

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>III</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>IV</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>V</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I</b> .....	<b>9</b>
<b><i>LES ASPIRATIONS DÉMESURÉES</i></b> .....	<b>9</b>
DES CORPS ANACHRONIQUES .....	10
<i>Un cowboy qui fuit</i> .....	10
« <i>Je ne me ressemble pas</i> » .....	13
DES QUÊTES INEXISTANTES OU EXCESSIVES.....	16
<i>L'aliénation ou comment fuir convenablement</i> .....	17
<i>Éviter Madagascar</i> .....	21
<i>Des quêtes incompatibles</i> .....	24
TOUT SAUVER OU SE SAUVER DE TOUT.....	28
<b>CHAPITRE II</b> .....	<b>30</b>
<b><i>RÉSISTER PAR LE LANGAGE</i></b> .....	<b>30</b>
LE LANGAGE, CE PROBLÈME .....	31
<i>Le totalitarisme du vocabulaire</i> .....	31
<i>Insuffisance et Connerie</i> .....	36
LA SOLUTION .....	40
<i>Le refus de Lenny</i> .....	40
<i>Les bricolages de Jean</i> .....	53
DES PERLOCUTIONS BÉNÉFIQUES.....	66
<i>Lenny et Jean, philosophes du langage</i> .....	66
<i>Une performativité orientée vers soi</i> .....	68
<b>CHAPITRE III</b> .....	<b>72</b>
<b><i>L'EFFET DE CONTAMINATION</i></b> .....	<b>72</b>
PETITE HISTOIRE DE L'INTRATEXTUALITÉ CHEZ GARY / AJAR.....	73
QUELLE CONTAMINATION ? .....	76
<i>Lenny</i> .....	76
<i>Jean</i> .....	80
UNE INTERTEXTUALITÉ INTERNE .....	85
QUELS EFFETS ? .....	87
<i>Jess</i> .....	88
<i>Monsieur Salomon et mademoiselle Cora</i> .....	90
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>94</b>
<b>UNE ÉMANCIPATION TOTALITAIRE</b> .....	<b>94</b>
<i>Synthèse</i> .....	96
<i>Une performativité paradoxale</i> .....	99
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>102</b>

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Andrée Mercier, qui, par ses lectures attentives, ses remarques toujours pertinentes et son approche respectueuse, a su me guider jusqu'au terme de ce mémoire.

Mes remerciements vont ensuite à mes lecteurs, Christiane Kègle et Christian Morin. Je souhaite d'ailleurs souligner l'apport des commentaires de monsieur Morin qui m'ont permis, tant par leur justesse que par leur perspicacité, d'approfondir singulièrement ma réflexion.

Au cours de ces deux dernières années, j'ai eu la chance d'être entouré par des personnes formidables qui m'ont soutenu et que j'aime. Camille, merci infiniment pour ton amour, ta patience et tous les efforts que tu as mis pour me permettre de rédiger. Je veux également souligner le rôle capital qu'a joué le Gros Fab, tant pour la motivation que pour les moments de rire.

Je remercie ma famille, Claude, Gilles, Morille, Danielle et Félix, pour les soupers, l'affection et les petits plats qu'ils m'ont évité de cuisiner.

Mes remerciements ne seraient pas complets sans souligner l'importance de mes amis et compagnons de rédaction. Merci Audrey, Anne-Sophie, Gros David, Maude et Rodolphe pour les discussions enflammées, la joie festive et l'amitié véritable.

Finalement, je veux remercier un compagnon qui n'était pas là au début de la maîtrise et qui s'est montré le bout du nez, il y a presque un an. Merci à mon fils Anatole, qui me fait rire (et parfois pleurer) et qui me permet de découvrir une forme et une intensité de bonheur que je ne croyais pas possible auparavant.

À vous tous, encore une fois, merci.

Joseph Leblanc-Rochette, mars 2018.

