> Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gary s'amusera d'ailleurs de cette critique : «Bonne mère ! S'il est un livre de vieux professionnel, c'est bien *Pseudo* : la rouerie consistait à ne pas la laisser sentir»<sup>6</sup>.

Dans son mémoire *L'Ironie et l'humour dans l'œuvre de Romain Gary et d'Émile Ajar*, Alexandra Jarque s'emploie à analyser les procédés humoristiques et ironiques au sein de l'œuvre d'Ajar, étudiant, entre autres, l'antiphrase, la raillerie, le syllogisme tronqué, l'ambiguïté, etc., alors que Madeleine Godin, dans *À double détour : pour une analyse sémiotique du roman Gros-Câlin d'Émile Ajar*, consacre un chapitre à ce qu'elle appelle la «déconstruction de la langue». Dominique Rosse, quant à lui, mentionne dans *Le Roman garyen : métafiction, simulation, parodie et kitsch'* que les romans signés Ajar «se caractérise[nt] par le rôle central qu'y joue le langage (du moins thématiquement et, d'une certaine manière qui reste à préciser, stylistiquement)»<sup>8</sup>, avant d'offrir sa propre définition du style d'Ajar, qui ne serait «qu'une pratique généralisée de l'antithèse et du jeu de mots»<sup>9</sup>. Nous essaierons ici de montrer ce que cette réduction a d'inacceptable. L'écrivain Michel Tournier<sup>10</sup>, enfin, a aussi tenté de décrire certains aspects du style ou de la langue d'Ajar, à l'aide de catégories spécialement créées pour

l'occasion ; il y distingue notamment ce qu'il appelle le raccourci, le croc-en-jambe, le respect des conventions et le passage à l'absolu.

En nous appuyant sur ces travaux et quelques autres, nous tenterons de relever les traits caractéristiques de la langue d'Émile Ajar, examinant les particularités du lexique et de l'emploi des mots, de leur organisation syntaxique, puis de la logique des énoncés. Cependant, avant d'entamer cette analyse, il convient de présenter quelques éléments de la poétique garyenne telle qu'énoncée dans *Pour Sganarelle* qui permettront de mieux saisir certains aspects de l'«entreprise Ajar» et de voir comment la création d'une nouvelle langue littéraire procède directement du projet de roman total qui y est développé.

## 2. POUR SGANARELLE — RECHERCHE D'UN PERSONNAGE,

### D'UN ROMAN ET D'UNE LANGUE

*Pour Sganarelle, Recherche d'un personnage et d'un roman*, le seul véritable essai qu'aït publié Romain Gary<sup>11</sup>, est tout à la fois écrit polémique et réflexion de l'écrivain sur la littérature telle qu'il la pratique et sur la littérature en général, sur la nature et la fonction de l'art et de l'artiste. Bien que presque tous ceux qui ont étudié l'œuvre de Gary s'y soient référés, aucune étude approfondie n'a encore été consacrée à cet ouvrage qui constitue en quelque sorte la poétique de l'auteur. Il serait difficile, en raison de sa complexité, de donner un aperçu fidèle de l'ensemble de l'essai ; nous nous limiterons à y puiser certaines idées qui semblent annoncer et expliquer (en partie) les motifs esthétiques de l'entreprise pseudonymique que Romain Gary entreprendra sous le nom d'Émile Ajar un peu moins de dix ans après sa parution en 1965. Nous examinerons à cette fin les concepts de romans total et totalitaire, d'auteur et d'œuvre, de même que les notions de Puissance et de fiction.

Avant d'aller plus loin, on est en droit de s'interroger sur le titre même de l'ouvrage. Le personnage de Sganarelle fut créé par Molière, qui le fit apparaître dans cinq de ses pièces: *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *L'École des maris*, *Don Juan*, *L'Amour médecin* et *Le Médecin malgré lui*, où il incarne des types très divers<sup>12</sup>. Il s'agit donc d'un personnage mouvant qui, sous le couvert d'une seule identité, semble en dissimuler plusieurs, son nom seul demeurant inchangé. Il est également intéressant de noter que, lors de la création de chacune de ces pièces, le personnage de Sganarelle était joué par Molière lui-même.

Bien que Gary semble surtout songer au Sganarelle valet de Don Juan dans la pièce du même nom — «[a]u départ de l'aventure, le romancier Sganarelle est un Valet au service d'un seul Maître, qui est le Roman»<sup>13</sup> —, on ne saurait écarter le fait que le personnage est protéiforme. L'auteur rappelle d'ailleurs à plusieurs reprises que «[l']identité de [s]on personnage ne s'arrête jamais à elle-même: elle est en changement constant au gré des péripéties historiques [...]. Il ne fait que fréquenter des identités de rencontre, abandonnant ces dépouilles après chaque péripétie» (PS-136). Il importe également de garder en mémoire que c'est l'auteur, le créateur du personnage, qui se dissimule derrière ce masque changeant; pour Gary, «le personnage est toujours l'auteur» (PS-112).

Mais le titre de l'essai comporte une autre ambiguïté: le *Pour Sganarelle* veut-il signifier que l'ouvrage lui est dédié (il se lirait un peu à la manière d'une dédicace), ou qu'il se porte à sa défense (on y verrait alors, comme en creux, une manière de *Contre Sainte-Beuve de Proust*)?

*Pour Sganarelle* se présente sous la forme d'un texte dense, touffu, complexe, parfois confus, long de quelque 476 pages, ne comportant ni index ni table des matières, divisé en soixante-deux chapitres numérotés en chiffres romains laissés sans titres mais coiffés de sous-titres somme toute assez peu éclairants — le chapitre XIX, par exemple, porte en guise de présentation :

«Le néant au fond de l'homme.» - «Nausée», «Vertige», «Angoisse», «Noir», «Chute»: cela ne vous rappelle rien? - L'homme fut-il chassé de l'enfer et faut-il y retourner? - *Sganarelle* se fait Savonarole: le puritanisme condamne l'imagination. - Mme Sarraute saisie par le soupçon. - Comment Labiche et Feydeau ont annoncé la révolution bolchevique qui a triomphé en France en 1917. - Où l'on légitime le bâtard *Sganarelle*. - La beauté, cette cochonnerie (suite) (PS-164).

alors que le chapitre XXXIII est simplement annoncé par les mots «Ce qui n'est pas» (PS-259).

Gary y élabore des raisonnements compliqués qu'il laisse en suspens pour les reprendre quelquefois plusieurs chapitres plus loin et les abandonner de nouveau, toujours inachevés, ironisant parfois pendant des pages entières avant de déconstruire systématiquement ce qu'il vient d'avancer, se contredisant souvent en toute bonne foi, semble-t-il. Nous ne tenterons pas de résoudre ces contradictions ni même de rendre compte de l'ensemble de l'essai, mais simplement de présenter quelques aspects importants de la poétique garyenne (de laquelle procède l'esthétique ajarienne), qui consiste notamment, comme l'a formulé Paul Marchand, en une mise en œuvre du mythe protéen.

Au cœur de *Pour Sganarelle*, on retrouve la lutte entre ce que l'on pourrait appeler deux «entités», la Puissance et la fiction. Bien que cette notion de Puissance soit centrale, elle n'est nulle part clairement définie par l'auteur, qui se contente de poser que

les termes *l'autre*, la Puissance, n'ont aucune signification métaphysique: qu'il s'agisse d'un Ordre totalement prémedité mais frappé de l'imperfection de l'absurde, ou de Rien, cette chance offerte à la perfectibilité humaine, à la poursuite, on ne parle ici que des conditions matérielles que l'homme n'a pas élaborées et qu'il trouve à son arrivée. La Puissance, c'est la réalité ahistorique, étant bien entendu que la réalité historique en tant que perpétuation d'une vérité, d'une certitude, d'un état de choses, c'est-à-dire intronisée dans un Escorial et entourée d'un cérémonial rigide, devient également Puissance (PS-78).

C'est cette Puissance, qui consiste essentiellement en «ce qui est» de manière apparemment immuable, inattaquable et invincible, que le romancier à vocation totale s'efforcera de combattre. En effet, Gary divise les créateurs, de même que leurs œuvres, en deux catégories: il y a l'art total et l'art totalitaire, ce dernier, tout entier soumis à la puissance du réel, ne retenant de la condition humaine que l'un de ses aspects, le plus souvent négatif, enfermant ou aliénant, qu'il érige en caractéristique essentielle de l'humain.

Cet effort d'abstraction ou de concentration est une entreprise totalitaire: en réduisant la complexité d'exister à un seul de ses aspects, fut-il essentiel, en enfermant le lecteur et le roman dans une seule situation — que ce soit l'absurde, le «néant», l'«incompréhension», la coupure des rapports de l'homme avec le monde, l'«incommunicabilité», l'aliénation ou le marxisme, — c'est à la fermeture dans la rigueur d'une condition absolue et donc totalitaire que nous sommes ainsi réduits (PS-17).

Le roman total, au contraire, «ne reconnaît à aucun des rapports de l'homme avec l'univers un caractère essentiel, concentrationnaire et dominant. L'œuvre est là le seul absolu» (PS-22). Il se refuse donc à servir quelque aspect de la Puissance que ce soit, s'acharnant plutôt à la combattre à l'aide de toutes les armes dont il dispose. Dans son essai *L'Homme unidimensionnel*, Herbert Marcuse présente une définition de l'art se rapprochant de celle qu'élabore Gary, expliquant que «l'art contient la rationalité de la négation»

et que, dans ses positions extrêmes, il prend la forme d'un «grand Refus — la protestation contre ce qui est.»<sup>14</sup> Dans cette lutte contre «ce qui est», le romancier total mettra donc à profit toutes les ressources que lui offre «ce qui n'est pas».

En effet, aux yeux de Gary, l'œuvre est avant tout «ce qui n'est pas» et, ajoute-t-il, «lorsqu'on vous regarde, lorsqu'on regarde le monde sur lequel règne votre Puissance, ce qui n'est pas est bien le seul espoir de ce qui est» (PS-401). Le réel étant inacceptable, injuste, discordant, le roman total refusera de se plier aux lois qui le gouvernent et se retranchera plutôt dans l'édification d'un univers parallèle, conçu sous le signe de la beauté et de l'harmonie. Bien qu'il ne croie pas aux vertus de ce qu'on appelle l'*«art engagé»*, Gary est tout de même d'avis que l'art dispose du pouvoir d'agir sur la réalité. L'œuvre totale, lieu de beauté pure, soumise aux seules lois de l'esthétique, éveillerait chez le lecteur le désir, voire le besoin, de retrouver cette beauté dans la réalité et l'inciterait à remodeler la réalité sur l'art, qui se trouverait ainsi véritablement à changer le monde.

Les rapports du romancier à vocation totale avec la réalité ne sont pas sans rappeler ceux du *picaro* avec la société: il s'en sert, s'y sert effrontément, la pillant sans vergogne, lui empruntant ce dont il a besoin pour construire son univers. Le roman total moderne, au dire de Gary, ne peut d'ailleurs être autre que picaresque. C'est ainsi qu'il se propose de réunir

trois conceptions du roman [...] dans un roman *total*: un, le roman où l'imagination picaresque s'exerce vers l'aventure intérieure, vers les péripéties du psychisme, où le romancier *imagine* l'introspection: (sic) deux, le roman où l'imagination est plus libérée vers l'extérieur, dans les rapports de l'histoire de l'individu avec l'Histoire, dans un infini de formes et d'identités; trois, le roman de la littérature, où le langage est exploré par l'imagination comme un monde en soi (PS-155).

Dans les pages qui précèdent et suivent la description de ce projet, Gary décrie pourtant ce «roman de la littérature», qu'il associe à une forme de fumisterie où le travail stylistique ne servirait qu'à masquer l'absence de

contenu de l'œuvre — et l'absence de talent de son auteur. Il revient néanmoins à plusieurs reprises sur le traitement de la langue dans le discours romanesque, avançant des arguments pour le moins contradictoires.

Dans le roman moderne, lieu de recherche et d'expérimentation, «[l]e langage se dédouble, s'exalte, et cherche à fuir son sens historique, la "tradition", c'est-à-dire l'intelligibilité» (PS-289). Il se fait obscur, mystérieux, presque ésotérique, comme pour masquer une «vérité» cachée qui, au dire de Gary, n'existe pas. «C'est l'opération des "voyelles" de Rimbaud, mais non plus au niveau de l'alphabet: au niveau du langage lui-même. Tout se passe comme si quelque Flaubert fou au lieu de s'acharner à trouver le mot parfait pour exprimer un sens précis, se mettait soudain à lutter pour que le mot exprimât l'inexprimable» (PS-290). Faute de talent, d'effort, ou encore motivé par une volonté de nouveauté absolue, le romancier refuse alors le rôle traditionnel du langage et de la littérature, préférant «rêver d'un autre langage, instrument d'une autre pensée, qu'il ne peut révéler, mais qu'il veut faire pressentir et l'expression ne joue plus qu'un rôle: faire croire à l'existence de ce qui n'est pas exprimé» (PS-291). Cependant, même s'il peut suggérer le contraire, ce langage désarticulé ne recouvrirait jamais rien d'autre que sa propre insignifiance. «On conçoit bien les possibilités magiques qu'offre cette situation idéale d'[imposture]», conclut Gary, condamnant sans appel ceux qui ont recours à de tels stratagèmes.

Pourtant, si l'on accepte la définition (plutôt floue) de la Puissance offerte plus tôt, le langage, outil conventionnel, contraignant, prédéterminé dans la mesure où ses utilisateurs ne sont pas libres de le réinventer à leur guise, se trouverait à faire partie de ces aspects du réel qu'il appartient au romancier total de combattre plutôt que de s'y soumettre.

Ce qui compte plus que tout, aux yeux de Gary, n'est pourtant ni la langue, ni le style de l'auteur, ni le sujet de l'œuvre<sup>15</sup>, non plus que sa moralité ou

son engagement, mais bien, avant toute chose, et peut-être même uniquement, son pouvoir de convaincre.

Ce qu'on désigne habituellement du nom de réalisme, la volonté de représenter la réalité le plus exactement possible, devient pour Gary un vulgaire «réalisme». L'auteur considère plutôt que le véritable réalisme littéraire consiste à donner une *illusion* de réalité, à créer un univers fictionnel auquel le lecteur se ralliera. Il s'agit donc de la «création d'une réalité fictive qui emporte entièrement l'adhésion, et où la vraisemblance ne se distingue plus de la réalité.» Le réalisme n'est plus que «pouvoir de convaincre [et] la part de réalité authentique aide à "tromper", à abolir la frontière entre la réalité et l'imaginaire» (PS-154). Si cet «autre langage, instrument d'une autre pensée», que Gary récusait plus haut, réussit effectivement à *faire croire* à l'existence de ce qui n'est pas exprimé, il dispose indiscutablement de ce pouvoir, et ne doit donc pas être écarté dans la mesure où il peut lui aussi contribuer à la création d'une fiction totale.

Le devoir du romancier total n'est donc pas de livrer un calque fidèle de la réalité mais bien de lui substituer une fiction qui saura présenter toutes les apparences du réel. C'est à ce titre que Gary prétend que Marx et Freud furent de grands créateurs: «Leur fiction a créé sa propre réalité» (PS-200).

On voit ici comment la fiction peut l'emporter dans sa lutte contre la Puissance du réel; si elle est suffisamment convaincante, cette fiction, création de l'esprit d'un homme, peut effectivement *devenir réalité*.

Ce qui précède revêt une importance certaine si l'on s'intéresse à ce qu'on pourrait appeler «l'aventure Ajar». En effet, non content d'avoir créé une œuvre, Gary a aussi créé le créateur de cette œuvre, d'abord en la signant d'un pseudonyme<sup>16</sup>, puis en faisant assumer par son petit-neveu Paul Pavlowitch le rôle d'Émile Ajar, auteur fictif qui présenta indiscutablement aux yeux du public et de l'Institution littéraire une très forte *apparence de réalité*<sup>17</sup>.

C'est ainsi que parfois «[l']homme commence à vivre [et, pourrait-on ajouter, à faire vivre] la réalité de ce qu'il a imaginé, à faire ce qu'il a créé» (PS-202).

Au sujet de Malraux et de Tolstoï qui ont tenté de vivre les valeurs, les principes et les idéaux qui animaient leurs œuvres, Gary propose quelques réflexions qui rejoignent cette idée d'une fiction devenant réalité et peuvent expliquer, en partie, la création d'un auteur fictif: «Parfois l'auteur [...] est "gagné" par son œuvre: il quitte alors le roman et passe dans la vie par besoin de réalisme, pour authentifier sa fiction, pour cesser de souffrir de ce qui, dans tout art, se refuse à la réalité» (PS-238-239). Puis, un peu plus loin: «Ne pouvant ni "résoudre" la réalité dans la fiction ni mordre sur la réalité par la fiction, l'auteur fait en lui-même la soudure entre la réalité et la fiction, il devient sa propre œuvre maîtresse» (PS-239. Nous soulignons).

Le roman total tel que le conçoit Gary peut donc fort bien inclure dans son univers fictionnel un auteur imaginé, inventé de toutes pièces, qui se trouve alors à faire partie de l'œuvre à laquelle il apporte une «preuve» supplémentaire de réalité destinée à «tromper» le lecteur, c'est-à-dire à emporter son adhésion. Cependant, la création ne sera véritablement totale que dans la mesure où la substance même de l'œuvre procède aussi de ce parti pris pour la fiction et l'imaginaire, pour «ce qui n'est pas» mais sait prendre les apparences de «ce qui est».

Dans un roman qui refuse véritablement de se soumettre à la Puissance du réel établi, fixé, auquel l'homme n'a apparemment pas le choix de souscrire, le langage doit forcément être aussi «fictionnel» que l'univers et l'auteur de l'œuvre, participer lui aussi de cette volonté de l'invention d'un monde tout à fait autre, en empruntant certains aspects d'une langue réelle dans le seul but de remporter l'adhésion, puisqu'il sera en réalité inventé, création fictionnelle au même titre que tous les autres éléments de l'œuvre. En refusant de se plier aux lois (grammaticales, syntaxiques, etc.) qui gouvernent

l'usage normal de la langue, le romancier affirme de façon éclatante tout à la fois sa liberté et son pouvoir de création quasi absolu, qui lui permettent de modifier et de réinventer le réel de manière à l'harmoniser à sa vision esthétique. Bien que Gary déplore la popularité grandissante de ce qu'il appelle le «roman de la profondeur», lequel s'apparente le plus souvent à un pur «roman de la littérature», où «le langage en lui-même et pour lui-même [...] devient l'ultime terrain d'exploration» (PS-327), il se proposait lui-même d'exploiter dans son œuvre future les ressources qu'offrait le renouvellement de la langue, et il nous semble que c'est bien ce qu'il a fait par le biais de l'œuvre ajarienne.