## INTRODUCTION

Des images troubles, mouvantes et souvent contradictoires surgissent à l'évocation du seul nom de Romain Gary. « L'affaire Ajar<sup>1</sup> » a pratiquement atteint le statut de mythe ; une histoire que les enseignants de français aiment raconter pour piquer la curiosité et susciter l'intérêt de leur jeune public. Entendre parler d'un écrivain qui a gagné deux prix Goncourt, dont l'un sous un pseudonyme que personne n'a découvert du vivant de l'auteur, marque inévitablement les esprits. Émile Ajar et les quatre romans qu'il a signés auront autant fait couler l'encre de la critique « sérieuse » que celle des revues à potins. Cette position ambiguë, cet entre-deux précaire et instable entre le grand public et le milieu intellectuel exprime assez bien le parcours atypique de Gary. Écrivain inclassable refusant d'être catalogué à tout mouvement de pensée<sup>2</sup>, il se démarque autant par les fonctions diplomatiques qu'il a occupées que par sa participation à la Résistance française. Ses différents visages suffisent à lui coller l'étiquette de « caméléon », cet animal qui s'adapte à son milieu en sachant bien jouer avec les apparences<sup>3</sup>.

À l'image de son parcours, l'écriture de Gary, à la fois bigarrée et mobile, quitte les carcans traditionnels pour s'ancrer dans un hétéroclisme déconcertant. Ce n'est pas que la pluralité des genres touchés qui étonne<sup>4</sup>, mais aussi la diversité des styles empruntés. Passant

---

<sup>1</sup> Romain Gary a écrit quatre romans sous le pseudonyme d'Émile Ajar, dont *La vie devant soi*, gagnant du prix Goncourt, le second pour Gary, seul auteur à l'avoir remporté deux fois (le premier Goncourt était pour *Les racines du ciel*), les règles voulant que le prix ne soit décerné qu'une fois dans la vie d'un écrivain. Par ailleurs, Romain Gary est aussi un pseudonyme : le nom de baptême de l'écrivain est Roman Katew. Il a également signé des romans sous les noms de Fosco Sinibaldi et Shatan Bogat.

<sup>2</sup> Il écrit en 1965 *Pour Sganarelle*, texte à mi-chemin entre l'essai littéraire, le manifeste et la théorie, pour exprimer son refus d'embrigadement dans toute mouvance appartenant aux idées dominant les modes intellectuelles.

<sup>3</sup> À cet effet, la biographie de Myriam Anissimov s'avère fort pertinente : *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, 2006, 1056 p.

<sup>4</sup> Le roman est le genre dans lequel Gary s'est le plus investi, mais il a quand même pratiqué l'essai, la biographie, la nouvelle, le théâtre ainsi que le scénario pour le cinéma.

habilement d'une écriture soutenue à l'argot, d'un discours moraliste aux élucubrations propres au « style Ajar », Gary convie le lecteur de son œuvre à une danse dans le langage. D'ailleurs, pour Nicolas Gelas, l'irrégularité de l'œuvre garyenne « suscite souvent de la part des pairs condescendance, scepticisme ou commentaires teintés de mépris<sup>5</sup>. » Ce refus de reconnaissance venant du champ littéraire, malgré les prix obtenus, tend à repousser l'écrivain dans les marges de l'institution : jusque dans les années quatre-vingt-dix, il brille par son invisibilité aux yeux de la critique universitaire.

Cette posture hésitante, hors-norme, à mi-chemin entre la consécration et l'indifférence des chercheurs exprime assez bien la place marginale que Gary occupe dans le monde littéraire de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Écrivant des romans construits autour de héros exemplaires et souvent idéalistes, Gary se distancie de la vague du Nouveau Roman, mouvement dominant des années cinquante et soixante à Paris qui entend se détacher de la force mimétique de la littérature<sup>6</sup>. Malgré son Goncourt, Gary fait figure de loup solitaire, une espèce de paria représentant des valeurs anciennes, celles de l'engagement politique et de la croyance en un monde meilleur. Sorti des rangs, fidèle à lui-même, Gary ne suscite pas beaucoup l'intérêt de la critique, peut-être à cause, comme le croit Dominique Rosse, de « l'aspect essentiellement thématique, thétique et répétitif de son œuvre ou [...] de l'idéalisme naïf qui imprègne la plupart de ses romans<sup>7</sup>. » Paradoxalement, la réception du grand public ne semble pas plus glorieuse, car plusieurs de ses romans sont « difficiles à lire sans un certain intérêt pour la fiction réflexive ou parodique<sup>8</sup>. » Trop traditionnel pour les uns et trop complexe pour les autres, Gary continue malgré tout à écrire en demeurant à califourchon sur les normes qui régissent le champ littéraire de son temps. Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans son univers des personnages peu ordinaires qui déjouent les règles socialement établies.