En lisant pour la première fois un texte d'Ajar, un lecteur francophone reconnaîtra indiscutablement les mots utilisés, de même que certaines constructions phrastiques élémentaires (l'ordre sujet-verbe-complément, par exemple, qui est le plus souvent respecté) propres au français. Cependant, il ressentira aussi une certaine impression d'étrangeté, car si, pour reprendre le mot de Valéry, les mots de la littérature sont les mots de tous les jours sans être pourtant tout à fait les mêmes, les mots d'Ajar sont français sans être tout à fait français.

Il apparaît donc que la création d'une langue nouvelle constitue l'ultime achèvement de ce projet d'œuvre totale que poursuit Gary, à qui l'on a quelquefois reproché l'échec de sa poétique, arguant, notamment, que son œuvre romanesque était, par son absence de réel dialogisme<sup>18</sup>, plus totalitaire que totale. Il ne nous appartient pas de juger du monologisme ou du dialogisme de l'ensemble de l'œuvre; nous croyons toutefois que le «roman total» qui est au cœur de la poétique garyenne a bien été mené à terme, par la création tout à la fois d'une œuvre, d'un auteur et d'une langue. Comme nous l'avons mentionné, notre étude ne portera toutefois que sur les quatre ouvrages signés Ajar, qu'il convenait de mettre en contexte afin de voir comment ils procédaient de cette volonté de création totale.

### 3. LA LANGUE DE LA LITTÉRATURE

Il importe maintenant de préciser cette notion de «langue» sur laquelle portera l'essentiel de notre analyse. En matière d'œuvre romanesque, ou même poétique, on parle habituellement plus volontiers de style que de langue. Cependant, le style ajarien, «hautement idiosyncrasique», a déjà été qualifié de «nouvelle langue littéraire»<sup>19</sup>, et ce terme de langue nous paraît effectivement rendre plus justement compte à la fois du projet garyen et de sa réalisation. En effet, en analysant le style d'Ajar à l'aide des outils traditionnels de la stylistique et de la linguistique, on se heurte rapidement au fait que la presque totalité des procédés d'écriture qui y sont mis en œuvre sont des *fautes*. Or il ne saurait en aucun cas s'agir d'erreurs innocentes dues à une connaissance insuffisante ou à une imparfaite maîtrise de la langue française. La majeure partie de son œuvre «officielle», Romain Gary l'a bel et bien écrite en français<sup>20</sup>, et dans un français tout à fait correct. Les «fautes» qui émaillent les textes signés Ajar sont donc la manifestation d'autant de procédés d'écriture que nous nous efforcerons de relever et d'expliciter. Nous tenterons ainsi de mettre au jour les lois implicites d'une grammaire de l'idolecte d'Ajar. Comme le note fort justement Madeleine Godin, «[...] le problème qui se pose avec Ajar, c'est que même armé des meilleurs dictionnaires, on arrive mal à reconnaître des figures de discours répertoriées et reconnues.»<sup>21</sup> Nous serons donc amenée, comme l'a déjà fait Tournier, à créer une nouvelle terminologie qui sache rendre compte des procédés d'écriture typiquement ajariens.

Nous tenterons aussi d'analyser l'effet de ces procédés et de la langue qu'ils contribuent à créer en nous inspirant de certaines études sur la nature essentielle et la spécificité de la littérature, que les formalistes russes ont qualifiée de *literaturnost*, ou littérarité. À cet effet, rappelons brièvement le schéma de la communication de Jakobson<sup>22</sup>, qui décrit les six composantes de toute communication verbale: le destinataire, le destinataire, le contact, le code, le contexte et le message. À chacun de ces éléments correspond une

fonction particulière; le destinataire se manifeste par le biais de la fonction émotive, la présence du destinataire est marquée par la fonction conative, le contact est établi, maintenu ou rompu par la fonction phatique, la fonction métalinguistique sert à expliquer ou à préciser le code utilisé, la fonction référentielle renvoie au contexte, alors que la fonction poétique (ou rhétorique, ou textuelle) a trait au message lui-même, à la façon dont il est mis en forme; «l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage.»<sup>23</sup> La plupart des textes, et donc des œuvres littéraires, mettent en œuvre plusieurs, si ce n'est la totalité, de ces fonctions. Cependant, ne «ser[ont] considéré[s] comme littéraire[s] [que les] texte[s] où la fonction poétique est la fonction dominante»<sup>24</sup>; c'est elle qui sera garante de la littérarité.

Théoriquement, tout texte dont la fonction poétique est la fonction la plus importante est donc littéraire, qu'il s'agisse d'un poème, d'un roman, d'une bande dessinée ou d'un article de journal (dans la mesure où il est possible d'imaginer un article de journal dont la fonction référentielle ne soit pas la fonction essentielle). Cependant, les formalistes se sont presque exclusivement consacrés à l'étude de la poésie, et cette notion de littérarité n'a été que très peu employée pour éclairer le discours romanesque. Il est certes de multiples moyens par lesquels la poésie attire l'attention sur sa propre forme: vers, rimes, rythme, etc., lesquels se retrouvent plus rarement mis à profit par la prose. C'est pourquoi, nous semble-t-il, on a souvent défini la littérarité, ou la «poéticité», comme un écart à la norme prosaïque<sup>25</sup>, érigéant ainsi le langage romanesque, notamment, en repoussoir au langage poétique. Le nom même de la fonction porteuse de littérarité, la fonction «poétique», laisse d'ailleurs sous-entendre qu'elle est propre, et peut-être même exclusive, à la poésie, bien que Jakobson ait pris soin de préciser que «l'étude linguistique de la fonction poétique doi[ve] outrepasser les limites de la poésie»<sup>26</sup>.

Or nous croyons que cette fonction poétique se manifeste de façon éclatante dans les œuvres d'Ajar, lesquelles sont pourtant indiscutablement écrites en prose et ne sauraient en aucun cas constituer ce que l'on appelle des «poèmes en prose» — trois des ouvrages sont d'ailleurs explicitement présentés comme des romans, alors que le quatrième, *Pseudo*, qui ne portait pas d'appellation générique à sa parution, fut dans les éditions subséquentes présenté comme un «récit».

Selon Gérard Genette, le langage poétique ne se caractériserait ni par une forme particulière, ni par un écart à quelque norme que ce soit, mais serait plutôt «un état, un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené, pour ainsi dire, n'importe quel énoncé, à la seule condition que s'établisse autour de lui cette *marge de silence* qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien.»<sup>27</sup> Bien qu'il traite lui aussi du langage poétique, Genette mentionne que cet «état poétique» peut être celui de n'importe quel énoncé, et que l'on ne saurait donc le cantonner ni au poème ni à la poésie; il appartiendrait plutôt (potentiellement) à toute la littérature.

Après avoir décrit les principaux aspects de l'idolecte d'Ajar, nous tenterons de voir quel effet a sur le lecteur cette langue nouvelle, «étrange» selon les critères des formalistes. Cette notion d'étrangeté (ou d'*ostranenie*) a ceci de précieux qu'elle «n'érigé pas la prose en référence nécessaire à la définition de la poésie, et [...] s'accorde [...] à l'idée du langage poétique comme état intransitif du langage, de tout le texte reçu comme "message centré sur lui-même" (Jakobson): ce qui, peut-être, nous délivre de M. Jourdain — j'entends du tourniquet prose/poésie.»<sup>28</sup> Nous nous intéresserons donc à ce qui fait de la langue d'Ajar une langue unique, à ce qui la rend étrange et «défamiliarisante» et qui constitue peut-être une caractéristique essentielle de la littérature.

Plutôt que de procéder à une analyse stylistique ou linguistique «traditionnelles», qui auraient laissé dans l'ombre des aspects essentiels de l'écriture d'Ajar, nous avons cru bon de relever d'abord les caractéristiques fondamentales de cette écriture pour ensuite les considérer à la lumière de diverses théories et méthodes à la fois linguistiques et littéraires. C'est pourquoi l'on trouvera, dans les pages qui suivent, des références à la grammaire générative chomskienne, aux théories d'inspiration structuraliste et post-structuraliste de Roland Barthes et de Gérard Genette, à la psychanalyse de la littérature telle que la pratique Gilles Deleuze, à la stylistique «classique», à diverses notions mises de l'avant par les formalistes russes et certains théoriciens de la réception, ainsi qu'à bon nombre d'autres théories et méthodes du texte. Cette démarche éclectique nous a semblé la seule qui soit vraiment cohérente en fonction de l'objectif que nous nous sommes fixé, lequel consiste non pas à démontrer comment l'œuvre d'Ajar s'inscrit dans une ou plusieurs de ces différentes grilles d'analyse, mais bien à dévoiler les mécanismes et procédés d'écriture qui caractérisent la langue d'Émile Ajar.

## NOTES

- <sup>1</sup> Hélène Lafond, *L'Univers romanesque d'Émile Ajar ou le refus de la norme*, p. 11.
- <sup>2</sup> Paul Marchand, *La Tentation protéenue : identité et création chez Émile Ajar*, p. 18.
- <sup>3</sup> Michel Mohrt, «Mythe et python», p. 13.
- <sup>4</sup> Paul Marchand, *Op. cit.*, p. 178.
- <sup>5</sup> Matthieu Galey, «Ajar, fils de personne», p. 69.
- <sup>6</sup> Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, p. 20.
- <sup>7</sup> De cette thèse de doctorat a été tiré l'ouvrage *Romain Gary et la modernité*, qui n'offre que très peu de différences avec le texte original auquel nous nous réfèrons ici.
- <sup>8</sup> Dominique Rosse, *Le Roman garyen : métafiction, simulation, parodie et kitsch*, p. 358.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 370.
- <sup>10</sup> Michel Tournier, «Émile Ajar ou la vie derrière soi».
- <sup>11</sup> Nous excluons les publications posthumes *Vie et mort d'Émile Ajar*, où Gary relate par le menu les étapes de la «mystification Ajar» et *Ode à l'homme qui fut la France*, ouvrage réunissant deux textes initialement écrits en anglais et traduits en français par Paul Audi.
- <sup>12</sup> Pour plus de détails sur le personnage de Sganarelle, voir notamment *Le Dossier Molière*.
- <sup>13</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle*, p. 20.
- Note: Comme les citations tirées de *Pour Sganarelle* et des quatre œuvres signées Ajar seront nombreuses, nous en indiquerons désormais la provenance dans le texte même et ne ferons des notes que pour donner la référence de citations d'autres textes ou pour apporter des précisions sur un mot ou un passage. Pour éviter d'alourdir inutilement le texte, nous utiliserons les abréviations suivantes: PS pour *Pour Sganarelle*, GC pour *Gros-Câlin*, VDS pour *La Vie devant soi*, ARS pour *L'Angoisse du roi Salomon* et Ps pour *Pseudo*.
- <sup>14</sup> Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, p. 88.
- <sup>15</sup> Il note à ce propos que, pour le créateur, tout est sujet d'inspiration; prenant pour exemple Picasso, il affirme que peu importe que le peintre s'attache à «représenter» un compotier ou le massacre de Guernica, le résultat est d'abord un Picasso.
- <sup>16</sup> Notons que Romain Gary est déjà le pseudonyme de Roman Kacew, qui écrivit aussi sous les noms de Fosco Sinibaldi (*L'Homme à la colombe*) et de Shatan Bogat (*Les Têtes de Stéphanie*).

<sup>17</sup> C'est en effet à Paul Pavlowitch que l'académie Goncourt remit en 1975 son célèbre prix pour «son» roman *La Vie devant soi*.

<sup>18</sup> Voir notamment Dominique Rosse, *Le Roman garyen : métafiction, simulation, parodie et kitsch*, et Hugo Roy, *Enjeux sociocritiques et sémio-rhétoriques dans Le Grand vestiaire de Gary*.

<sup>19</sup> Leroy T. Day, «Gary-Ajar and the Rhetoric of Non-Communication», p. 75 (Nous traduisons).

<sup>20</sup> À l'exception de quelques ouvrages d'abord rédigés en anglais puis traduits en français par l'auteur: *Lady L.* (*Lady L.*), *The Dance of Gengis Cohn* (*La Danse de Gengis Cohn*), *Ski Bums* (*Adieu Gary Cooper*), *White Dog* (*Chien Blanc*) et *The Gasp* (*Charge d'âme*).

<sup>21</sup> Madeleine Godin, *À double détour: pour une analyse sémiotique du roman Gros-Câlin d'Émile Ajar*, p. 62.

<sup>22</sup> Roman Jakobson, «Poétique», p. 213 et suivantes.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>24</sup> Robert Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, p. 35.

<sup>25</sup> Voir notamment Jean Cohen, *Structure du langage poétique*.

<sup>26</sup> Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 219.

<sup>27</sup> Gérard Genette, *Figures II*, p. 150.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 143.

## CHAPITRE 1

### LA LANGUE D'AJAR

#### 1. LE LANGAGE EN QUESTION

On a quelquefois voulu expliquer le style particulier de *La Vie devant soi* par le fait que le récit est narré par Momo, un jeune arabe peu instruit maîtrisant le français de façon très imparfaite. L'auteur aurait donc simplement tenté d'y imiter les erreurs et imprécisions propres au langage enfantin, ou se serait «efforcé de fabriquer de toutes pièces un mode d'expression proche de la sensibilité enfantine»<sup>1</sup>, ce qui nous semble plutôt vague et pour le moins insatisfaisant. S'il est vrai que le langage enfantin comporte des «fautes»<sup>2</sup> donnant lieu à des effets comiques ou autres, il n'en demeure pas moins que «les enfants apprennent à parler en simplifiant le système linguistique».<sup>3</sup> Or, bien qu'il emploie quelquefois des procédés qui simplifient effectivement le système linguistique, usant par exemple de la parataxe, le plus souvent, Momo se trouve plutôt à *compliquer* ce système existant.

De plus, en considérant les trois autres ouvrages signés Ajar, on se voit bientôt forcé d'admettre que leurs narrateurs respectifs (dans ces cas-ci des adultes francophones) s'expriment dans une langue similaire à celle qu'utilise Momo, transgressant aussi systématiquement et de la même manière les règles grammaticales, syntaxiques, orthographiques, sans pour autant leur substituer une expression simplifiée, bien au contraire. Le style d'Ajar, bien qu'il présente de légères différences d'un roman à l'autre, offre une unité et une cohérence certaines.

Les narrateurs, qui s'expriment tous à la première personne du singulier, ont pourtant peu en commun, si ce n'est qu'ils vivent tous trois comme en marge d'une société à laquelle ils ne réussissent pas à s'adapter et qui leur demeure étrangère. Momo croit être âgé de dix ans, puis apprend qu'il en

a quatre de plus; il est Arabe, habite le quartier de la Goutte-d'Or, à Paris, chez une vieille Juive, autrefois prostituée, qui héberge clandestinement les enfants d'autres prostituées. Cousin, narrateur de *Gros-Câlin*, demeure aussi à Paris où il exerce le métier de statisticien, et a pour seul compagnon Gros-Câlin, un python de deux mètres vingt, au sujet duquel il se propose d'écrire un traité. Jeannot, quant à lui, le narrateur de *L'Angoisse du roi Salomon*, est d'abord chauffeur de taxi, avant de se mettre au service de celui qu'il appelle le roi Salomon, un vieux Juif, fabricant de pantalons à la retraite, qui a mis sur pied *S.O.S. Bénévoles*, un réseau d'aide téléphonique, et consacre ses vieux jours à apporter un peu de bonheur aux démunis. Le cas du narrateur de *Pseudo* est plus complexe, puisque le «je» de la narration prétend renvoyer à une personne réelle, Paul Pavlowitch, que Gary désirait voir assumer le rôle d'Émile Ajar; le Pavlowitch de *Pseudo* n'en demeure pas moins un être de fiction, «un personnage[ ] de roman»<sup>4</sup>, comme le souligne Gary. C'est ce personnage qui écrit, de la clinique psychiatrique danoise où il est confiné plus ou moins volontairement, une manière de confession.

On doit donc, pour expliquer la langue particulière de ces trois derniers narrateurs, écarter l'hypothèse du langage enfantin. Dans *À double détour: pour une analyse sémiotique du roman Gros-Câlin d'Émile Ajar*, Madeleine Godin cherche à découvrir ce qui, dans chacun des ouvrages, peut justifier «le langage en question»<sup>5</sup>. La langue de Momo lui semble ainsi celle de la pauvreté culturelle, et s'expliquerait par les conditions de vie difficiles de l'adolescent. Le Pavlowitch de *Pseudo* s'exprimerait d'une manière étrange à cause de ses troubles psychologiques; c'est donc la nature même du narrateur qui justifierait le caractère farfelu de son discours. Dans *L'Angoisse du roi Salomon*, Jeannot, autodidacte et fervent adepte des dictionnaires, aurait un rapport ludique à la langue, alors que seul Cousin ferait montre d'une véritable volonté d'intervenir sur la langue<sup>6</sup>.

Ces explications nous éclairent certes sur la compétence et la psychologie des différents narrateurs, mais nous croyons qu'il convient, si l'on veut en arriver à dégager les constantes de la langue d'Ajar, d'étudier le discours des quatre narrateurs comme s'ils n'en formaient qu'un seul. Bien qu'elle modifie ses accents d'un roman à l'autre, au-delà de celles de Momo, de Cousin, de Pavlowitch et de Jeannot, c'est toujours la voix d'Ajar qui nous parvient, une, unique. Croyant qu'«on peut très facilement considérer comme texte un ensemble de [ ] textes [ ] : [ ] une association et une somme de romans»<sup>7</sup>, nous ferons donc des quatre œuvres notre «unité-texte»<sup>8</sup>.

## 2. «VOUS PARLEZ UN FRANÇAIS TRÈS CURIEUX»

Les commentaires sur le langage, la langue et le style abondent dans les romans d'Ajar, à un point tel que certains des critiques de l'œuvre de Gary considèrent que la langue constitue le thème central de l'œuvre, autour duquel tous les autres s'organisent<sup>9</sup>. Il serait donc intéressant, avant d'entamer notre étude, de noter ce qu'Ajar, à travers la bouche de ses personnages, dit de cette langue.

Cousin, Pavlowitch et Jeannot ont tous le désir de découvrir ou, le cas échéant, d'inventer une langue neuve, une langue qui serait tout à fait autre, qui leur serait même à eux une langue étrangère<sup>10</sup>. Pavlowitch prétend notamment avoir «fait des études de linguistique, afin d'inventer une langue qui [lui] eût été tout à fait étrangère», laquelle lui aurait permis «de penser à l'abri des sources d'angoisse et des mots piégés, et des agressions intérieures et extérieures, avec preuves à l'appui» (Ps-31). Il dit essayer de «parler à l'envers, pour arriver peut-être à exprimer quelque chose de vrai», «parle[r] à l'envers pour essayer de dire quelque chose d'authentique» (Ps-122-123). Cousin aussi «aspire de tout [s]on souffle respiratoire à une langue étrangère. Une langue tout autre et sans précédent, avec possibilités» (GC-169) et dit employer «souvent des expressions dont [il] ignore prudemment le sens,

parce que là, au moins, il y a de l'espoir», précisant qu'il «cherche toujours dans l'environnement des expressions qu'[il] ne connaît pas, parce que là au moins on peut croire que cela veut dire quelque chose d'autre» (GC-202). Pour des raisons similaires, semble-t-il, Jeannot se dit Québécois car «c'est quand même un autre langage au Québec», «il y a encore des possibilités. On peut encore parler autrement» (ARS-202). Seul Momo ne prétend pas ouvertement renouveler le langage, ce qui ne l'empêche pas de noter, devant un film qui se déroule à l'envers: «Les mots se mettaient aussi en marche arrière et disaient les choses à l'envers et ça faisait des sons mystérieux comme dans une langue que personne ne connaît et qui veut peut-être dire quelque chose» (VDS- 123), exprimant lui aussi ce même désir d'une langue inconnue, enfin signifiante.

Cousin ne se contente cependant pas de formuler un vague désir de découvrir une nouvelle langue; il commente et justifie abondamment celle qu'il utilise, qui «fait des ronds, des anneaux» par ce que «[l]a première règle d'une démarche intellectuelle saine, c'est de coller à son sujet» (GC-40), dans ce cas-ci, un serpent. C'est pourquoi il choisit d'adopter «la démarche naturelle des pythons, pour mieux coller à [s]on sujet. Cette démarche ne s'effectue pas en ligne droite mais par contorsions, sinuosités, spirales, enroulements et déroulements successifs, formant parfois des anneaux et de véritables nœuds» (GC-17). Il s'excuse donc de «certaines mutilations, mal-emplois, sauts de carpe, entorses, refus d'obéissance, crabismes, strabismes, et immigrations sauvages du langage, syntaxe et vocabulaire» (GC-9), arguant que «l'espoir exige que le vocabulaire ne soit pas condamné au définitif pour cause d'échec» (GC-10).

Différents personnages notent d'ailleurs cet usage particulier de la langue propre aux quatre narrateurs. Aline dit notamment à Jeannot: «Je sais que les mots ont fait faillite et je comprends que tu n'en veuilles plus, que tu essayes d'aller au-delà et même d'inventer une langue à toi» (ARS-290).

Le commissaire de police, lui, s'étonne à Cousin: «Vous parlez un français très curieux», puis enchaîne: «Vous avez une façon de circuler très curieuse [...]. Pardon, une façon de penser circulaire, je veux dire» (GC-40). Monsieur Salomon, reprenant presque les mêmes mots, dira à Jeannot: «Tu as une curieuse façon de t'exprimer» (ARS-196), avant de l'enjoindre de «[l]aisser la langue française.» «N'essayez pas de la sauter, elle aussi», lui conseille-t-il. «Vous ne lui ferez pas un enfant dans le dos, je vous assure. Les plus grands écrivains ont essayé, vous savez, et ils sont tous morts, comme les derniers des analphabètes. Il n'y a pas moyen de passer au travers. La grammaire est impitoyable et la ponctuation aussi» (ARS-213). Manifestement, cela n'empêche ni Jeannot ni les autres narrateurs d'essayer.

Ces quelques remarques faites, nous tenterons maintenant d'examiner comment Ajar s'y prend, dans l'ensemble de l'œuvre, pour mener à bien ce projet de création d'une langue commun aux quatre personnages. La majorité des procédés relevés n'ayant pas de dénomination officielle et se rangeant, dans la typologie traditionnelle, à l'enseigne de la faute, nous établirons nos propres catégories, qui nous permettront de nommer et de décrire le plus exactement possible ces différents procédés d'écriture.

Ces «fautes», ces «élément[s] déviant[s]» (par rapport à la langue correcte) «pose[nt] le problème d'une grammaire générative de l'œuvre elle-même, fonctionnant comme un *système isomorphe et parallèle à la langue*». L'idiolecte d'Ajar nous semblant ainsi plus proche d'une langue (parallèle au français, certes, mais distincte puisque répondant à des lois différentes) que d'un style, nous avons choisi de diviser notre analyse selon des critères linguistiques plutôt que proprement stylistiques, étudiant d'abord le lexique, puis la syntaxe, avant de passer à quelques considérations sur la logique des énoncés.

## NOTES

- <sup>1</sup> Pierre Bayard, «Romain et Mohammed: du roman parental au récit d'enfance», p. 111.
- <sup>2</sup> Par «fautes» nous entendons ici une transgression, volontaire ou non, des règles qui régissent l'usage du français.
- <sup>3</sup> Frédéric François et alii, *Syntaxe de l'enfant avant cinq ans*, p. 21.
- <sup>4</sup> Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, p. 22.
- <sup>5</sup> Madeleine Godin, *À double détour: pour une analyse sémiotique du roman Gros-Câlin d'Émile Ajar*, p. 63.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 63-64.
- <sup>7</sup> Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 14.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.
- <sup>9</sup> Voir notamment Dominique Rosse, *Le Roman garyen: métafiction, simulation, parodie et kitsch*, p. 358 et suivantes.
- <sup>10</sup> On retrouve déjà ce projet dans quelques romans de Romain Gary; il est clairement annoncé dans *Adieu Gary Cooper*, où Lenny explique que «la barrière du langage, c'est quand deux types parlent la même langue» (p. 7).
- <sup>11</sup> Daniel Jourlait, «L'analyse du discours littéraire selon les méthodes transformationnelles américaines», p.111 (Nous soulignons).

## CHAPITRE 2

### LE LEXIQUE

*L'espoir exige que le vocabulaire ne soit pas condamné au définitif pour cause d'échec.*

ÉMILE AJAR

Nous étudierons dans ce chapitre les procédés d'écriture apparentés aux traditionnelles «figures de mots», qui ont essentiellement trait à l'utilisation du vocabulaire.

#### 2.1. SYLLEPSSES DE SENS

Les narrateurs d'Ajar semblent incapables de distinguer le sens littéral du sens figuré des mots et tendent le plus souvent à les amalgamer. Par exemple, lorsqu'il apprend que Madame Rosa est payée pour s'occuper de lui, Momo s'effondre. Elle tente de le consoler en l'assurant qu'il est ce qu'elle a «de plus cher<sup>1</sup> au monde» (VDS-10), mais il pense tout de suite au chèque qu'elle reçoit chaque semaine pour défrayer les coûts que lui occasionne sa garde, et se remet à pleurer de plus belle.

Cousin justifie une apparente digression par ce qu'elle «se situe tout à fait dans la direction de [s]on sujet», puis ajoute: «Il faut le voir, quand il décrit ses demi-cercles» (GC-124), où les pronoms «le» et «il» renvoient bien à «sujet», mais à un «sujet» différent de celui dont il était question dans la phrase précédente, puisque Cousin se trouve à glisser du sens premier du mot, «ce sur quoi s'exerce la réflexion», à son sens quatrième, «être vivant soumis à l'observation»<sup>2</sup>.

Pavlowitch parle à plusieurs reprises de Madame Yvonne Baby, journaliste du *Monde* à qui il a accordé une entrevue, l'appelant «l'envoyée spéciale du monde» (Ps-114). Il ne s'agit évidemment pas d'une simple erreur typographique; on comprend aisément que la journaliste est envoyée par un journal, mais l'absence de majuscule et les caractères romains donnent à penser que, pour le malade interné dans une clinique retirée, une telle visite représente un contact unique et un peu inquiétant avec le monde extérieur. De même, lorsqu'il relate que la journaliste lui a demandé comment lui était venue «l'idée d'écrire en *ajar*» (Ps-145), l'absence de majuscule amène à considérer que le terme ne désigne pas que le style de l'auteur *Ajar* ou le phénomène pseudonymique, mais aussi et simultanément une langue qui serait l'*ajar*.

Jeannot considère que celui qu'il appelle le roi Salomon a l'*air auguste*, ce qui le plonge dans la perplexité car «le dictionnaire est dubitatif là-dessus, puisqu'il dit: *auguste*: qui inspire un grand respect, de la vénération ou qui en est digne. [...] Il donne comme exemple monsieur Victor Hugo: "Semble élargir jusqu'aux étoiles / Le geste auguste du semeur", mais c'est pour ajouter aussi sec: *type de clown.*» Jeannot ne sait donc jamais, «avec lui, si c'est l'*auguste* qui semble élargir jusqu'aux étoiles le geste du semeur ou *type de clown*» (ARS-185). Ici c'est clairement le rapport au langage qui est en cause: de lui-même, Jeannot n'aurait jamais songé à comparer le roi Salomon à un clown; cela lui a été dicté par le dictionnaire. Plutôt que de simplement nommer la réalité, pour Jeannot et les autres narrateurs d'*Ajar*, les mots semblent disposer du pouvoir de la changer et de la remodeler.

## 2.2. MÉPRISES

Nous empruntons à Verlaine<sup>3</sup> ce terme de «méprise» pour nommer l'opération par laquelle est substitué à un «terme propre un autre terme que l'on détourne de son emploi et de son sens pour lui confier un emploi et un sens nouveaux.»<sup>4</sup> Dans les quatre ouvrages d'*Ajar*, on relève un très grand

nombre de semblables «impropriétés», où les mots sont détournés de leur sens usuel et amenés à en porter un autre, l'effet de ce procédé rejoignant quelquefois celui qui résulte d'une syllépse, les significations du terme présent et du terme omis se fondant de façon quasi indissoluble. Nous pouvons distinguer quatre formes de méprises: le terme «impropre» remplace quelquefois un homophone partiel ou complet, par un procédé qui relève du calembour; en d'autres occasions, il prend plutôt la place d'un mot de même famille; ailleurs le phénomène de substitution semble s'effectuer d'une manière similaire à celle qui préside à l'expression de lapsus; enfin, il est des cas où le mot remplacé demeure inconnu.

#### 2.2.A. CALEMBOURS

Alors que certains l'associent à tout procédé duquel découle une équivoque, nous employons ici le terme de calembour dans son acceptation la plus restreinte, celle d'un «jeu de mots fondé sur des mots se ressemblant par le son, différents par le sens»<sup>5</sup>.

Dès la toute première page de *Pseudo*, Pavlowitch dit avoir réussi à développer «un système de défense très au point devenu connu dans le jeu de l'échec sous [s]on nom, "la défense Ajar"» (Ps-9). Le lecteur ne peut ici s'empêcher de songer au jeu d'échecs, qui connaît en effet un grand nombre de techniques défensives portant le nom de ceux qui les ont élaborées; toutefois, le mot «échec» garde simultanément toutes ses connotations négatives d'insuccès et de faillite.

Jeannot, lui, est préoccupé par les espèces en «voix d'extinction» (ARS-290), et mentionne à plusieurs reprises les goélands englués dans des marées de goudron noirâtre, lesquels sont sans contredit menacés, si ce n'est véritablement en voie d'extinction. Toutefois, il raconte aussi: «ça gueulait moins autour de moi dans le silence, je n'entendais plus les voix d'extinction» (ARS-304), où le mot «voix» est pris dans le sens qu'il revêt

habituellement, c'est-à-dire quelque chose qu'on peut entendre, mais continue d'en porter un deuxième, dicté par le terme d'«extinction» qui lui est accolé.

#### 2.2.B. MOTS REMPLACANT UN MOT DE MÊME FAMILLE

Lorsqu'il tente d'expliquer ce qui le pousse à écrire son traité sur les pythons, Cousin dit «être **mué** [...] uniquement par un souci scientifique» (GC-26). Le lecteur peut ici facilement décoder que Cousin est en fait *mué* par un souci scientifique; cependant, l'emploi du participe passé du verbe muer ramène à l'isotopie du serpent. L'utilisation de ce procédé semble donc annoncer l'identification à venir entre Cousin et son python Gros-Câlin.

Ce traité est d'ailleurs présenté comme un **traitement** (GC-10); ici aussi, on comprend sans problème quel mot remplace celui de **traitement**, cependant on saisit du même coup que, pour Cousin, l'écriture revêt des propriétés thérapeutiques.

Le même phénomène se produit lorsque Momo explique que «à neuf ans, c'était pas possible, j'étais encore trop **minoritaire**» (VDS-35). À neuf ans, on est indiscutablement mineur au sens de la loi, et c'est probablement ce qu'il veut signifier; le lecteur ne peut toutefois complètement écarter ce que le «minoritaire» suggère: une certaine impression de solitude, d'incompréhension, d'impuissance. Momo fait un emploi semblable du mot «majoritaire» lorsqu'il annonce: «je voudrais être flic moi aussi quand je serai **majoritaire**» (VDS-108). Une première lecture permet de substituer «majeur» à «majoritaire» et de reconstruire un sens de l'énoncé: il veut être policier quand il sera majeur, ou adulte. On ne peut cependant pas ignorer ce que connote ce «majoritaire»: un certain prestige, un pouvoir, une autorité que confère le fait d'être appuyé par le plus grand nombre.

Il s'agit d'un procédé courant dans les quatre romans ; l'auteur remplace un mot par un autre, le premier appelant irrésistiblement le second par son sens, son étymologie, sa graphie ou le contexte général de l'énoncé<sup>7</sup>. Cette apparente impropreté n'est jamais gratuite, puisque le terme «fautif» vient apporter un surplus de sens à l'énoncé, qu'il complète et nuance. «[D]énotation et connotation sont loin d'être [...] antagonistes [...], et c'est leur double présence simultanée qui entretient l'ambiguïté poétique<sup>8</sup>. Au dire de Jakobson, cette «ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même», bref, conclut-il, «c'est un corollaire obligé de la poésie»<sup>9</sup> et, pourrions-nous ajouter, de tout texte véritablement littéraire, où prédomine la fonction poétique.

#### 2.2.C. PSEUDO-LAPSUS

Dans *Gros-Câlin*, il arrive à quelques reprises que Cousin désigne de plusieurs noms une seule et même personne, les différentes dénominations semblant liées entre elles par une certaine association d'idées qui demeure secrète. Il appelle notamment sa femme de ménage portugaise, avec un degré croissant d'abstraction, «main d'œuvre étrangère» puis «immigration sauvage» (GC-36 et 38), et désigne un commissaire de police sous le nom de «malheur», se reprenant aussitôt («Vous avez des idées saines, dit le malheur. Le commissaire, pardon» (GC-41)), avant de s'adresser à lui en l'appelant «monsieur l'angoisse» (GC-45). Ce procédé n'est pas sans rappeler le lapsus, où le sujet, «inspiré» par les connotations associées à un terme, prononce involontairement un mot pour un autre.

#### 2.2.D. MOTS REMPLACANT UN MOT OU UN GROUPE DE MOTS INCONNUS

Il est cependant d'autres occasions où il est plus ardu, si ce n'est impossible, de déterminer avec exactitude quel mot ou groupe de mots remplace un terme impropres. C'est ainsi que Pavlowitch dit percevoir autour de lui «quelque chose comme la fin du fœtus» (Ps-38) et que Momo explique que l'escalier menant au sixième étage que Madame Rosa gravit avec peine est

pour la vieille dame une vraie source de «vie quotidienne» (VDS-9). Pavlowitch relate aussi qu'il «souffrait encore parfois d'hommes d'état» (Ps-115), alors que Cousin, lui, prétend souffrir «de surplus américain» (GC-80), de «magma, de salle d'attente» (GC-84).

On peut rapprocher ce procédé de la métonymie, qui consiste à «désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble par une relation suffisamment nette»<sup>10</sup> ou de la synecdoque, qui «permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui»<sup>11</sup>; cependant, la relation entre le terme employé et le terme substitué (qu'il s'agisse d'un élément de même ensemble ou d'un terme dont le sens inclut ou est inclus par celui qui est utilisé) est loin d'être claire. Il est tout au plus permis de supposer qu'ils possèdent un certain nombre de sèmes communs — le magma, par exemple, est une bouillie épaisse, ou un mélange confus<sup>12</sup>; Cousin pourrait donc souffrir de confusion. On peut aussi voir dans de tels énoncés une forme poussée de brachylogie, «vice d'élocution qui consiste dans une brièveté excessive et poussée assez loin pour rendre le style obscur»<sup>13</sup>.

### 2.3. EXPRESSIONS CONSACRÉES

Dans les quatre ouvrages, les expressions toutes faites, les clichés, les proverbes abondent. En même temps qu'ils déconstruisent la langue pour mieux la recréer, les narrateurs semblent prendre plaisir à utiliser des expressions fixées, figées par l'usage, sur le sens desquelles il ne saurait y avoir aucun doute. Ce phénomène a notamment été relevé par l'écrivain Michel Tournier, qui y a vu un apparent (et trompeur) «respect des conventions»<sup>14</sup>. Car si les narrateurs emploient quelquefois ces expressions sans les altérer, ils les insèrent le plus souvent dans un contexte pour le moins farfelu, ce qui a pour effet de les détourner de leur sens premier pour leur en faire porter un second, parfois plutôt incertain.

### 2.3.A. EXPRESSIONS EMPLOYÉES HORS CONTEXTE

C'est ainsi que Momo prétend être «interdit aux mineurs» (VDS-11) et que Jeannot, devant «Chuck qui voulait étudier, et Yoko qui voulait jouer de l'harmonica», croit se trouver en présence d'un «conflit d'intérêts» (ARS-108), tandis que Cousin dit de Dreyfus qu'il est resté «cinq ans au bagne à tort et à travers» (GC-15). Les expressions «interdit aux mineurs», «conflit d'intérêts» et «à tort et à travers» ont, dans le langage courant, un sens bien précis; les narrateurs d'Ajar, en les employant hors contexte, se trouvent à leur en conférer un deuxième qu'il revient au lecteur d'élucider.