---

<sup>5</sup> Nicolas Gelas, *Romain Gary ou l'humanisme en question : s'affranchir des limites, se construire dans les marges*, Paris, L'harmattan, 2012, p. 9.

<sup>6</sup> Comme le précise Francine Dugast-Portes, c'est davantage une littérature mimétique et stéréotypée que récusent les écrivains associés à la mouvance du Nouveau Roman : « On pourrait parler de mouvance, souligne la chercheuse Francine Dugast-Portes, axée sur une récusation commune des poncifs dominants de la littérature la plus commerciale : il s'agit en effet davantage de cette littérature mimétique et stéréotypée. » Francine Dugast-Portes, « Le nouveau Roman 1960-1980 », dans Michèle Touret [dir.], *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Tome II – après 1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 382.

<sup>7</sup> Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa, 1995, p. 14.

<sup>8</sup> *Id.*

La figure du marginal prend effectivement une place de choix dans l'œuvre de Romain Gary : prostituées, voyous, paumés, *picaros* et maquereaux parsèment ses romans. L'introduction de personnages décalés dans ses livres relève chez lui d'un certain goût pour les êtres qui n'ont pas de pouvoir ni de voix dans la société, pour les laissés-pour-compte. Parallèlement à la position sociale qu'ils occupent, les schémas de leurs quêtes s'avèrent non conformes au canon traditionnel de la littérature. Que ce soit par des objectifs démesurés, donc inatteignables, par une compréhension médiocre de leur être ou de leur monde, ou encore par une absence de but, les actions des personnages chez Gary proposent souvent des modèles alternatifs à la quête conventionnelle. Tel est le cas de Lenny et de Jean, les protagonistes respectifs d'*Adieu Gary Cooper*<sup>9</sup> et de *L'angoisse du roi Salomon*.

Ces deux personnages se distinguent d'une part grâce aux particularités de leurs actions et, d'autre part, par le travail qu'ils appliquent au langage. Lenny, un jeune Américain qui se réfugie dans les Alpes suisses pour fuir la guerre du Vietnam, semble motivé par un seul désir : participer le moins possible au social en vivant à l'extérieur de toute activité humaine. Le chalet alpin de son ami Bug Moran demeure l'endroit qui se rapproche le plus de cet idéal ; grâce à lui il peut vivre loin d'une masse humaine qui le terrorise tout en donnant quelques leçons de ski, activité qui lui permet de gagner un peu d'argent pour subvenir à ses besoins. L'absence de motivation du protagoniste présente quelques problèmes quant à la compréhension de sa quête, dans la mesure où il ne s'oriente vers aucun but. Il en va autrement pour Jean, qui de son côté semble vouloir aider la planète dans son entièreté. Dans son cas, c'est la démesure du projet qui problématise l'élaboration d'un programme narratif équilibré et rationnel. L'échec inévitable de sa stratégie apporte son lot de problèmes et de sacrifices qui affecteront inévitablement le bien-être du jeune Parisien. Se consacrer corps et âme au bonheur de l'Autre (figure qui s'incarnera dans le personnage de mademoiselle Cora), au lieu de lui apporter un sentiment de satisfaction et de fierté, le fera sombrer dans une angoisse dont il pourra difficilement se dépêtrer.

Les programmes narratifs, par l'improbabilité de leur réalisation, se distinguent des schémas conventionnels. Les personnages semblent, de prime abord, destinés à un

---

<sup>9</sup> Pour une lecture plus fluide, nous citerons en intégrant les notes bibliographiques au texte. Nous utiliserons « AGC » pour : Romain Gary, *Adieu Gary Cooper*, Paris, Galimard, 1965, 253 p. et « ARS » pour : Romain Gary, *L'angoisse du roi Salomon*, Paris, Mercure de France, 1979, 343 p.

lamentable échec, mais la fin des romans les présente en situation d'euphorie. Lenny est en route pour l'Italie avec sa bien-aimée et des millions de francs suisses dans les poches, alors que Jean se retrouve fièrement père de famille. Même si les objectifs des deux personnages sont diamétralement opposés (Lenny veut participer le moins possible au monde social des hommes tandis que Jean souhaite y plonger pour aider ceux qui sont démunis), les deux protagonistes se rejoignent par une réappropriation du pouvoir d'agir par le langage. C'est pourquoi, dans l'optique d'une étude du personnage chez Gary, nous proposons une analyse discursive orientée sur les jeux du langage de Lenny et de Jeannot. Une fois les procédés stylistiques mis en lumière, il sera possible d'interpréter leur effet sur les protagonistes, sur l'environnement sociodiscursif présenté ainsi que sur le lecteur.