### 2.3.B. EXPRESSIONS MODIFIÉES

Le plus souvent, toutefois, ils se réapproprient ces expressions consacrées en les modifiant et en les adaptant pour mieux servir leur propos. Cousin mentionne à plusieurs reprises les affinités électives, qu'il désigne tour à tour par les termes «affinités sélectives», «affinités intuitives», «sélectivités affectives» (ici, il se corrige: «Je veux dire affinités électives»), «affectivités électives», «affinités sélectives, électives et affectives» (GC-16, 23, 39, 141 et 202). Il parle également d'un «homme dans la force de l'usage» plutôt que dans la force de l'âge, ce qui donne à penser qu'à ses yeux les hommes sont semblables aux objets; ils sont des choses dont on — la société? la vie? cette obscure Puissance contre laquelle Gary s'élève? — se sert.

Momo, décrivant deux individus à la mine patibulaire, explique qu'«on leur aurait vite donné le bon Dieu sans confession, tellement ils avaient de sales gueules et faisaient peur» (VDS-49). L'expression est ici employée pour dire le contraire de ce qu'elle signifie habituellement. Bien qu'il l'altère quelque peu, Jeannot l'emploie dans ce même sens, lorsqu'il parle de «[s]a gueule à [lui], celle à qui on donnerait la Santé sans confession» (ARS-249). Chez Ajar, l'expression «donner le bon Dieu (ou quoi que ce soit d'autre) sans confession», acquiert donc une toute nouvelle signification.

Momo emprunte aussi de nombreuses expressions à son vieil ami Monsieur Hamil, «comme “croyez-en ma vieille expérience” ou “comme j'ai eu l'honneur de vous dire”» (VDS-40) dont il émailler son propos, en les modifiant quelque peu. «Comme j'ai eu l'honneur de vous le dire» devient ainsi simplement «comme j'ai eu l'honneur» (VDS-52). Sorties de leur contexte, tronquées, ces expressions se vident de leur sens et semblent n'être que des formules rituelles qui viennent rythmer le discours.

#### 2.3.C. JUSTIFICATION DE L'EMPLOI DE CERTAINES EXPRESSIONS

En certaines occasions, les narrateurs s'attachent à expliquer ce qui motive leur emploi d'une expression; Jeannot, par exemple, qui dit ne connaître monsieur Salomon ni d'Ève ni d'Adam, enchaîne: «c'est mon expression favorite, à cause du paradis terrestre, comme s'il y avait encore un rapport» (ARS-16). Momo, lui, choisit de marquer un jour d'une pierre blanche pour la seule raison que «c'est une jolie expression» (VDS-173) et dit, à la suite d'une surprise: «J'en suis resté comme deux ronds de flanc et pourtant je ne sais même pas ce que ça veut dire» (VDS-116). Il raconte ailleurs: «j'ai pleuré comme un veau. Les veaux ne pleurent jamais mais c'est l'expression qui veut ça» (VDS-133). On voit ici que le langage existe parallèlement à la réalité; loin d'être un simple outil qui sert à la décrire, il semble constituer un monde à part, régi par des règles différentes, où les veaux pleurent, où l'on est ramené, l'espace d'un instant, au paradis terrestre par la seule évocation des noms d'Adam et Ève.

#### 2.4. CRÉATION DE MOTS

Il nous semble préférable, en ce qui concerne l'idolecte ajarien, de parler de création de mots plutôt que de néologismes car les termes étudiés sont tous des hapax (exceptionnellement employés à plus d'une reprise dans l'œuvre) et ne seront vraisemblablement jamais retenus par le français. Ces mots sont créés de diverses manières: l'auteur change une lettre ou une syllabe d'un mot existant, procédé apparenté au paragraphe; il ajoute à un mot un préfixe ou un suffixe, adoptant ainsi des techniques de composition et de dérivation<sup>15</sup> proches de celles utilisées pour la création de véritables néologismes; il fusionne en un seul terme deux mots distincts, créant ainsi un mot-valise, ou encore importe de l'anglais un mot auquel il tente de donner une forme française.

##### 2.4.A. PARAGRAMMES

Ce procédé, surtout présent dans le discours de Momo, fait des proxénètes des proxynètes<sup>16</sup> (VDS-27) et des manucures, des manicures (VDS-46). La substitution des lettres «é» et «u» ne semble répondre à aucun impératif particulier; on ne peut en aucun cas prétendre que Momo transcrit de manière fautive des mots qu'il n'a qu'entendus, puisque son récit (fait à Nadine et à son mari) est lui aussi oral. Nous nous bornons donc à relever ces graphies particulières qui amènent une forme de brouillage lexical, lequel consiste à remplacer «quelque lettre, pour défigurer un mot»<sup>17</sup>.

##### 2.4.B. CRÉATION DE MOTS PAR COMPOSITION

Cousin dit se sentir «déconcerné» (GC-155) pour signifier qu'il ne se sentait pas (ou plus) concerné par un événement. À un mot existant («concerné»), il ajoute donc un préfixe indiquant «l'éloignement, la séparation, la privation»<sup>18</sup>, employant ainsi une technique couramment utilisée en français.

#### 2.4.C. CRÉATION DE MOTS PAR DÉRIVATION

Lorsque Jeannot raconte que le roi Salomon s'est adjoint trois «psychologistes» (ARS-177), il se trouve à ajouter au radical «psycholog» un suffixe en «iste», «correspondant aux nom en *-isme*»<sup>19</sup> indiquant notamment la profession. Il utilise ainsi vraisemblablement la méthode qui a présidé à la création des noms d'autres professions (lesquelles ne se terminent d'ailleurs par toujours en *-isme*) tels que graphistes, analystes, téléphonistes, dentistes, etc.

Alors que Cousin parle des «existoirs» (GC-181), c'est-à-dire des endroits où l'on vit, Pavlowitch s'intéresse plutôt aux «avortoirs» (Ps-98), lieux où l'on avorte. Ces deux termes ont été créés exactement sur le modèle de «mouroir», mot couramment utilisé pour nommer un endroit où vont mourir les gens, en ajoutant aux radicaux (dans ces cas-ci respectivement *exist* et *avort*) une terminaison en *-oir* indiquant le lieu.

#### 2.4.D. MOTS-VALISES

Cousin parle aussi de «stagflation» (GC-80), unissant en un seul les mots de «stagnation» et d'«inflation». Ce procédé qui «amalgame[...] deux mots sur la base d'une homophonie partielle, de sorte que chacun conserve de sa physionomie lexicale de quoi être encore reconnu»<sup>20</sup>, produit un effet proche de celui qui résulte d'une syllepse, les sens des deux mots se trouvant liés indissolublement.

#### 2.4.E. ANGLICISMES

Cousin parle encore de son python qui brillait «attractivement (de l'anglais attractive, attrant)» (GC-163), expliquant lui-même d'où vient ce mot. À l'adjectif «attractive», il ajoute la terminaison habituelle des adverbes français. Momo emploie peut-être un procédé similaire pour en arriver à dire de Monsieur Hamil qu'il était «confusé» (VDS-107) plutôt que confus.

En effet, la terminaison en *-ed* de «confused» se traduit habituellement en français par le participe passé, forme à laquelle semble appartenir le «confusé» incorrect.

Ajar emploie encore, dans *Pseudo*, une dernière technique pour inventer des mots nouveaux. Il est alors impossible de déterminer comment il s'y prend; les substantifs semblent être le fruit du hasard, ils ne renvoient à rien de connu et paraissent tirer tout leur pouvoir du simple fait qu'ils n'existent pas *vraiment*. Nous associons ces cas à un «aveu d'impuissance», dont nous traiterons au point 2.6.

## 2.5. DÉCLARATION D'INNOCENCE

Les quatre narrateurs, insatisfaits du français courant qui ne peut réussir à exprimer ce qu'ils pensent ou ressentent, avouent souvent employer un mot ou une expression faute de mieux. Quelquefois ils l'utilisent pour la seule raison qu'ils en ignorent le sens, ce qui a le précieux avantage de laisser la porte ouverte à toutes les interprétations. C'est ce que Madeleine Godin nomme la «déclaration d'innocence»<sup>21</sup>; nous y voyons également dans certains cas un aveu d'impuissance.

Cousin dit notamment qu'il se sentait bien et éprouvait «une sorte d'euphorie et de prologomène», puis précise qu'il s'agit d'un mot «dont [il] ne connaît pas le sens et qu'[il] emploie toujours lorsqu'[il] veut exprimer sa confiance dans l'inconnu» (GC-62). Jeannot, lui, raconte qu'un chanteur «gueulait *Get it green* de sa voix d'*anschluss*», avant d'expliquer: «Je ne sais pas ce que le mot *anschluss* signifie et le garde comme ça soigneusement sans le savoir pour l'utiliser, quand c'est quelque chose qui n'a pas de nom» (ARS-129).

## 2.6. AVEU D'IMPUISANCE

Le Pavlowitch de *Pseudo* va plus loin encore, lorsqu'il tente d'«exprim[er] l'inexprimable» (PS-290). Comme les mots existants, même s'il ignore leur signification, lui semblent impropre à servir son propos, il choisit plutôt d'en créer de nouveaux. «Prenez, par exemple, la crapolette. C'est un élément capital de transformation et de Sacco Vanzetti et ça ne veut rien dire. Il y a donc espoir. Il y a absence de sens quotidien familier et donc une chance de quelque chose» (Ps-114). Selon cette logique, puisqu'il est possible de créer des mots inédits, il doit être possible de créer les réalités qui leur correspondent. On retrouve là, poussée à l'extrême, l'idée de l'influence de l'imaginaire sur la réalité dont Gary parle longuement dans *Pour Sganarelle*.

Ailleurs, semblant s'abandonner à une sorte de délire, Pavlowitch raconte :

Il y avait des acétates de barnum qui se mélangeaient avec des zazas, pour l'absence de sens. Il y avait des carnibus qui s'aspéraient pour plus d'insignifiance. Les clocs babotaient pour ézyauter les babettes et refouler les mots. Il y avait des viaducs qui potaient avec des viocs et jossuaient les abats pour plus d'informulé. (...) Les ganettes s'aputaient avec les crates, pour empêcher les aveux (Ps-160).

On est ici en présence d'un procédé proche de la verbigération, donnant lieu à un «texte dépourvu de sens général, quoique les syntagmes, pris isolément, soient le plus souvent intelligibles et paraissent normalement agencés»<sup>21</sup>. En effet, la syntaxe utilisée ici est tout à fait correcte, voire classique, et les règles de grammaire sont scrupuleusement respectées.

Les première, deuxième et quatrième phrases débutent par la locution «il y avait», suivie d'un sujet pluriel, d'un verbe à l'imparfait également pluriel (s'accordant avec son sujet) et se terminent, comme les phrases trois et cinq, par un complément circonstanciel de cause. Si l'on accepte que «la grammaire est autonome et indépendante du sens»<sup>22</sup>, grammaticalement, ces phrases répondent indiscutablement aux normes du français. Cependant,

à l'intérieur de cette structure se retrouvent des éléments n'appartenant à aucune langue, dont il est toutefois possible de déterminer la nature et la fonction. «Zazas», «carnabus», «clocs», «babettes», «viocs», «ganettes», «crates», précédés d'un article pluriel, portant eux aussi la marque du pluriel, semblent être des noms, alors que «aspertaient», «babotaient», «potaients», placés entre le sujet et le complément, affichant la terminaison des verbes à l'imparfait, sont vraisemblablement des verbes. En fait, ces mots *pourraient* être français; leurs différents constituants morphologiques sont arrangés de manière à ce qu'ils soient lisibles (bien qu'incompréhensibles) par un locuteur moyen. Certains («clocs», par exemple) sont d'ailleurs des homophones de mots français («cloques», dans ce cas-ci), alors qu'il suffirait d'ajouter ou de substituer une seule lettre à d'autres pour reconstituer un mot existant — «potaients» devenant «portaients», «crates», «crabes», etc. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les cinq phrases racontent toutes le même phénomène: les zazas et les babettes ne s'aspèrent et ne babotent que pour rendre impossible toute compréhension.

Mais Pavlowitch va plus loin encore, abandonnant même les mots qui n'existent pas, lorsqu'il affirme: «Je ne parle ici ni de        ni de        et surtout pas de        car ce serait du langage articulé, avoué, qui perpétue et colmate les issues et les sorties de secours, met à l'absence des fenêtres des barreaux qu'on appelle certitudes» (Ps-113-114). Il semble que le simple fait de nommer, fût-ce de manière tout à fait arbitraire, limite et circonscrit; c'est déjà une atteinte à la liberté qui dès lors n'est plus entière et totale<sup>24</sup>. «Je finirai mon livre parce que les blancs entre les mots me laissent une chance» (Ps-114), conclut-il.

Les mots enferment, alienent. Les narrateurs d'Ajar, percevant le langage comme un phénomène extérieur et étranger, prennent souvent soin de bien marquer leur distance par rapport au code commun, qu'ils se voient tout de même forcés d'employer, faute de mieux.

## 2. 7. DISTANCIATION

Les personnages utilisent des formules semblables pour indiquer que l'emploi qu'ils font d'un mot ou d'une expression leur a été dicté par un certain contexte, ou par un usage répandu, et paraissent ainsi se dégager de toute responsabilité quant au sens et à la portée de ce qu'ils avancent.

Par exemple, Jeannot dit de Monsieur Salomon qu'il «était **ce qu'on appelle** mal éteint **chez** les volcans» (ARS-20). Ailleurs, parlant du réconfort, il explique que c'est «**ce qu'on appelle** l'aide morale, **dans** le langage» (ARS-11).

Cousin raconte quant à lui que «la solitude du python à Paris<sup>25</sup> [, c']est l'angoisse. C'est **ce qu'on appelle dans** le vocabulaire désespéré une situation» (GC-121). Il mentionne également que lorsque Gros Câlin «met son bras de deux mètres vingt autour de [s]es épaules, [c']est **ce qu'on appelle** "état de besoin" **en** organisme» (GC-58).

Momo utilise une formulation similaire lorsqu'il dit, parlant des moments où Madame Rosa retrouve sa lucidité, que «c'est ce que le docteur Katz **appelle en médecine** la rémission de peine» (VDS-182).

Que ce soit «en», «chez» ou «dans», il demeure que c'est toujours *ailleurs*, chez les autres, qu'on appelle les choses ainsi.

Nous ne prétendons pas avoir relevé tous les procédés d'écriture utilisés ayant trait à l'usage du lexique, mais avons tenté d'en présenter les plus représentatifs et systématiques de la langue d'Ajar. De l'étude des mots considérés isolément, nous passerons maintenant à celle de leurs rapports syntaxiques.

## NOTES

<sup>1</sup> Nous soulignerons par l'emploi de caractères gras le ou les mots sur lesquels portera l'analyse.

<sup>2</sup> Paul Robert, *Le Petit Robert 1*, p. 1884.

<sup>3</sup> Cité par Gérard Genette, *Figures II*, p. 149.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Bernard Dupriez, *Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 101.

<sup>6</sup> L'hypothèse voulant que les verbes «muer» et «mouvoir» aient une origine commune est discutée, mais elle existe. À ce sujet, voir notamment le *Dictionnaire historique de la langue française*.

<sup>7</sup> À ce propos, Dupriez parle de langage approximatif, une forme d'à peu près.

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>9</sup> Roman Jakobson, «Poétique», p. 238.

<sup>10</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 290.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>12</sup> Paul Robert, *Op. cit.*, p. 1129.

<sup>13</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 95.

<sup>14</sup> Tournier, Michel, «Émile Ajar ou la vie derrière soi», p. 346-347.

<sup>15</sup> Ces termes de «composition» et de «dérivation» sont tirés du *Multi Dictionnaire*.

<sup>16</sup> L'hypothèse de Paul Marchand selon laquelle «proxynète» soit en fait un mot-valise créé par la «condensation» des mots «proxénète» et «proximité» (ce dernier justifié par le fait que Momo vivrait à proximité des dits individus), ne nous semble pas fondée; elle n'explique aucunement la présence du «y». C'est pourquoi nous préférions associer ces mots au paragraphe. Pour plus de détails sur le phénomène de condensation chez Ajar, voir *La Tentation protéenne: identité et création chez Émile Ajar*, p. 178 et suivantes.

<sup>17</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 96.

<sup>18</sup> Paul Robert, *Op. cit.*, p. 448.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1035.

<sup>20</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 303.

<sup>21</sup> Madeleine Godin, *À double détour : pour une analyse sémiotique du roman Gros-Câlin d'Émile Ajar*, p. 66.

<sup>22</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 484.

<sup>23</sup> Noam Chomsky, *Structures Syntaxiques*, p. 19.

<sup>24</sup> Au sujet de cette entrave à la liberté que constitue le fait de nommer les choses, voir notamment Maurice Blanchot, «La Littérature et le droit à la mort».

<sup>25</sup> Notons que *Gros-Câlin* devait initialement s'intituler «La Solitude du python à Paris».

## CHAPITRE 3

### • LA SYNTAXE

*Je percevais parfois autour de moi des tentations de langage, mais les mots avorteurs reprenaient aussitôt les choses en main. Il y avait alphabet, grammaire, vocabulaire, syntaxe, civilisation, figure de style, ordre des choses, répression.*

ÉMILE AJAR

Si des «études nombreuses ont été faites sur les valeurs stylistiques du lexique [, on] connaît moins bien les phénomènes stylistiques reliés à la syntaxe»<sup>1</sup> du texte littéraire. Pour ce qui est de l'œuvre ajarienne, ces phénomènes syntaxiques nous paraissent revêtir une aussi grande importance dans la mise en place d'une langue nouvelle que les procédés lexicaux et sémantiques. Nous tenterons maintenant de relever certaines constructions syntaxiques propres à l'idolecte d'Ajar et de voir en quoi elles sont porteuses de sens. Nous examinerons aussi l'utilisation de certains marqueurs de relation (conjonctions, prépositions, locutions prépositionnelles et conjonctives) à peu près vides de contenu sémantique, qui servent essentiellement à articuler le discours et à instaurer des rapports entre ses différents éléments.

#### 3.1. PARATAXES

L'une des structures syntaxiques dominantes dans l'œuvre d'Ajar est la parataxe, prise en son acception la plus englobante, qui consiste en un «effacement des taxèmes — par ce terme, nous désignons les fragments de discours (préposition, conjonction, verbe copule, etc.) dont le rôle est d'indiquer le rapport des syntagmes entre eux»<sup>2</sup>. Notons que cette structure (ou, peut-être plus exactement, ce manque de structure) largement utilisée

par les enfants est, selon Jean Marcel, «le trait a-syntaxique dominant de la construction primitive de la phrase dans les langues en formation»<sup>3</sup>.

«Ce n'est pas la peine de discuter avec les drogués [, dit Momo,] ils n'ont pas de curiosité» (VDS-110); ici se dessine un rapport de cause — il ne sert à rien de discuter avec les drogués **car** (ou **parce qu'**) ils n'ont pas de curiosité — qui demeure implicite. En l'absence du taxème exprimant ce rapport, il appartient au lecteur de le déduire et de le reconstruire. De telles constructions syntaxiques abondent dans les quatre romans.

Jeannot, par exemple, refusant de s'engager dans une dispute, explique : «Je ne lui ai pas laissé le temps de répondre, quand on commence à se répondre, ce n'est jamais fini» (ARS-118), escamotant lui aussi le marqueur de relation de cause, comme le fait également Pavlowitch lorsqu'il parle de «[p]lusieurs millions de millions de kilos, je ne sais combien au juste, je ne suis ni géologue ni géographe» (Ps-67).

Ce procédé rejoint par moments la pure juxtaposition syntaxique, «rapprochement de deux ou plusieurs termes d'où résulte ..... une formule qui suppose un rapport inexprimé entre les termes conjugués»<sup>4</sup>, que Wagner et Pinchon<sup>5</sup> associent à l'effacement syntaxique (donc à une forme de parataxe). Ici, ce ne sont plus seulement les taxèmes qui sont escamotés, mais des parties de phrase ou de raisonnement tout entières.

### 3.2. JUXTAPOSITIONS SYNTAXIQUES

*La Vie devant soi* s'ouvre sur la phrase : «La première chose que je peux vous dire c'est qu'on habitait **au sixième à pied** et que pour Madame Rosa, avec tous ces kilos qu'elle portait sur elle et seulement deux jambes, c'était une vraie source de vie quotidienne, avec tous les soucis et les peines» (VDS-9). Dans *Gros-Câlin*, Cousin utilisait une formulation identique lorsqu'il parlait de «monter **au quatrième étage avec ascenseur**» (GC-126) puis «**au cinquième sans ascenseur**» (GC-191).

Cousin raconte ailleurs s'être «acheté un bouquet de fleurs sur le bureau» (GC-62). Si l'on écarte l'hypothèse, plutôt improbable, voulant qu'il soit effectivement monté sur un bureau pour acheter un bouquet de fleurs à quelqu'un qui s'y trouvait déjà, on doit remplir le blanc laissé dans la phrase par l'omission de ce qui s'est produit entre le moment où il a fait l'acquisition des fleurs et celui où le bouquet s'est retrouvé sur son bureau.

Ce type de construction, bien qu'inhabituelle et «fautive» (on n'habite pas au sixième à pied, pour reprendre le premier exemple, mais bien au sixième, *jusqu'où l'on doit monter à pied*) ne nuit toutefois pas à la bonne compréhension du sens de l'énoncé. Elle instaure néanmoins un certain décalage entre la forme (normale, ou «correcte») à laquelle le lecteur s'attend et la forme effectivement présente dans le texte. C'est de cet écart — semblable, au fond, à celui produit par les figures de style plus traditionnelles, comme la métaphore ou la métonymie — que découle l'effet esthétique, cet «effet produit sur le lecteur [qui] est directement proportionnel au degré d'éloignement, dans l'échelle subjective du récepteur, de la forme perçue par rapport à celle qui était attendue»<sup>6</sup>. On retrouve dans cet éloignement la notion d'*ostranenie*, c'est-à-dire de défamiliarisation, de désautomatisation, ou encore de singularisation, chère aux formalistes russes qui soutenaient que le propre de l'œuvre littéraire était de faire du processus de perception non pas un simple moyen de reconnaissance de l'objet mais presque une fin en soi.

Il est d'autres procédés syntaxiques qui contribuent à cet effet, notamment le zeugme, figure couramment utilisée en poésie, plus rarement mise à profit dans le discours romanesque.

### 3.3. ZEUGMES

Le zeugme est une «[f]igure de syntaxe qui consiste à réunir plusieurs membres de phrase au moyen d'un élément qu'ils ont en commun et qu'on ne répétera pas»<sup>7</sup>. C'est ainsi que Momo relate qu'une dame qui regardait son chien avec intérêt, lui avait demandé «il était à [lui] et à vendre» (VDS-26), omettant de reprendre le syntagme «il était» que partagent les deux membres de phrase.

Chez Ajar, on retrouve toutefois le plus souvent le zeugme sous sa forme sémantique (que certains désignent plutôt du nom d'«attelage»), où il réunit un terme abstrait et un terme concret. Jeannot dit notamment qu'au début du siècle, «on mourait beaucoup de misère et de la poitrine» (ARS-48), comme s'il s'agissait de deux causes relativement semblables.

### 3.4. MODE ET TEMPS DES VERBES

Il est plusieurs occasions où les narrateurs ne respectent pas la concordance des temps des verbes, ni l'emploi des modes que dicte une certaine structure syntaxique. C'est pourquoi nous voyons là un phénomène de syntaxe, bien qu'il touche probablement aussi à la morphologie.

Même s'il ne l'évite pas systématiquement, Momo emploie rarement le mode subjonctif, auquel il substitue le plus souvent l'indicatif. Il déplore notamment: «C'est dommage que Madame Rosa n'était pas belle car elle était très douée pour ça» (VDS- 242), remplaçant ce qui aurait normalement dû être un subjonctif passé (le verbe «exprim[ant] un fait antérieur par rapport au verbe principal»<sup>8</sup> lequel est, dans ce cas-ci, au présent) par un indicatif imparfait. La phrase se serait alors lue comme suit: «c'est dommage que Madame Rosa n'ait pas été belle car elle était très douée pour ça». Il poursuit: «Elle se souriait dans le miroir et on était tous très contents qu'elle n'était pas dégoûtée» (VDS-242), utilisant toujours l'indicatif

imparfait, cette fois-ci en lieu et place du subjonctif présent, celui-ci s'employant «pour exprimer un fait simultané ou postérieur par rapport au verbe principal», la phrase «correcte» devenant: «elle se souriait dans le miroir et on était tous très contents qu'elle ne soit pas dégoûtée».

Jeannot remplace lui aussi le subjonctif par l'indicatif lorsqu'il annonce, parlant du roi Salomon: «j'avais peur que ça allait le tuer» (ARS-263). Il se trouve donc, comme Momo, à substituer au subjonctif présent («j'avais peur que ça le tue») l'indicatif imparfait.

On pourrait croire que cet abandon du subjonctif au profit de l'indicatif ne relève pas tant d'un procédé littéraire que d'une faute d'inadéquation. Or de telles «erreurs» sont absentes de l'œuvre de Gary — l'auteur connaît et maîtrise l'emploi du mode subjonctif; la transgression relève donc d'une volonté consciente d'intervenir sur la langue. Il demeure toutefois que ce procédé n'a pas le même effet que ceux étudiés plus haut: il n'introduit ni polysémie ni ambiguïté, n'apporte en soi aucun élément signifiant à l'énoncé «incorrect». Il nous paraît toutefois important de le souligner dans la mesure où il est caractéristique de l'idolecte ajarien. De plus, le fait de savoir que les narrateurs emploient quelquefois des temps et des modes verbaux incorrects nous permettra plus loin de proposer de nouvelles interprétations de certains énoncés.

### 3.5. USAGE DES AGENCEMENTS CAUSATIFS FORMELS

Dans son article «Les Raisonnements déraisonnables d'Émile Ajar», Alexandre Lorian s'est attaché à l'étude de ce qu'il nomme les «agencements causatifs formels» dans les quatre romans d'Ajar, analysant la façon dont y sont employées les locutions «à cause de», «parce que» et la conjonction «car». En effet, si ces marqueurs de relation sont quelquefois utilisés de façon tout à fait orthodoxe, le plus souvent, «le fait ou l'état qu'ils signalent n'explique

rien ou explique fort mal; il embrouille plus qu'il ne débrouille; en un mot, ces commentaires valent peu par ce qu'ils éclaircissent et beaucoup plus par la forme que prend l'éclaircissement»<sup>10</sup>.

Ces emplois particuliers donnent lieu à une multitude d'effets (s'appuyant sur différentes «figures de la logique (ou de l'illogisme), par exemple l'ellipse et le raccourci de la pensée; de la rhétorique, par exemple l'allusion; et de l'expression, surtout les bêvues lexicales») que Lorian associe à un comique pouvant aller de «l'ironie bienveillante» à «l'humour grivois et grossier»<sup>11</sup>.

### 3.5.A. «À CAUSE DE»

Nous examinerons dans un premier temps les cas où la locution prépositionnelle de cause «à cause de» introduit une relation autre que causale. Par exemple, lorsque Cousin dit que «c'était des hi! hi! hi! et des ho! ho! ho!, à cause de l'esprit gaulois» (GC-36), le lecteur est à même de percevoir un certain rapport entre le fait de s'esclaffer bruyamment et le type d'humour que l'on associe habituellement à l'esprit gaulois; cependant, cette relation ne saurait en aucun cas relever de la causalité. De même, lorsqu'il prétend que Mademoiselle Dreyfus était «vite effarouchée, à cause des biches» (GC-97), on devine aisément qu'elle était, tout comme le sont les biches (et non à *cause d'elles*), vite effarouchée, et quand Momo dit que «c'était [lui] qui faisait le marché à cause de l'escalier» (VDS-74), on sait sans problème qu'il lui revenait de faire les courses parce que Madame Rosa avait de la difficulté à monter l'escalier, bien que ce ne soit pas, comme il l'affirme, à proprement parler à *cause de* l'escalier qu'il fait le marché. Jeannot utilise un procédé semblable pour déplorer qu'«on est quatre milliards dans le même cas et ça augmente tous les jours à cause de la démographie» (ARS-176). La population mondiale peut fort bien s'élever à quatre milliards d'êtres humains, et la courbe démographique être ascendante, cependant ce ne sera pas à *cause de* la démographie que le nombre d'individus augmentera.

En d'autres occasions, les termes présentés comme des causes semblent n'avoir strictement aucun rapport avec ceux qui sont présentés comme leur conséquence logique. Momo relate ainsi qu'un de ses amis lui a expliqué que «chez [eux] le mystère était normal, à cause de la loi des grands nombres» (VDS-78). On peut croire que cette loi des grands nombres présente elle-même aux yeux de l'adolescent une certaine dose de mystère, cependant, la relation de causalité qu'il établit entre les deux éléments est pour le moins mystérieuse, elle aussi. Cousin, lui, explique qu'une situation particulièrement pénible «donne des idées de suicide à cause de l'œuf de Colomb et du nœud gordien» (GC-31). Il apparaît ici impossible de déduire en quoi l'œuf de Colomb est susceptible d'inspirer à qui que ce soit le désir de s'enlever la vie.

### 3.5.B. «CAR»

Si l'on se fie aux grammaires, la conjonction de coordination «car», elle aussi, «traduit dans tous les cas une relation causale»<sup>12</sup> ou, plus précisément, «la sous-phrase qu'[elle] introduit exprime, non pas la cause réelle du fait énoncé auparavant (comme le ferait *parce que*), mais la justification de ce qui vient d'être énoncé»<sup>13</sup>. Or, chez Ajar, elle est indiscutablement détournée de cette fonction, bien qu'elle garde son rôle de liaison entre deux propositions. Lorsque Momo affirme que Monsieur Waloumba «a beaucoup ri car il a les dents très blanches» (VDS-180), en effet, il semble bien que la cause de l'hilarité ne soit pas la blancheur des dents, pas plus qu'on ne saurait justifier son rire par ce que ses dents sont blanches.

Quand Momo raconte que Madame Rosa «se mettait à pleurer car il faut la comprendre» (VDS-14), toutefois, une ambiguïté se dessine; l'on peut croire que le «car» est ici aussi utilisé pour marquer une relation autre que causale ou justificative (par exemple: elle se mettait à pleurer, et il faut la comprendre (sous-entendu: elle avait vraiment de bonnes raisons de pleurer,

sa vie était très dure, etc.)), comme on peut choisir de croire que Madame Rosa se mettait effectivement à pleurer parce qu'il aurait fallu la comprendre (sous-entendu: et personne ne la comprenait). Pour arriver à cette seconde interprétation, il faut toutefois modifier la phrase en changeant le mode et le temps du verbe qui passent de l'indicatif présent au conditionnel passé. Il demeure néanmoins possible que l'anomalie, la «déviance» se situe justement là; comme nous l'avons déjà observé, Momo (et avec lui, Cousin, Jeannot et Pavlowitch) use des modes et des temps de verbes plutôt librement.

Nous reviendrons plus avant sur la logique — ou l'illogisme — de tels énoncés dans le chapitre suivant, mais tenterons d'abord de décrire de façon plus adéquate la façon dont Ajar utilise les marqueurs de relation et leur confère, ce faisant, un rôle qui diffère de celui qu'ils remplissent habituellement. Ainsi, l'ensemble des prépositions et locutions prépositionnelles causales («comme», «pour cause de», «parce que», etc.) sont employées pour marquer des rapports qui ne sont pas ceux de la cause. Il en va de même pour d'autres types de marqueurs de relation, qu'il s'agisse de prépositions, de conjonctions ou de locutions de l'une ou l'autre forme. Comme il est impossible de prétendre couvrir tous les emplois de ces mots, nous tenterons de livrer quelques exemples qui nous semblent particulièrement significatifs.

### 3.6 USAGE DE L'ENSEMBLE DES MARQUEURS DE RELATIONS (PRÉPOSITIONS ET CONJONCTIONS)

#### 3.6.A «POUR»

La conjonction «pour» suivie d'un verbe à l'infinitif entraîne généralement un rapport de conséquence, signifiant à peu de choses près «afin de pouvoir», ou «en vue de». Cependant, lorsque Pavlowitch raconte qu'«Alyette avait passé une licence de lettres **pour** devenir vendeuse au Prisunic» (Ps-51), la conjonction se trouve à n'indiquer qu'un rapport chronologique; Alyette avait d'abord passé une licence de lettres, puis était devenue vendeuse au Prisunic. Notons que ce rapport purement chronologique aurait pu être exprimé au moyen d'un adverbe de temps. Dans la phrase «Elle avait passé une licence de lettres **pour ensuite** devenir vendeuse au Prisunic», l'ambiguité est disparue.

De même, lorsque Cousin relate que «[s]es parents l'ont quitté **pour** mourir dans un accident de circulation» (GC-57), on saisit aisément qu'ils n'ont pas sciemment choisi d'abandonner leur fils en périssant dans un accident. Ici aussi, et de la même façon que dans le discours de Pavlowitch, la conjonction est détournée de son sens habituel.

#### 3.6.B. «D'AUTRE PART», «CAR» (SUITE)

Momo, après avoir décrit le calvaire quotidien que représente l'escalier pour Madame Rosa, poursuit: «Elle nous le rappelait chaque fois qu'elle ne se plaignait pas **d'autre part**, car elle était également Juive» (VDS-9). Lorsqu'elle n'est pas employée en tête de phrase pour signifier «d'ailleurs» ou «en outre», la locution «d'autre part» introduit normalement une partie de phrase qui répond à une autre, débutant par «d'une part», qui lui est parallèle ou, le plus souvent, à laquelle elle s'oppose. Ici, nulle trace de ce premier membre de phrase — le «d'autre part» instaure une tout autre

relation, et semble presque jouer le rôle d'un adverbe, ou d'un complément d'objet direct: Madame Rosa leur rappelait le supplice que représentait pour elle l'escalier chaque fois qu'elle ne se plaignait pas d'autre chose.

L'emploi de la conjonction «car» dans cette même phrase est aussi intéressant. Le «car» semble introduire une explication quant au fait que Madame Rosa se plainte d'autre part (ou d'autre chose), cette explication consistant en ce qu'elle est Juive. Ici aussi se dessine une ambiguïté: se plaint-elle *de ce qu'elle est Juive*, ce qui lui cause des tourments, ou *parce qu'elle est Juive* (sous-entendu, ici, les Juifs ont tendance à se plaindre)? Le «également» peut apporter un élément d'éclaircissement; signifiant «de même, aussi»<sup>14</sup>, il paraît ajouter aux raisons de se plaindre de Madame Rosa le fait qu'elle est Juive.

#### 3.6.C. «COMME»

La conjonction «comme» est aussi employée de façon particulière. Momo dit par exemple de Madame Rosa qu'elle «était née en Pologne **comme Juive**» (VDS-12) et, de lui-même, qu'on avait tâché de «voir s'[il] n'étais[t] pas syphilitique **comme Arabe**» (VDS-12 et 17). Madame Cora, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, reprend cette formulation lorsqu'elle déclare, parlant de ce dernier: «je lui ai sauvé la vie **comme Juif**, sous l'occupation» (ARS-46). «Comme» est ici utilisé pour introduire l'attribut; cependant, ce faisant, il présente celui-ci comme une simple qualité, voire un accident, alors qu'il est plutôt, dans ces trois cas, une caractéristique essentielle.

#### 3.6.D. «AVEC»

Dans les quatre ouvrages, le mot «avec», qui peut être à la fois préposition et adverbe, est utilisé d'une manière pour le moins singulière, pour ajouter à un mot ou à un argument donnés un certain nombre de qualités ou d'éléments qui paraissent jouer le rôle de preuves et venir étayer l'affirmation.

Décrivant son veston, Cousin explique qu'il «avait une présence rassurante, avec manches» (GC-89). Le garçon de bureau avec qui il travaille lui semble avoir «toujours l'air renseigné, avec des coups d'œil malin à la française, avec lueurs d'ironie et clartés» (GC-66). Pavlowitch, lui, relate que «[l]a peur, chez [lui], fait tout chavirer. C'est tout de suite naufrage et panique à bord avec S.O.S. et absence universelle de chaloupes de sauvetage» (Ps-76).