Nous avançons l'hypothèse que chez le personnage marginal de Gary, le langage présente une influence performative sur le sujet de l'énonciation lui-même ainsi que sur le social du texte. Malgré l'abandon de leurs programmes narratifs initiaux, c'est-à-dire devant l'impossibilité de retrait du social ou de sa révolution, les personnages en arrivent, à l'intérieur même du langage, à fuir le monde ou à le sauver. Leurs jeux langagiers permettent également d'améliorer leur environnement en l'influençant, notamment par un effet de contamination.

Lenny et Jeannot quittent le discours normatif pour recréer un langage propre à eux puisqu'ils ne se reconnaissent pas dans le parler conventionnel. Les deux jeunes hommes voient dans le langage normatif des dérives potentiellement graves. Le protagoniste d'*Adieu Gary Cooper* évite tout simplement de s'exprimer, car les mots symbolisent pour lui une sorte de piège qui participe à l'assujettissement de l'humain. Le jeune Américain dresse un lien solide et direct entre ce qu'il nomme le « vocabulaire » et les instances du pouvoir qui provoquent les guerres, les injustices sociales et le conformisme. Jean, quant à lui, se méfie des mots puisqu'ils permettent la « Connerie », c'est-à-dire toute forme d'intolérance vis-à-vis de l'Autre. De plus, les normes langagières représentent pour lui l'absence d'émotion et de sentiment, elles représentent mal la complexité du monde telle qu'il le perçoit.

Devant le pouvoir des mots et leur lien apparent avec les structures qui produisent les horreurs du monde, les deux protagonistes se réapproprient le langage certes par révolte et refus de soumission, mais surtout afin de se sentir mieux et d'agir sur leur environnement.

Lenny, par exemple, vide les mots de leur sens habituel pour leur en donner un nouveau qui lui convient mieux, il en isole certains afin de les distancier, il quitte le rapport établi entre signifiant et signifié et il utilise des néologismes afin de vraiment se trouver « à l'extérieur ». Jeannot se réapproprie plutôt certaines expressions figées pour les détourner ironiquement en se moquant du langage officiel, il utilise l'ellipse pour faire disparaître les horreurs du monde dans le langage et, paradoxalement, il intègre des définitions du dictionnaire dans son discours afin de désacraliser le langage normatif. Leur façon respective de parler reflète la forme que prend leur caractère et leur permet de demeurer, malgré l'échec inévitable de leur stratégie, dans un modèle langagier qui correspond à leurs idéaux : Lenny fuit le parler normatif alors que Jeannot tente de le transformer. Finalement, les voix des deux personnages en arrivent à contaminer leur univers textuel. Au fur et à mesure que la diégèse se développe, les personnages qui gravitent autour de Lenny et de Jeannot adoptent peu à peu leurs déformations langagières.

Si le « style Ajar » a déjà fait couler beaucoup d'encre (Day, 1991<sup>10</sup> ; Fortier, 1997 ; Bellos, 2004 ; Morin, 2006), très peu d'études se sont penchées sur les procédés discursifs dans le reste de l'œuvre garyenne. *Romain Gary et la modernité* (1995) de Dominique Rosse offre une vue d'ensemble sur le style de Gary, mais c'est surtout un regard réducteur et peu nuancé que le chercheur pose puisqu'il croit que tous les romans de Gary ont pour « rôle fondamental de diminuer l'ambiguïté du message afin de [leur] donner une univocité directement déchiffrable (lisible) par le lecteur.<sup>11</sup> » Cette étude, à l'image de ce qu'elle critique chez Gary, ne voit malheureusement qu'une chose : la monosémie d'une œuvre.