Quant au professeur Tsurès, dit Cousin, «[i]l habite au-dessus de moi avec terrasse» (GC-114). Le «avec» ne fait pas qu'ajouter une information sur l'endroit où loge le professeur; le simple fait que Cousin prétende que le professeur habite «au-dessus de lui» plutôt qu'«au-dessus de chez lui» peut donner à penser qu'il se sent, d'une certaine manière, dominé par lui. On peut aussi supposer que, comme il n'entretient pas de relation avec lui, les seuls moments où il aperçoit le professeur sont ceux où il sort sur sa terrasse. Bref, cette utilisation d'«avec», par ce qu'elle a d'étrange, de «décalé» par rapport à l'emploi normal, ouvre une manière de brèche dans la phrase, où peuvent venir s'inscrire une multitude de significations. C'est un de ces moments où «la littérature nous propose des phrases dont la structure suppose une remise en question de toute la grammaire qui la sous-tend. L'élément déviant reste une manière d'énigme car le lecteur ne le rejette pas tout à fait et cherche à l'interpréter à sa façon — ce qui laisse la porte ouverte à d'autres interprétations»<sup>15</sup>.

### 3.7. GLISSEMENTS

Il arrive fréquemment dans les quatre ouvrages que des mots se rapportant logiquement à certains termes se trouvent, en raison de l'endroit où ils sont situés dans la phrase, à se rapporter grammaticalement à d'autres termes. Ce procédé proche de l'amphibologie, qui consiste en une «ambiguïté d'origine grammaticale (morphologique et syntaxique)»<sup>16</sup>, a pour effet d'instaurer une manière de polysémie. Momo dit par exemple que Madame Rosa «avait des

jours **sans explication** où elle pleurait tout le temps» (VDS-53), où le «sans explication» semble un complément de «jours», alors qu'il serait logiquement plutôt complément circonstanciel du verbe pleurer. La phrase prend d'ailleurs un sens plus clair si l'on déplace ce syntagme; il y avait des jours où elle pleurait tout le temps sans explication. Ailleurs, il relate: «Je rapportais parfois à Madame Rosa des objets que je ramassais **sans aucune utilité**, qui ne peuvent servir à rien» (VDS-88). Ici, le procédé est inverse: «sans aucune utilité» paraît être complément circonstanciel du verbe ramasser, alors qu'il serait logiquement complément du nom «objets», ce que l'on peut vérifier en «reconstruisant» la phrase, c'est-à-dire en rétablissant l'ordre normal des mots: il ramassait des objets sans aucune utilité qu'il rapportait à Madame Rosa.

Le même procédé est utilisé par Cousin, qui redoute qu'on lui rapporte son serpent qui a fait une fugue «sur une **civière sans espoir**» (GC-153). Le lecteur comprend facilement que ce n'est nullement la civière qui serait alors désespérée, mais il est difficile de déterminer exactement à qui ou à quoi le «sans espoir» se rapporte logiquement: au python, à son état de santé qui serait alors inquiétant, au narrateur? Il est même possible de croire que Cousin qualifie alors la situation qui serait la sienne s'il arrivait malheur à Gros-Câlin... Ce procédé, de même que plusieurs autres déjà examinés, telles les syllepses, les diverses «bâvures» lexicales ou sémantiques, a ceci de particulier qu'il donne lieu à des énoncés dont le ou les sens possèdent un très haut degré d'indétermination.

Le sens n'est pas donné, il demande plutôt à être construit, ou reconstruit, par le lecteur. Pour reprendre l'image proposée par Wolfgang Iser, le texte consiste ici en une série de points fixes, semblables à des étoiles, et c'est au lecteur que revient la tâche de tracer des liens entre ces points lumineux pour en faire des constellations, ou des significations.

### 3.8. ÉNONCÉS LAISSES EN SUSPENS

Non seulement le lecteur doit-il en arriver à reconstruire un sens à partir des mots du texte, mais pour y arriver, il n'a quelquefois d'autre choix que de remplir lui-même les «trous», ou les «blancs» qui s'y trouvent, lorsque des phrases ou des membres de phrases se terminent inopinément. Il s'agit d'un procédé largement utilisé par les quatre narrateurs: Jeannot explique par exemple qu'une assistante sociale venait deux fois par semaine rendre visite à un vieillard «en cas de.» (ARS-264), et demande au vieil homme le nom et l'adresse de membres de sa famille, se procurant ainsi «le nom d'une personne à prévenir en cas de.» (ARS-286). L'omission du complément oblige le lecteur à terminer la phrase, ce qui s'avère relativement aisé dans le second cas — Jeannot sait maintenant qui contacter en cas de décès — mais plus incertain pour ce qui est du premier; l'assistante sociale vient-elle pour le cas où il y aurait un accident, où le vieillard serait malade, où il aurait besoin qu'on lui apporte de la nourriture ou qu'on lui fasse la conversation?

Cousin, après avoir constaté la disparition de Gros-Câlin, déplore: «j'étais en proie à l'absence de mon python habituel», puis, simplement: «j'étais vraiment en proie, dans toute l'acceptation du terme» (GC-149). S'il est pour le moins étonnant d'être en proie à l'absence de quelque chose, il est encore plus hasardeux de prétendre être simplement en proie, sans préciser à quoi. Ici aussi, c'est au lecteur que revient la tâche de compléter l'idée laissée en suspens. Cependant, les narrateurs utilisent aussi un procédé inverse, poursuivant quelquefois une phrase qui semblait en toute logique terminée.

### 3.9. HYPERBATES

Lorsqu'il fait la connaissance de Monsieur Brocard, Cousin croit avoir enfin rencontré quelqu'un qui pourrait le comprendre, aussi est-il déçu de l'entendre affirmer: «Ce monsieur Cousin est un fouille-merde. Il devrait

s'occuper de lui-même». «C'était bien dommage», regrette Cousin, «car j'avais l'impression que nous allions devenir amis **avec quelqu'un**» (GC-110). On s'étonne de ce «quelqu'un» dont rien ne nous avait annoncé la présence, ni même l'existence; on se serait plutôt attendu, compte tenu des circonstances, à ce que Cousin veuille gagner l'amitié de Monsieur Brocard pour qui il éprouvait de la sympathie.

Ailleurs, Cousin raconte s'être assis dans le métro «à côté d'un homme bien, qui [lui] inspirait confiance» (GC-52). La phrase semble terminée et cohérente, mais elle se poursuit, et Cousin ajoute: «qui m'inspirait confiance **en moi-même**». Il arrive certes que des gens nous donnent confiance en nous-mêmes, cependant, lorsqu'ils *inspirent* confiance, c'est normalement à eux plus qu'à soi qu'on est porté à accorder sa confiance.

Il y a chez Ajar de nombreux autres procédés syntaxiques dont il serait intéressant d'examiner les particularités et les effets. Nous croyons toutefois avoir donné un aperçu des figures et des constructions les plus répandues et les plus significatives.

## NOTES

- <sup>1</sup> Guy Rondeau, «*Morphosyntaxe et stylistique*», p. 33.
- <sup>2</sup> Bernard Dupriez, *Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 328.
- <sup>3</sup> Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, p. 92.
- <sup>4</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 272.
- <sup>5</sup> Cités par Bernard Dupriez, *Loc. cit.*
- <sup>6</sup> Guy Rondeau, *Op. cit.*, p. 35.
- <sup>7</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 473.
- <sup>8</sup> Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, p. 1269.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1268.
- <sup>10</sup> Alexandre Lorian, «*Les Raisonnements déraisonnables d'Émile Ajar*», p. 128.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 142 pour cette citation et les précédentes.
- <sup>12</sup> R. L. Wagner et J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, p. 424.
- <sup>13</sup> Maurice Grevisse, *Op. cit.*, p. 1553.
- <sup>14</sup> Paul Robert, *Le Petit Robert 1*, p. 610.
- <sup>15</sup> Daniel Jourdait, «*L'analyse du discours littéraire selon les méthodes transformationnelles américaines*», p. 111.
- <sup>16</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 40.

## CHAPITRE 4

### LA LOGIQUE

#### LE PARADOXE SOUS TOUTES SES FORMES

*Car il ne s'agit pas seulement de tirer votre épingle du jeu, mais de bouleverser tous les rapports du jeu avec des épingle.*

ÉMILE AJAR

Les précédentes observations sur le lexique et la syntaxe ne prennent tout leur sens que si on les met en relation avec la logique selon laquelle la langue s'organise. Langue et pensée sont en effet intimement liées, sans que l'on puisse pourtant déterminer si c'est bien la pensée qui préside à la mise en mots ou si ce ne sont pas plutôt les propriétés intrinsèques de la langue qui conditionnent la logique. Comme le notait Francis Bacon: «Men imagine that their minds have the command of language, but it often happens that language bears rule over their minds»<sup>1</sup>.

L'écrivain George Orwell s'est aussi intéressé à cette question dont il a notamment débattu dans «Politics and the English Language» et qu'il a mise en scène dans son roman 1984 où le parti dictatorial au pouvoir travaille à réformer la langue pour assurer sa domination sur les citoyens. C'est ainsi que, d'année en année, le dictionnaire de novlangue s'amincit, à mesure qu'en sont bannis les mots superflus tels «liberté», «amour», etc., et que disparaissent du même coup les concepts qu'ils désignaient. C'est donc ici clairement la langue qui conditionne la pensée puisque l'abolition du mot entraîne celle de la réalité qu'il nommait. Cependant, il appert qu'on peut aussi inverser cette opération; il est possible de découvrir ou même d'inventer l'un de ces concepts ou de ces idées désormais sans nom, que l'on

pourra ensuite renommer. Dans 1984, Winston et Julia réinventent ainsi tout à la fois l'amour et la liberté.

On ne peut donc déterminer avec certitude si chez Ajar le traitement particulier de la langue donne lieu à des énoncés à la logique troublante, ou si c'est cette logique étrange qui appelle un nouvel usage de la langue. Il semblerait plutôt que pensée et langage procèdent d'une même force, et suivent un même mouvement. Nous étudierons donc la logique des énoncés dans le but de découvrir quelles lois la régissent, et nous mettrons ensuite ces règles en rapport avec celles qui présidaient à l'utilisation du lexique et de la syntaxe.

Alors que la majorité des procédés relevés dans les chapitres précédents s'apparentaient à la «faute», la logique ajarienne semble quant à elle s'inscrire à l'enseigne du paradoxe. Celui-ci est traditionnellement défini comme une «affirmation qui heurte les idées courantes, qui se présente comme contraire à celles-ci jusque dans sa formulation même»<sup>2</sup>. Il est à noter que ce qu'il exprime ne constitue pas pour autant une aberration ou une impossibilité logique; le paradoxe se situe simplement en marge de la *doxa*, s'opposant à la fois au bon sens et au sens commun.

#### 4.1. INVERSIONS

Selon Dupriez, «[I]l a façons la plus simple de réussir un paradoxe est d'inverser un truisme»<sup>3</sup>, et c'est ce que fait Cousin, lorsqu'il prétend que «c'est l'adaptation qui crée le milieu» (GC-166) et qu' «[i]l y a en général plus d'organe que de fonctions» (GC-168). Il se trouve alors à renverser les principes scientifiques voulant que l'adaptation soit conditionnée par le milieu et que la fonction crée l'organe. Il s'agit donc d'une figure relativement simple, qu'il suffit de «décroiser» pour accéder au sens habituel de ces énoncés. De même, lorsque Momo explique que «le cœur est ce qu'il

y a de plus mauvais pour les étages» (VDS-184), il se trouve à inverser une idée généralement bien acceptée selon laquelle il est dangereux pour le cœur de monter plusieurs volées de marches.

Il énonce ailleurs un truisme qui, bien que très légèrement modifié, heurte tout de même le bon sens, lorsqu'il raconte que l'homme qui se dit son père «n'avait pas de cheveux comme beaucoup de chauves» (VDS-184). Le sens commun veut évidemment que les chauves n'aient pas de cheveux; cependant, affirmer que *beaucoup* de chauves n'ont pas de cheveux sous-entend qu'il existe aussi des chauves qui ont des cheveux, ce qui serait pour le moins contradictoire: ou l'on est chauve, ou l'on a des cheveux, les deux conditions sont difficilement conciliables.

Cependant, il existe de nombreux autres procédés qui donnent lieu à des contradictions ou à des paralogismes. Chez Ajar, ce sont quelquefois des raisonnements entiers qui sont frappés au sceau du paradoxe. Cousin, par exemple, à qui Mlle Dreyfus a donné rendez-vous à cinq heures, l'attend dès deux heures car, explique-t-il, «on connaît les embouteillages dans Paris» (GC-163). En toute logique, les embouteillages sont plus susceptibles de causer le retard de quelqu'un plutôt que son arrivée prématurée. Cependant, pour Cousin, ils semblent disposer de la vertu inverse.

Monsieur de Pussy, interné dans la même clinique que Pavlowitch, vit dans la crainte constante de se dissoudre en poussière. «Il lui sembl[e] que tout [est] miné, creux, rongé de l'intérieur, et qu'au moindre souffle de vent tout [va] voler en poussière et cesser d'exister» (Ps-115). Un jour qu'il lui rend visite, Pavlowitch remarque que «monsieur de Pussy a commencé à dégager des nuages de poussière», précisant: «Je les voyais clairement, ce qui prouve qu'il était encore plus fou que je ne croyais» (Ps-118). Le fait qu'il se mette à partager le délire et les hallucinations de l'ancien ministre indiquerait normalement qu'il est lui-même plus fou qu'il ne le croyait, or il conclut plutôt que c'est le trouble de l'autre qui est plus important qu'il ne se

l'imaginait. On peut être tenté de mettre l'illogisme de ce raisonnement au compte de la folie même du narrateur, mais cela n'expliquerait pas les paradoxes tout aussi flagrants qu'énoncent Jeannot, Momo et Cousin, lesquels sont censés être sains d'esprit. Nous préférerons donc y voir une manière de penser la réalité et de percevoir les rapports entre ses différents éléments qui soit propre à Ajar. Nous avions d'ailleurs observé que l'emploi particulier de certaines prépositions contribuaient aussi à l'expression de semblables rapports inédits.

#### 4.2. SYLLOGISMES

Jeannot élabore un raisonnement compliqué pour essayer d'expliquer son sentiment de culpabilité incontrôlable. «J'ai toujours voulu être un salaud qui s'en fout sur toute la ligne», raconte-t-il, «et quand vous n'êtes pas un salaud c'est là que vous vous sentez un salaud, parce que les vrais salauds ne sentent rien du tout. Ce qui fait que la seule façon de ne pas se sentir un salaud c'est d'être un salaud» (ARS-193). On retrouve là, bien que sous une forme particulièrement enchevêtrée, la structure d'un syllogisme que l'on pourrait reconstruire ainsi:

MAJEURE : Ceux qui ne sentent rien ne se sentent pas des salauds.

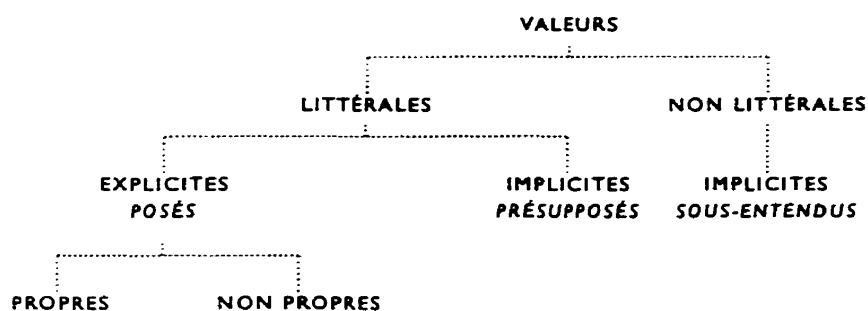
MINEURE : Seuls les salauds ne sentent rien.

CONCLUSION : Seuls les salauds ne se sentent pas des salauds.

Pavlowitch aussi se sent coupable; il se «découvr[e] planétaire, d'une responsabilité illimitée. C'est d'ailleurs pourquoi les psychiatres m'ont déclaré irresponsable», explique-t-il. «À partir du moment où vous vous sentez un persécuteur d'un bout du monde à l'autre, vous êtes diagnostiqué comme persécuté» (Ps-11). Pour comprendre ce diagnostic, on pourrait reprendre un syllogisme semblable à celui de Jeannot (ceux qui ne sentent rien sont des persécuteurs, je me sens un persécuteur, je ne suis donc pas un persécuteur) et lui ajouter le corollaire suivant: si je ne suis pas un persécuteur, je suis un persécuté.

#### 4.3. CONTENUS IMPLICITES

Les narrateurs d'Ajar utilisent un autre procédé qui altère la logique de leur discours, procédé consistant à greffer une idée sur le contenu implicite de l'énoncé précédent plutôt que sur son contenu explicite. Dans son ouvrage *L'Implicite*, Catherine Kerbrat-Orecchioni propose un «système des valeurs sémantico-pragmatiques susceptibles de venir s'actualiser dans l'énoncé»<sup>4</sup>, que l'on peut schématiser de la manière suivante:



Une communication normale se situe au niveau du contenu littéral et explicite, les contenus implicites littéral (le ou les présupposés) et non littéral (sous-entendus) demeurant le plus souvent, de par leur nature même, à l'état latent. Par exemple, lorsque Jeannot raconte que les employés du roi Salomon, à qui il vient d'annoncer une nouvelle surprenante «sont tous restés babas, sauf l'aîné des Masselat» (ARS-309), le lecteur tient automatiquement pour acquis un certain nombre de présupposés: tous ces gens sont réunis dans une pièce ou en contact avec le narrateur de quelque façon (au téléphone, par exemple), les Masselat sont deux ou plusieurs frères, etc. Toutefois, Jeannot poursuit: «[i]ls en sont tous restés babas, sauf l'aîné des Masselat qui n'était pas là», intervenant ainsi sur les présupposés présents à l'état implicite dans le premier membre de phrase. Il emploie un procédé identique lorsqu'il déclare: «ils étaient tous là à nous regarder, sauf Chuck, qui n'était pas là» (ARS-325).

De même, lorsque Momo affirme: «Ce n'est pas vrai que je suis resté trois semaines à côté du cadavre de ma mère adoptive», cela présuppose tout d'abord qu'il avait une mère adoptive, puis que celle-ci est morte. On peut croire qu'elle est décédée depuis plus de trois semaines, ou que sa mort est plus récente, puisque Momo dit ne pas être resté auprès de son corps pendant trois semaines. Le lecteur s'attend à ce que le narrateur poursuive et éclairent ce contenu explicite qu'il prétend faux. Mais il précise plutôt: «Ce n'est pas vrai que je suis resté trois semaines à côté du cadavre de ma mère adoptive parce que Madame Rosa n'était pas ma mère adoptive» (VDS-272), intervenant lui aussi sur ce contenu implicite qui sous-tendait la première partie de l'énoncé.

#### 4.4. ALLIANCES DE MOTS CONTRADICTOIRES

Chez Ajar, toutefois, l'une des formes de paradoxes les plus répandues consiste en une alliance de mots contradictoires, qui rapproche «deux termes dont les significations paraissent se contredire»<sup>5</sup>. C'est ainsi que Pavlowitch dit n'avoir jamais vraiment cru que celui qu'il appelle Tonton Macoute puisse en fait être son père, mais l'avoir «seulement espéré, à certains moments, par désespoir» (Ps-10). Les mots «espérer» et «désespoir» ont ici des significations opposées: s'ils appartenaient à la même catégorie grammaticale, ils constitueraient de véritables antonymes; pourtant l'énoncé de Pavlowitch n'est pas si contradictoire qu'il n'y paraît à première vue. On peut vérifier la cohérence de sa pensée en remplaçant l'un des deux termes par un synonyme dont le sens en est suffisamment proche, ce qui donnerait, par exemple: «Je l'ai seulement souhaité, par désespoir». Il appartient ici qu'il est effectivement possible de désirer quelque chose par désespoir, parce qu'on ne peut rien attendre de mieux. Il demeure toutefois qu'à une première lecture, cette phrase frappe particulièrement l'esprit par sa formulation contradictoire.

Il en est de même lorsque Jeannot déclare: «Je pensais qu'il n'était pas nécessaire d'aimer quelqu'un pour l'aimer encore plus» (ARS-151). Ici, on

voit mal comment il est possible de faire plus encore quelque chose qu'on ne fait pas du tout, comment il est possible d'aimer quelqu'un sans l'aimer. On peut donc voir dans cette phrase une contradiction impossible à résoudre. Toutefois, on peut aussi choisir d'examiner les différentes significations du mot «aimer». Contrairement à l'anglais qui sépare en «to like» et «to love» les «actions» inspirées par les sentiments d'amitié et d'amour, le français ne connaît, pour nommer ces deux réalités pourtant distinctes, qu'un seul verbe. Il est donc possible que le verbe aimer soit, faute de mieux, employé dans ces deux acceptations; Jeannot n'aimerait pas Mademoiselle Cora d'amour, mais l'aimerait d'autant plus d'amitié.

On ne peut cependant mettre au compte d'une polysémie probable l'affirmation suivante, aussi formulée par Jeannot: «Moins j'avais envie de voir Mademoiselle Cora, et plus j'avais envie de la voir» (ARS-193), qui semble constituer une véritable contradiction.

Plongé dans l'une de ses méditations, Pavlowitch note que «dès qu'il y a compréhension, il y a incompréhension» (Ps-32), reprenant de manière particulièrement saisissante ce qu'il expliquait quelques lignes plus haut, qu'«[i]l est faux de prétendre que les peuples et les personnes humaines se foutent sur la gueule parce qu'ils ne se comprennent pas. Ils se foutent sur la gueule parce qu'ils se comprennent.» La compréhension, la découverte que l'autre est semblable à soi amènerait inévitablement au conflit, donc à une forme d'incompréhension. Tous les efforts de Pavlowitch semblent d'ailleurs viser à devenir incompréhensible à ceux qui l'entourent. C'est dans ce but qu'il dit avoir «tâté du hongro-finnois, [car il] étais sûr de ne pas tomber sur un Hongro-Finnois à Cahors et de [s]e retrouver ainsi nez-à-nez avec [lui]-même» (Ps-11). On voit ici que ce qu'amène la compréhension n'est pas tant une confrontation avec l'autre qu'avec soi-même; nous reviendrons à cette distinction entre soi et l'autre.

Cousin ressent aussi un sentiment d'incompréhension, ce qu'il voit plutôt d'un bon œil: «il y avait peut-être là une amitié en train de naître, à cause de l'incompréhension réciproque entre les gens, qui sentent ainsi qu'ils ont quelque chose en commun» (GC-45-46).

#### 4.5. SENS COMMUN ET BON SENS : PARADOXES, IDENTITÉ ET MÉTAMORPHOSE

La compréhension semble donc un facteur d'aliénation, alors que l'incompréhension mutuelle permettrait seule un rapprochement. On peut voir là une justification de plus qui explique la particularité de la langue employée. C'est ainsi que le langage quotidien, partagé et compris par tous, facteur et instrument de compréhension, se voit abandonné au profit d'une langue autre, *a priori* moins compréhensible, mais d'autant plus à même de donner naissance à quelque chose qui soit aussi différent. Mais l'aliénation dont les narrateurs sont tout à la fois les victimes et les ordonnateurs ne s'arrête pas là. Ce sentiment d'être étranger, marginal (que ce soit par rapport à la langue, à la société, à l'environnement en général), ils l'éprouvent d'abord et avant tout face à eux-mêmes.

«Vous savez, je ne me ressemble pas du tout» (ARS-19), explique Jeannot à monsieur Salomon qui lui demande s'il a déjà été emprisonné. On peut aussi solutionner ce paradoxe assez facilement; Jeannot a une tête de bandit, mais est un citoyen tout ce qu'il y a de plus respectable. De même, lorsque Momo déclare qu'il est «trop jeune pour son âge» (VDS-35), il s'avère, contre toute attente, qu'il a raison, puisqu'on lui fait croire qu'il n'a que dix ans alors qu'il est en réalité âgé de quatorze ans.

On ne peut toutefois pas résoudre aussi simplement certains des énoncés paradoxaux de Pavlowitch, qui déclare notamment: «j'ai des problèmes avec ma peau, parce que ce n'est pas la mienne» (Ps-10-11). Cousin notait d'ailleurs dans son traité que «[b]eaucoup de gens se sentent mal dans leur peau parce que ce n'est pas la leur», et que lui aussi «aurai[t] voulu être quelqu'un d'autre, [il] aurai[t] voulu être [lui]-même.» On ne peut plus porter ces paradoxes au compte d'un décalage entre le physique de quelqu'un et sa nature profonde; c'est cette nature même qui se trouve mise en cause, et avec elle l'identité des personnages, qui sont et ne sont pas eux-mêmes, simultanément, de manière aussi forte et aussi vraie.

Nous touchons là à ce qui se joue au cœur du paradoxe, dont nous avons dit plus haut qu'il s'opposait à la fois au sens commun et au bon sens. Il est temps d'examiner ce que recouvrent ces deux concepts qui peuvent paraître, à première vue, interchangeables — dans le dictionnaire Robert, à la rubrique «sens commun», on peut lire: «qui équivaut au bon sens». Or il semble plutôt que le sens commun est le sens généralement accepté, celui qui fait consensus, et qui veut, par exemple, que les chauves n'aient pas de cheveux. Le bon sens, quant à lui, serait «l'affirmation que, en toutes choses, il y a *un* sens déterminable; mais le paradoxe est l'affirmation des deux sens à la fois.»<sup>6</sup> Ce n'est donc pas en le niant que le paradoxe s'oppose au bon sens, mais bien en l'ignorant purement et simplement: affirmer que les chauves ont des cheveux heurte le sens commun, alors que prétendre que les chauves ont et n'ont pas de cheveux constitue une atteinte au bon sens. Ainsi, «la puissance du paradoxe ne consiste pas du tout à suivre l'autre direction, mais à montrer que le sens prend toujours les deux sens à la fois, les deux directions à la fois.»<sup>7</sup> Le paradoxe est donc «ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais [aussi] ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes»<sup>8</sup>.

On ne peut ni expliquer rationnellement ce type de paradoxe, ni le résoudre comme il était possible de le faire pour d'autres formes. Il doit plutôt être appréhendé dans sa totalité, comme élément signifiant en soi, car bien qu'il procède du non-sens, c'est un non-sens qui s'oppose à l'absence de sens.

Chez Ajar, les personnages peuvent donc à la fois être et ne pas être eux-mêmes; ils sont aussi parfois eux-mêmes et autre chose. C'est ainsi que dans la première partie de *Gros-Câlin*, Gros-Câlin semble quelquefois se substituer à Cousin; ce dernier craint notamment qu'on ne voie ses écailles et, après que son python se soit enfui par les canalisations, il éprouve le besoin de prendre une douche pour se laver des immondices récoltées dans les égouts, etc. Les autres personnages entretiennent d'ailleurs cette confusion puisqu'ils croient ou font mine de croire que Cousin se nomme Gros-Câlin, et s'adressent à lui de cette manière.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, cette indifférenciation se fait de plus en plus explicite, jusqu'à devenir une véritable identification. Le narrateur-je (peut-on toujours considérer qu'il s'agit de Cousin et uniquement de lui?), atterré par la disparition de son python, réfléchit, seul dans son appartement.

À un moment, il me vint à l'idée que j'étais peut-être simplement en retard, il y avait peut-être une grève de métro, j'allais revenir fourbu mais bien chez moi, j'entendrais comme chaque soir le bruit de la clef dans la serrure et Gros-Câlin entrerait avec les journaux sous le bras et le filet à provisions. J'allais ramper à sa rencontre dans un but de bienveillance, mordiller le bas de son pantalon comme je le fais quelquefois avec drôlerie et humour et tout allait être pour le mieux dans le meilleur des mondes (GC-150).

Dans ce passage, Cousin ne se substitue pas simplement à Gros-Câlin, il ne se contente pas d'inverser les rôles, mais les remplit tous les deux à la fois. Il est le «je» qui va peut-être rentrer en retard à cause d'une grève du métro (donc Cousin, bien qu'il se nomme plutôt Gros-Câlin) en même temps que d'être le «je» qui attend que l'autre revienne du travail (donc Gros-Câlin). Un seul signifiant recouvre ici plusieurs signifiés. Dans le discours de Pavlowitch, le procédé inverse est utilisé: le personnage demeure relativement stable et intègre, bien qu'il tente de toute ses forces de devenir autre chose que ce qu'il est, réussissant quelquefois brièvement, du moins en partie:

Il [Ajar] avait six pattes, dans un effort de s'en sortir; trois ailes d'une tout autre espèce, des écailles très réussies en ce qu'elles n'avaient rien d'humain, et de tout petits tétons roses et maternels, car il rêvait un peu d'amour, malgré tout. Il essayait de se dépêtrer, d'être tout autre chose, devenait nénuphar tacheté du règne zoologique, mais il n'y arrivait pas plus que moi. [...] C'est en vain qu'Ajar essayait de se muer en salsifis, en asperge, en bidule, en pléonasme aquatique. [...] Plus il essayait de ne pas être un homme et plus il devenait humain. (Ps-77-78)

Mais les tentatives de métamorphose d'Ajar, tout comme celles de Pavlowitch, avortent. Cependant, ce dernier, s'il ne réussit pas à changer de nature, tient néanmoins à changer d'identité, et se fait appeler tantôt Nénesse, tantôt Valentin, Moïse, Alex, Fernand, Ludovic, Gégène, Mimile ou Jeannot Lapin, désignant sa compagne, internée à ses côtés, des noms d'Alyette, Annie et Héloïse.

Plusieurs signifiants sont donc utilisés qui renvoient tous à un même signifié; le langage semble ici impuissant à modifier la réalité. Qu'on le nomme Mimile ou Gégène, Pavlowitch demeure Pavlowitch.

Il est toutefois d'autres occasions où cette métamorphose purement linguistique semble trouver un écho dans la réalité. Cousin mentionne ainsi au commissaire de police «la neuvième symphonie de Bach». Le policier rectifie aussitôt: «La neuvième symphonie est de Beethoven», et Cousin enchaîne: «Oui, je sais, mais il est temps que ça change» (GC-39), comme si le simple fait de prononcer les mots «neuvième symphonie de Bach» pouvait effectivement faire en sorte que «ça change» et que se mette à exister quelque chose qui corresponde à ce qui a été créé par la parole seulement. Cousin n'abandonne pas facilement cet espoir, puisqu'il parle plus loin de la «neuvième symphonie de Brahms, pour changer» (GC-151). La langue est ici vue comme une parole magique, disposant du pouvoir de donner naissance à ce qu'elle nomme. Il est d'ailleurs des occasions où le langage remplit réellement cette fonction; les énoncés performatifs, par exemple, ont pour caractéristique première d'actualiser ce qu'ils disent. Les mots «Je le jure» suffisent à eux seuls à constituer une promesse, et ceux de «Vous êtes maintenant mari et femme» consacrent une union véritable et tout ce qu'il y a de plus valide aux yeux de la société (on prend ici pour acquis qu'ils ont été prononcés par quelqu'un en droit de le faire, dans des circonstances appropriées, etc.). Cependant, chez Ajar, c'est l'ensemble de la langue qui semble disposer de ce pouvoir.

S'ils échouent quelquefois — rien ne nous autorise à croire que Cousin ait bien réussi à créer la neuvième symphonie de Bach ou de Brahms — en d'autres occasions, les narrateurs réussissent à modifier le réel en le renommant. Par exemple, Pavlowitch discute avec le docteur Christianssen, son psychiatre, qui est Danois. Or, voilà qu'au beau milieu de la conversation, raconte Pavlowitch, «[l]e danois remu[e] la queue. Il avait mis sa bonne tête sur mes genoux» (Ps-166). De Danois, le médecin est donc devenu danois, sans pourtant abandonner tout à fait sa première nature, puisque lorsqu'il se met à aboyer, c'est pour expliquer les différences

idéologiques de différents médicaments: «C'est vrai, abo[ie]-t-il. Seule l'anafranile est de gauche. Il est stimulant, infurionisant, survoltant, propulsant. L'halopéridol est facho, l'anfranil est gauchiste. Et il [...] continu[e] à aboyer en remuant la queue». Il semble bien que la seule cause de la métamorphose soit d'ordre linguistique; si le médecin avait été Suédois ou Norvégien, il n'aurait pu se changer en chien, puisque ces mots ne désignent pas une espèce canine.

Le procédé ici utilisé offre une ressemblance certaine avec la syllepse, qui jouait aussi sur une polysémie en actualisant dans la phrase deux ou plusieurs sens différents d'un même mot. Cependant, le glissement d'un sens à l'autre demeurait relativement anodin, puisqu'il n'existant que dans l'esprit de celui qui entretenait la confusion. Dans le cas qui nous occupe, le réel se plie en quelque sorte à cette confusion et l'entérine, acceptant la domination de la toute-puissance du langage.

## NOTES

- <sup>1</sup> Cité par S. Morris Engel dans *With Good Reason*, p. 44.
- <sup>2</sup> Bernard Dupriez, *Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 318.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 319.
- <sup>4</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, p. 151.
- <sup>5</sup> Bernard Dupriez, *Op. cit.*, p. 31.
- <sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 9.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 94.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 12.

## CONCLUSION

Dans les chapitres précédents, nous avons vu les particularités de l'usage ajarien du lexique, de la syntaxe, de même que les grandes caractéristiques de la logique du discours. Pour en arriver à dégager les traits les plus importants de la langue ajarienne, on doit maintenant mettre en rapport ces observations isolées, ce qui permettra de dévoiler certains aspects de l'esthétique de l'auteur.

Si dans le langage quotidien les mots ont habituellement un sens et un seul (du moins, à l'intérieur d'un contexte donné), dans le discours d'Ajar, ils en revêtent souvent simultanément plusieurs. Que cette polysémie relève d'une syllépse, d'un calembour, d'une «impropriété» plus ou moins flagrante ou de toute autre forme d'ambiguïté, elle empêche de jamais *arrêter* le sens des mots ; il est mouvant, fuyant, provisoire et pluriel.

L'utilisation pour le moins particulière de la syntaxe donne lieu à des effets semblables : les mots servant habituellement à articuler le discours et à marquer les relations qui l'organisent sont trop souvent détournés de leur fonction normale pour qu'on puisse leur assigner un rôle et un sens précis ; les agencements causatifs n'introduisent plus seulement des causes, mais aussi des coïncidences, des similitudes, de vagues rapports de ressemblance ou de proximité ; les prépositions entraînent des relations inédites, parfois inidentifiables ; les compléments se rapportent, selon que l'on considère les choses d'un point de vue logique ou grammatical, à des mots différents, et les phrases se terminent quelquefois à brûle-pourpoint, laissant le lecteur face à un blanc qu'il doit lui-même remplir pour arriver à leur donner un sens.

La logique ajarienne ouvre aussi des brèches qui demandent impérativement à être comblées. Les causes et les effets se côtoient, indifférenciés, de même que les contraires qui vont, pour ainsi dire, main dans la main. Le discours se retourne quelquefois contre lui-même, alors qu'il invalide ses propres présupposés. Les personnages changent d'identité ou de nature, portés par le pouvoir créateur du langage qui les fait tour à tour ou simultanément eux-mêmes et autres.

Ces caractéristiques lexicales, syntaxiques et logiques contribuent à rendre la langue d'Ajar incontestablement étrange — en cela, elle répond bien au premier critère de littérarité énoncé par Jakobson. Plus encore, cette langue semble par moments véritablement étrangère. En effet, bien que presque tous les mots qui la composent soient français, les règles qui président à leur utilisation sont quant à elles tout à fait différentes de celles qui en gouvernent l'usage «normal». Ce sont quelques-unes de ces lois implicites régissant le discours ajarien que nous avons tenté de mettre en lumière.

Nous avons relevé, au cours de notre étude, un grande nombre de procédés polysémiques ou paradoxaux, des énoncés dont le haut degré d'indétermination invalidait d'emblée toute interprétation «fermée» ou univoque, le texte présentant de ces «surplus de sens» dont Genette faisait le trait caractéristique des «figures» de toutes sortes. Ailleurs, au contraire, se dessinaient en creux des blancs, des trous à combler. Dans un cas comme dans l'autre, le texte appelle et exige la participation active du lecteur, qui doit tantôt écarter certaines significations pour en élire d'autres, tantôt concilier plusieurs de ces significations (quelquefois paradoxales, sinon contradictoires), et remplir les blancs séparant des éléments qui, une fois assemblés, comme les pièces d'un casse-tête, acquièrent un nouveau sens.