En fait, les travaux sur les romans signés Gary ont surtout mené à des réflexions thématiques comme la question des générations et des personnages marginaux (Roumette, 2010 ; 2014), la relation à la mère (Bayard, 1990), ou encore les lieux géographiques retrouvés dans son œuvre (Sacotte, 2002). Bien que le recueil d'articles de Julien Roumette sur les personnages marginaux chez Gary nous renseigne un peu sur l'attitude et le comportement de Lenny et de Jeannot, aucun parallèle n'est établi entre la marginalité de ces personnages et la non-conformité de leur langage. En fait, quelques chercheurs (Bélangier,

---

<sup>10</sup> Les références bibliographiques complètes se trouvent à la fin du document, dans la partie « Bibliographie ».

<sup>11</sup> Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, p. 84.

2010 ; Gelas, 2014), tout comme Dominique Rosse, ont vu la fiction comme remède à l'oppression des personnages (dont les marginaux) par le réel. Or, aucun ne voit la réappropriation d'un langage marginal comme façon d'agir sur soi-même ou sur le social.

Pour mettre sur pied cette étude, nous ferons d'abord appel aux études de Greimas (1970, 1979, 1986) concernant le programme narratif de base et aux travaux de Fontanille (1998) en ce qui a trait aux modèles alternatifs de schématisation du récit. Avec cette base théorique, il sera possible de mettre en lumière ce qui motive les actions des personnages et les valeurs qui investissent ces motivations. En ce qui a trait à l'analyse du langage des protagonistes, nous nous en remettrons aux notions propres à la stylistique de la prose telles que présentées par Gardes Tamine (2010) et Herschberg Pierrot (2003). Leurs monographies nous aideront à identifier, à nommer et à analyser les différents phénomènes textuels à l'œuvre dans *Adieu Gary Cooper* et dans *L'angoisse du roi Salomon*. À partir des données relevées, il nous sera possible de reconnaître les philosophies du langage qui se dégagent des discours de Jean et Lenny. Pour ce faire, nous convoquerons Austin (1970), Barthes (1978) et Searle (1998). Finalement, nous recourrons aux théories de l'intertextualité (Dällenbach, 1976 ; Jenny, 1976 ; Riffaterre, 1979, 1980 ; Genette, 1982 ; Fitch, 1983 ; Barthes, 1984 ; Martel, 2005) pour analyser l'effet de contamination qui opère dans les romans à l'étude.

Au cours de ce mémoire, deux notions seront évoquées à plusieurs reprises et, pour des soucis de clarté, quelques remarques s'imposent. D'abord, nous allons souvent employer l'expression *social du texte*. Nous ferons ici référence à l'univers fictif, et surtout à sa société, construit par Gary dans les deux romans à l'étude. Nous considérons que les textes mettent en scène des sociétés distinctes, mais proches, de celles qui ont, à un moment et à un endroit donnés, formé la réalité de référence (notre univers à nous, lecteurs réels). Nous croyons également, comme Jacques Dubois, que Romain Gary, à l'image des romanciers du réel, ne copie pas le monde ni n'imité la vie, « mais [procure davantage], de l'un et de l'autre un équivalent en modèle réduit et [érige] le roman en vaste duplicata métonymique de l'univers, d'un certain univers<sup>12</sup>. » C'est à ce « certain univers » que nous ferons référence lorsque nous utiliserons le terme *social du texte*.

---

<sup>12</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000, p. 30.

La notion de *lecteur* sera également employée lorsque nous commenterons l'effet des textes et de leur expression. Or, comme la lecture a été théorisée par de nombreux chercheurs, il demeure important d'explicitier ce à quoi nous ferons référence. Dans ce mémoire, nous considérons le lecteur comme celui qui est en mesure d'actualiser le sens des romans, c'est-à-dire qu'il possède les compétences de base, telles que définies par Eco dans *Lector in fabula*, pour comprendre les histoires : « Le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie<sup>13</sup>. » Ainsi, le lecteur compétent possède les connaissances lexicales et grammaticales nécessaires pour comprendre les phrases et ce qu'elles signifient, mais il est également en mesure de « désambiguïser des expressions déictiques et anaphoriques<sup>14</sup> », c'est-à-dire qu'il est capable d'identifier le référent des différents pronoms et noms dans chacune des phrases. Il reconnaît aussi les différentes expressions figées propres à la langue française et les différents clichés qui parcourent la culture populaire. Le lecteur que nous mentionnerons n'a donc pas nécessairement le bagage culturel et les outils interprétatifs d'un chercheur en littérature, mais il est très bien capable de plonger dans les intrigues et d'essayer de trouver des sous-entendus, des significations. Finalement, il est témoin des aventures des deux protagonistes et il constate inévitablement les problèmes de sens que pose leur langage étrange, étant donné leur nature agrammaticale, que nous analyserons dans le deuxième chapitre.

Notre étude d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* se construira autour de trois chapitres. Le premier, narratif et thématique, analysera les personnages et leur parcours. Le second, quant à lui, questionnera la stylistique du langage des protagonistes : il s'agira donc d'une étude plus formelle des romans. Nous mettrons en dialogue les aspects narratifs et stylistiques pour réussir à comprendre l'effet du langage étrange des personnages sur leur manière d'être et d'agir. Par cette approche, nous nous distançons des autres études du langage chez Gary qui ont surtout envisagé sa singularité stylistique. Comme nous l'avons souligné, ce sont presque seulement les romans signés « Ajar » qui ont fait l'objet de recherches attentives au langage (Fortier, 1997 ; Lalancette, 2001 ; Abdeljaouad, 2004 ;

---

<sup>13</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979, p. 95-96.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 97.

Morin, 2006). En introduisant *Adieu Gary Cooper* dans le corpus de notre mémoire, nous rappelons l'importance du travail textuel des romans signés « Gary » en comparant dans un rapport d'égalité les deux signatures. D'ailleurs, les études stylistiques ne proposent souvent qu'un inventaire des figures de rhétorique employées dans les romans d'Ajar (Fortier, 1997 ; Bellos, 2004 ; Simon, 2004). Bien que ces recherches s'avèrent fort utiles puisqu'elles offrent une bonne description de textes stylistiquement complexes, il n'en demeure pas moins que les chercheurs ne questionnent pas les liens entre les déformations langagières et les actions des personnages. À part Christian Morin qui voit très justement « les désordres syntaxiques [comme] un reflet des troubles émotifs de Jean<sup>15</sup> », la relation entre le langage des personnages et les thèmes a trop peu été envisagée. Le troisième chapitre, quant à lui, examinera l'effet des voix de Jean et de Lenny sur l'ensemble des personnages. Nous pourrons alors mettre en lumière ce que disent implicitement *Adieu Gary Cooper* et *L'angoisse du roi Salomon* à propos du pouvoir du langage.

---

<sup>15</sup> Christian Morin, *L'humour avec soi : Analyse sémiotique du discours humoristique et de la supercherie chez Gary-Ajar*, Québec, Nota Bene, 2006, p. 129.

## CHAPITRE I

### *LES ASPIRATIONS DÉMESURÉES*

Puisque notre hypothèse postule que les actes de langage de Lenny et de Jean leur permettent de mieux se sentir en regard de leurs angoisses et des échecs qu'ils subissent, il demeure nécessaire de comprendre ces craintes, ces échecs et pourquoi ces derniers surviennent. Il semble important, d'abord, de mettre au jour le caractère des protagonistes en questionnant leur *être*, c'est-à-dire en se concentrant sur ce qu'ils symbolisent en tant que signes<sup>16</sup>. Par cette analyse, il sera possible d'identifier ce qui caractérise Lenny et Jean, et nous pourrons alors comprendre les peurs et les angoisses qu'ils ressentent. Nous serons alors à même de mieux saisir, dans le deuxième chapitre, comment leur langage devient bénéfique. En fait, nous nous concentrerons surtout sur ce que leur apparence physique dégage comme symbole, car « le portrait, instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évaluation<sup>17</sup>. » En effet, l'apparence de Lenny et de Jean, nous le verrons, exprime très bien les déchirements et les doutes qui les accablent.