Ces diverses habiletés, ces «compétences», le lecteur les développe au fil du texte qui les lui commande, car «lire un poème, c'est souvent comme apprendre une langue. Lorsque nous apprenons une langue, nous

développons la capacité d'avoir des intuitions quant à sa structure.»<sup>1</sup> C'est donc l'œuvre elle-même, poème ou roman, qui nous enseigne à lire en nous livrant, peu à peu, les moyens de la décoder. «En présence du texte littéraire, la première démarche du lecteur est la prise de conscience de son "incompétence", c'est-à-dire la nécessité pour lui de se construire, s'il veut pouvoir lire vraiment, une nouvelle compétence.»<sup>2</sup> Il doit donc accepter de suspendre les techniques, règles et codes de communication habituels pour se plier à ceux qui sont mis en œuvre par le texte, mettre de côté certaines des lois (syntaxiques, logiques, etc.) qu'il connaît et maîtrise pour se plier à d'autres lois, qui ne lui sont pas données *a priori*, mais qu'il lui faudra découvrir. Il sera alors à même non pas d'accéder à un sens «caché» qui aurait été soigneusement dissimulé par l'auteur, mais de percevoir l'œuvre en tant que multiplicité de sens. L'interprétation, et, partant, la lecture, ne visant pas tant à «déchiffrer le sens [qu'à] expliciter les potentiels de signification du texte»<sup>3</sup>.

En effet, alors qu'un texte purement informatif (si tant est qu'une telle chose existe réellement), apparemment univoque, clair et sans recherche stylistique, se rapprochant de ce «degré zéro de l'écriture» postulé par Roland Barthes, peut donner l'impression que le langage est un outil fiable, anodin, qui sert à transmettre de l'information, le discours proprement littéraire (et non seulement poétique) manifeste de façon éclatante la problématique<sup>4</sup> du langage.

Cette étrangeté propre au langage littéraire, en brisant le processus normal de perception, amène une forme de défamiliarisation. Comme Andy Warhol, quand il déplaça les boîtes de soupe Campbell de leur environnement habituel pour les installer dans un musée, força le public à les considérer d'un œil neuf, *Ajar*, en insérant un mot dans un contexte qui n'est habituellement pas le sien, amène le lecteur à voir ce mot comme pour la première fois. De familier, connu, voire convenu, il se fait étrange, étonnant;

en tout cas, il ne va plus de soi. C'est ainsi qu'Ajar altère le rapport du lecteur au langage.

Henri Michaux, lorsqu'il s'efforça de décrire les mécanismes de la pensée, préféra à l'observation d'un esprit «sain», fonctionnant sans ratés, celle d'un esprit soumis à des failles et des anomalies.

Comme le corps (ses organes et ses fonctions) a été connu principalement et dévoilé, non pas par les prouesses des forts, mais par les troubles des faibles, des malades, des infirmes, des blessés (la santé étant silencieuse et source de cette impression immensément erronée que tout va de soi), ce sont les perturbations de l'esprit, ses dysfonctionnements qui seront [s]es enseignants. Plus que le trop excellent "savoir-penser" des métaphysiciens, ce sont les démences, les arriérations, les délires, les extases et les agonies, le "ne plus savoir-penser", qui véritablement sont appelés à "nous découvrir".<sup>5</sup>

De même, ce sont les écarts et les «fautes» apparentes qui mettent en lumière le fonctionnement du langage, et c'est l'un des aspects essentiels de la littérature que de mettre l'accent non seulement sur sa propre forme mais aussi sur sa propre substance, sur la langue qui tout à la fois l'exprime et la constitue.

Il est encore un effet de cette langue nouvelle que nous n'avons pas abordé directement mais qui parcourt l'ensemble de l'œuvre comme en filigrane: l'humour, quasi-omniprésent. Chez Ajar, l'humour relève rarement d'un comique de situation; il est essentiellement un fait linguistique. Comme chez Ferron, il «surgit d'une irrégularité intentionnelle de la syntaxe ou d'une perturbation passagère du système lexical»<sup>6</sup> et apparaissent avec lui, par lui, l'inattendu et l'imprévisible.

Bien qu'il nous semble nettement exagéré de réduire l'idolecte d'Ajar à une «pratique généralisée du jeu de mots»<sup>7</sup>, il demeure que bon nombre des procédés relevés («impropriétés», syllepses, calembours, etc.) s'apparentent bien à un jeu du langage. L'humour partage avec le jeu une certaine part de gratuité; tous deux sont des actes qui portent leur fin en eux-mêmes. L'ironie vise à convaincre ou à confondre, à éduquer ou à railler, l'humour

ne connaît pas de but semblable; tandis qu'elle explore les hauteurs vertigineuses ou fouille les abîmes, il se tient et agit à la surface des choses, cette surface qui a fait dire à Valéry que ce qu'il y a de plus profond, chez l'homme, c'est la peau. «[L']humour est l'art des surfaces et des doublures, des singularités nomades et du point aléatoire toujours déplacé, l'art de la genèse statique, le savoir-faire de l'événement pur ou la "quatrième personne du singulier" — toute signification, désignation et manifestation suspendues, toute profondeur ou hauteur abolies.»<sup>8</sup> Acte gratuit, jeu de surface. On pourrait presque croire l'humour, sinon tout à fait bon enfant, du moins sans danger.

Or «“[I]l'humour, [a dit Wilson, «premier» des Anglais] c'est quand on rit quand même.” *Quand même*, oui: ce qui suppose qu'on ne devrait pas rire. Et l'humour n'est jamais le rire de l'innocence.»<sup>9</sup> Car l'humour parfois sait se faire menaçant, dévoiler et subvertir ce qui était attendu, ce qui semblait aller de soi. Il dispose, comme la littérature tout entière, de ce pouvoir de négation créateur qui permet de substituer ce qui n'est pas à ce qui est, le possible (et l'impossible) au réel.

C'est ainsi que l'œuvre d'Ajar nous paraît répondre à cette volonté de création totale énoncée par Gary dans *Pour Sganarelle*, par l'invention d'une nouvelle langue, laquelle implique une remise en question du langage tout entier, voire même de la pensée. Paradoxalement et polysémique, elle allie ce qui est à ce qui n'est pas; tout à la fois possible et impossible, remarquablement cohérente et pourtant contradictoire, elle procède du jeu et de la révolution.

## NOTES

- <sup>1</sup> J. P. Thorne, cité par Daniel Jourlair dans «L'Analyse du discours littéraire selon les méthodes transformationnelles américaines», p. 109 (Nous traduisons).
- <sup>2</sup> P. Kuentz, cité par Daniel Jourlair, *Ibid.*, p. 103.
- <sup>3</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, p. 51.
- <sup>4</sup> Nous empruntons ce néologisme à Michel Meyer.
- <sup>5</sup> Henri Michaux, *Les Grandes épreuves de l'esprit*, p. 14.
- <sup>6</sup> Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, p. 103.
- <sup>7</sup> Dominique Rosse, *Le Roman garyen : métafiction, simulation, parodie et kitsch*, p. 370.
- <sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 166.
- <sup>9</sup> Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, p. 103.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS DES ŒUVRES

#### A. ŒUVRES ÉTUDIÉES

Ajar, Émile, *L'Angoisse du roi Salomon*, Paris, Mercure de France, 1979, 342 p.

Ajar, Émile, *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France, 1974, «Folio», 214 p.

Ajar, Émile, *Pseudo*, Paris, Mercure de France, 1976, 213 p.

Ajar, Émile, *La Vie devant soi*, Paris, Mercure de France, 1975, «Folio», 273 p.

#### B. ŒUVRES CONSULTÉES

Gary, Romain, *Adieu Gary Cooper*, Paris, Gallimard, 1969, «Folio», 251 p.

Gary, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, 1983, «Folio», 247 p.

Gary, Romain, *La Bonne moitié*, Paris, Gallimard, 1979, 160 p.

Gary, Romain, *Les Cerfs-volants*, Paris, Gallimard, 1990, «Folio», 368 p.

Gary, Romain, *Charge d'âme*, Paris, Gallimard, 1977, 310 p.

Gary, Romain, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, 1989, «Folio», 219 p.

Gary, Romain, *Clair de femme*, Paris, Gallimard, 1992, «Folio», 178 p.

Gary, Romain, *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard, 1989, «Folio», 275 p.

Gary, Romain, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967, 276 p.

Gary, Romain, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, 1956, «Folio», 281 p.

Gary, Romain, *Les Enchanteurs*, Paris, Gallimard, 1973, «Folio», 373 p.

Gary, Romain, *Europa*, Paris, Gallimard, 1972, 372 p.

Gary, Romain, *Gloire à nos illustres pionniers, nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962, «Folio», 266 p.

Gary, Romain, *Le Grand vestiaire*, Paris, Gallimard, 1949,  
«Le Cercle du livre de France», 340 p.

Gary, Romain, *Johnnie Cœur*, Paris, Gallimard, 1961, 177 p.

Gary, Romain, *Lady L.*, Paris, Gallimard, 1970, «Le Livre de poche», 317 p.

Gary, Romain, *Les Mangeurs d'étoiles*, Paris, Gallimard, 1966, «Folio», 439 p.

Gary, Romain, *Les Oiseaux vont mourir au Pérou, nouvelles*, Paris, Gallimard, 1989, «Folio», 270 p.

Gary, Romain, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1974, «Folio», 362 p.

Gary, Romain, *Ode à l'homme qui fut la France*, suivi de «Malraux, conquérant de l'impossible», textes traduits et présentés par Paul Audi, Paris, Calmann-Lévy, 1997, 152 p.

Gary, Romain, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, 1965, 476 p.

Gary, Romain, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1990, «Folio», 390 p.

Gary, Romain, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1989, «Folio», 494 p.

Gary, Romain, *La Tête coupable*, Paris, Gallimard, «Folio», 1980, 372 p.

Gary, Romain, *Les Têtes de Stéphanie*, Paris, Gallimard, 1977, «Folio», 438 p.

Gary, Romain, *Les Trésors de la mer Rouge*, Paris, Gallimard, 1971, 114 p.

Gary, Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, 42 p.

Sinibaldi, Fosco (Romain Gary sous le pseudonyme de),  
*L'Homme à la colombe*, Paris, Gallimard, 1984, 166 p.

## 2. CORPUS CRITIQUE

### A. ÉTUDES SUR GARY ET AJAR

Bayard, Pierre, «Romain et Mohammed: du roman parental au récit d'enfance», dans *Revue des Sciences humaines*, vol.96 no 222, juin 1991, p. 103 à 120.

Bayard, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 127 p.

Bellerose, Robert, *Jeux de surface dans Gros-Câlin*, Trois-Rivières, Mémoire U.Q.T.R, 1986, 108 p.

Bona, Dominique, *Romain Gary*, Paris, Mercure de France, 1987, 406 p.

Catonné, Jean-Marie, *Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Belfond, 1990, «Les Dossiers Belfond», 255 p.

Day, Leroy T., «Gary-Ajar and the rhetorics of non-communication», dans *The French Review*, vol. 51 no 1, octobre 1991, p. 75 à 83.

Galey, Matthieu, «Ajar, fils de personne» dans *l'Express*, no 1328, 20-26 décembre 1976, p. 69.

Gallagher, Guy-Robert, *L'Univers imaginaire de Romain Gary*, Québec, Thèse Université Laval, 1978, 222 p.

Godin, Madeleine, *À Double détour: pour une analyse sémiotique du roman Gros-Câlin d'Émile Ajar*, Québec, Mémoire Université Laval, 1987, 90 p.

Huston, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1995, 113 p.

Jarque, Alexandra, *L'Ironie et l'humour dans l'œuvre de Romain Gary et d'Émile Ajar*, Montréal, Mémoire Université de Montréal, 108 p.

Lafond, Hélène, *L'Univers romanesque d'Émile Ajar ou le refus de la norme*, Montréal, Thèse Université McGill, 1991, 116 p.

Lorian, Alexandre, «Les Raisonnements déraisonnables d'Émile Ajar», dans *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, printemps 1987, p. 120 à 145.

Marchand, Paul, *La Tentation protéenne: identité et création chez Émile Ajar*, Montréal, Thèse Université de Montréal, 1992, 309 p.

Mehlman, Jeffrey, «On the Holocaust comedies of Émile Ajar» dans *Auschwitz and after: Race, Culture and the "Jewish question" in France*, New York, Routledge, 1994, p. 219-234.

Mohrt, Michel, «Mythe et python» dans le *Figaro littéraire*, no 1480, 28 septembre 1974, p.13.

Pavlowitch, Paul, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, 314 p.

Rosse, Dominique, *Le Roman garyen: métafiction, simulation, parodie et kitsch*, Ottawa, Thèse Université d'Ottawa, 1990, 412 p.

Rosse, Dominique, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, 196 p.

Roy, Hugo, *Enjeux sociocritiques et sémio-rhétoriques dans Le Grand vestiaire de Gary*, Montréal, Mémoire Université McGill, 1997, p.

Tournier, Michel, «Émile Ajar ou la vie derrière soi» dans *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, Collection «Folio essais no 258», p. 341 à 355.

#### B. ARTICLES ET OUVRAGES DE LINGUISTIQUE ET DE STYLISTIQUE

Arcand, Richard, *Figures et jeux de mots, langue et style*, Belœil, Éditions La Lignée, 1991, 354 p.

Brøndal, Viggo, *Théorie des propositions, introduction à une sémantique rationnelle*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1950, 143 p.

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1978, «Champs», 218 p.

Chomsky, Noam, *Structures syntaxiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, «Points Anthropologie Sciences humaines», 147 p.

Cressot, Marcel, *Le Style et ses techniques*, 13ème édition mise à jour par Laurence James, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 323 p.

Delas, Daniel et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973, «Langue et langage», 194 p.

Deleuze, Gilles, *L'Étude des styles ou la commutation en littérature*, Ottawa, Marcel Didier, 1977, 366 p.

Gross, Maurice, *Méthodes en syntaxe, régime des constructions complétives*, Paris, Hermann, 1975, 414 p.

Hesbois, Laure, *Les Jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, 332 p.

Jourlait, Daniel, «L'Analyse du discours littéraire selon les méthodes transformationnelles américaines» dans Pierre R. Léon et alii, *Problèmes de l'analyse textuelle/Problems of textuel analysis*, Montréal/Philadelphie, Marcel Didier/The Center for Curriculum Development, 1971, p. 107-112.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, 404 p.

Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 169 p.

Molinié, Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, «Premier cycle», 211 p.

Noguez, Dominique, «Structure du langage humoristique», dans *Revue d'esthétique*, vol. 22 no 1, 1969, p. 37-54.

Pinchon, Jacqueline, *Morphosyntaxe du français, étude de cas*, Paris, Hachette université, 1986, 301 p.

Prandi, Michèle, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, «Propositions», 267 p.

Ricard, François, *L'Art de Félix-Antoine Savard dans Menaud*, maître-draveur, Montréal, Mémoire Université McGill, 1968, 205 p.

Rondeau, Guy, «Morphosyntaxe et stylistique» dans Pierre R. Léon et alii, *Problèmes de l'analyse textuelle/Problems of textuel analysis*, Montréal/Philadelphie, Marcel Didier/The Center for Curriculum Development, 1971, p. 33-40.

C. ARTICLES ET OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE ET DE POÉTIQUE DE LA PROSE

Barthes, Roland, *et alii, Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977,  
«Points», 180 p.

Barthes, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil,  
«Points Essais», 1985, 359 p.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris,  
Éditions du Seuil, 1984, «Points Essais», 439 p.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, «Folio», 376 p.

Blanchot, Maurice, «La Littérature et le droit à la mort» dans *La Part du feu*,  
Paris, Gallimard, 1993, 331 p.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1973,  
«10/18», 318 p.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, «Poétique», 151 p.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, «Points littérature»,  
1969, 293 p.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961,  
«Pluriel», 351 p.

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore,  
Johns Hopkins University Press, 1978, 239 p.

Jakobson, «Poétique» dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de  
Minuit, 1963, «Points Sciences humaines», 255 p.

Marcel, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Éditions Parti pris, 1978,  
«Frères chasseurs», 285 p.

Milot, Louise et Fernand Roy (dir.), *La Littérarité*, Sainte-Foy,  
Presses de l'Université Laval, 1991, 280 p.

Ouellet, Pierre, «Lecture à vue, perception et réception» dans  
Denis Saint-Jacques (dir.), *L'Acte de lecture*, Montréal, Nuit Blanche,  
1994, p. 275-290.

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987, «Folio Essais», 307 p.

Robert, Marthe, *L'Ancien et le nouveau*, Paris, Grasset, 1988,  
«Les Cahiers rouges», 311 p.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, 364 p.

*Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965, «Tel quel», 315 p.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 252 p.

#### D. OUVRAGES DE LOGIQUE

Engel, S. Morris, *With Good Reason, an introduction to informal fallacies*, fourth edition, New York, St. Martin's Press, 1990, 273 p.

Kainz, Howard P., *Paradox, Dialectic, and System*, Pennsylvania State University Press, 1988, 137 p.

Van Eemren, Frans H. et Rob Grootendorst, *Argumentation, Communication and fallacies, A Pragma-Dialectical Perspective*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum associates, 1992, 236 p.

#### E. OUVRAGES GÉNÉRAUX

Barsky, Robert F., avec la collaboration de Dominique Fortier, *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, 255 p.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, «Points Littérature», 105 p.

Delcroix, Maurice et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Paris, Duculot, 391 p.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, «Le livre de poche essais», 315 p.

Marcuse, Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, «Arguments», 1968, 281 p.

Meyer, Michel, *De la problématologie: philosophie, science et langage*, Paris,  
Pierre Mardaga, 1986, 308 p.

Todorov, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, «Poétique», 309 p.

#### F. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris,  
Éditions Du Rocher, 1988, 1504 p.

De Villers, Marie-Éva, *Multi Dictionnaire des difficultés de la langue française*,  
Montréal, Éditions Québec-Amérique, 1988, 1141 p.

Dupriez, Bernard, *Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale  
d'Éditions, 1984, «10/18», 540 p.

Grevisse, Maurice, *Le Bon usage*, 13<sup>e</sup> édition mise à jour par André Goose,  
Paris, Éditions Duculot, 1993, 1762 p.

Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* (2 vol.), Paris,  
Dictionnaires le Robert, 1992, 2383 p.

Robert, Paul, *Le Petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1991, 2171 p.

Wagner, R.L. et J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris,  
Hachette, 1962, 640 p..

#### G) DIVERS

François, Frédéric et alii, *Syntaxe de l'enfant avant cinq ans*, Paris, Librairie  
Larousse, «Langue et langage», 1977, 231 p.

Michaux, Henri, *Les Grandes épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1966, 211 p.