Ensuite, l'étude de leurs actions nous permettra de bien saisir les raisons qui les motivent à agir. C'est dans la distance entre leurs compétences et l'ampleur des objectifs à atteindre que nous pourrons constater ce qui les mène à abandonner leurs buts initiaux. En effet, autant les idéaux de Lenny que ceux de Jean semblent démesurés. Pour ce faire, nous ferons appel à la sémiologie qui, par le biais du schéma actanciel et des programmes narratifs, a mis de l'avant une méthode qui permet, en analysant l'ensemble des gestes posés par un personnage, de déterminer ce qui l'anime et le motive. Il s'agira alors de questionner le *faire*

---

<sup>16</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, P.U.F., 2010, p. 83.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 85.

des personnages. Ce premier chapitre mettra donc au jour les raisons des échecs respectifs des programmes narratifs de Lenny et Jean ainsi que les peurs et angoisses qui les oppressent.

## DES CORPS ANACHRONIQUES

Chez Romain Gary, la fonction du corps dépasse la simple description physique servant à créer un effet de réel. L'apparence positionne axiologiquement les personnages les uns par rapport aux autres, mais elle les investit également d'un caractère, d'une personnalité, voire d'une identité. Le corps métaphorise ainsi certains traits psychologiques et existentiels qui peuvent renseigner sur la place que prennent les acteurs dans le social des textes. Jean-François Pépin va même jusqu'à affirmer que « le corps, dans l'œuvre de Romain Gary, acquiert une dimension politique, religieuse, tout en restant un outil privilégié d'humour<sup>18</sup>. » La dimension religieuse ne s'applique pas aux textes à l'étude<sup>19</sup>, mais il semble que les deux protagonistes, par leur ressemblance à des comédiens d'époques révolues, entretiennent un rapport problématique avec leur corps. Lenny se pose comme le représentant d'anciennes valeurs, celles qu'il retrouve dans les *westerns* de Gary Cooper, tandis que chez Jean, les comparaisons à Jean Gabin mettent en évidence ses troubles identitaires.

### *Un cowboy qui fuit*

Lenny, ce jeune Américain réfugié dans les Alpes suisses à cause de la guerre du Vietnam, ressemble physiquement à Gary Cooper, le célèbre acteur reconnu pour les *westerns* dont il était inévitablement le héros. Lenny mesure « un mètre quatre-vingt-huit, [est] blond, et on lui [a] souvent dit qu'il ressemblait à un très jeune Gary Cooper. » (AGC, 25) Cette comparaison entre le physique du protagoniste et celui du célèbre acteur est surcodée par l'admiration que porte Lenny à ce dernier. En effet, le protagoniste conserve toujours sur lui une photo de Gary Cooper, parce qu'il est « le gars qui marche tout seul, qui n'a besoin de personne et qui gagne toujours à la fin contre les méchants. » (AGC, 81) Le comédien représente le *cowboy* pour qui le bien et le mal sont clairement définis et qui ne se tracasse pas avec ce que Lenny appelle la « psychologie ».

---

<sup>18</sup> Jean-François Pépin, *Aspect du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, Paris, L'harmattan, 2003, p. 9.

<sup>19</sup> Le personnage de monsieur Salomon est souvent comparé à Dieu, mais c'est grâce à sa volonté d'aider tous ceux qui souffrent. Son apparence physique n'y est pour rien.

Dans cette Amérique idéalisée, voire imaginée, par le protagoniste, tout semble clair et les choix sont faciles. Il y a les méchants et les bons, et le mal représente la figure à combattre. Le jeune déserteur partage les valeurs du *cowboy* (la justice, la bonté, le « bien ») et c'est, selon lui, en partie ce qui le différencie des autres. Or, il croit qu'il n'est plus possible, en Occident, de définir le mal. La guerre du Vietnam montre que les idées pour lesquelles l'Amérique se bat laissent entrevoir des injustices. Comme le rappelle Firyel Abdeljaouad : « Gary Cooper se battait pour la bonne cause, mais il n'y a plus de bonnes causes, elles sont toutes tachées de sang, il n'y a plus de combat possible pour sauver le monde et l'homme<sup>20</sup>. » Les temps ont changé, le mal ne se dresse plus au bout d'un pistolet puisqu'il est partout et nulle part.

Cette perte de repères quant à l'identification du bien et du mal s'explique en partie, comme Bug Moran aime le rappeler à Lenny, par la complexité de l'ordre social des années soixante qui n'est pas la même qu'au temps du *Far West* :

Kennedy peut bien nous faire chier avec sa nouvelle frontière, c'est *bye-bye*, héros tranquille, sans peur, sans reproche, et solide comme un roc. Maintenant, c'est Freud, l'angoisse, le doute, et la merde. L'Amérique a rejoint. Gary Cooper est mort avec ce qu'il représentait, l'Amérique des certitudes tranquilles. (AGC, 26)

Le physique de Lenny et ce qu'il métaphorise se veut en quelque sorte anachronique. Le personnage sort tout droit d'un *western* et ne réussit pas à s'adapter au flou social de l'Occident, alors en plein changement. Carine Perreur arrive à peu près aux mêmes conclusions, puisqu'elle voit chez Lenny la résurgence d'Huckleberry Finn, le fameux personnage de Mark Twain. Perreur justifie cet intertexte parce que « Lenny rêve d'un monde d'avant la civilisation moderne, semblable à la vaste nature que parcourt Huck, à une forme d'innocence première. Celle-ci apparaît même, pour Lenny, comme un trait physique : il a la blondeur de l'enfance et cette candeur associée aux plus jeunes<sup>21</sup>. » Perreur voit également, chez Lenny, un certain rattachement « à la tradition américaine, mais également à une Amérique d'avant le doute, d'avant les révoltes et les mises en question<sup>22</sup>. » La distance qui

---

<sup>20</sup> Firyel Abdeljaouad, « "Tombé du nid" : *Adieu Gary Cooper* ou l'homme sans héritages », dans Julien Roumette [dir.], *Romain Gary I : Le jeu des générations*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010, p. 165.

<sup>21</sup> Carine Perreur, « Les racines américaines du picaresque garyen », dans Julien Roumette [dir.], *Picaros et paumés : voyous, prostituées, maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary*, Paris, Lettres modernes Minard, 2014, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29.

sépare ce que représente le physique de Lenny et les rapports sociaux et politiques complexes qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale semble, en partie, expliquer la volonté chez le personnage de vivre hors de la société. Ce désir de fuite provient de la peur que le protagoniste ressent devant le doute et l'incertitude. Ayant de la difficulté à savoir ce qui est bien ou mal, Lenny préfère ne pas agir au cas où son action se révélerait nocive pour les autres ou pour lui-même.

Si l'environnement social, qu'il soit local ou international, du jeune Américain lui semble complexe, il n'en demeure pas moins qu'il reconnaît un certain conformisme dans lequel baigne la société. Cet état passif qu'il constate chez ses compatriotes américains est un autre aspect du monde qui le terrorise au plus haut point. Rien ne l'angoisse plus, en effet, que de s'imaginer « installé dans une jolie maison, avec des volets en forme de cœur, avec un petit jardin potager derrière [...] en train de jouer avec deux adorables enfants. » (AGC, 54) Le simple fait d'y penser lui donne des « cauchemars » (AGC, 54).

La société américaine semble se distancier des valeurs que Lenny voit dans l'image de Gary Cooper. Les personnages que le fameux acteur interprétait étaient des héros exceptionnels, des individus uniques à la morale irréprochable : tout le contraire de ce qui entoure Lenny aux États-Unis. Être comme les autres, faire partie du tout, de ce qu'il nomme la « démographie », le révolte au plus haut point, car c'est tout l'opposé des valeurs héroïques du célèbre cowboy. Il existe donc un certain paradoxe en ce qui a trait à l'*être* de Lenny : il fuit à la fois le social, parce que trop complexe, mais aussi parce qu'il est trop uniforme.

Cette terreur que lui inspire toute conformité à la norme sociale vient également d'une association que Lenny fait entre les horreurs du monde et les modes de production du pouvoir. Pour Lenny, adopter le même mode de vie que les autres est du même ordre que de faire la guerre :

Si j'avais du savoir-vivre, [explique-t-il à Jess, celle qui deviendra sa petite amie], il y a longtemps que je serais au Vietnam, ou en train de vendre des voitures. Les gens qui savent vivre, ce sont ceux auxquels on a appris à vivre. En U.R.S.S. ils savent vivre. Aux U.S.A. aussi. En Chine. On nous apprend à vivre partout en ce moment. (AGC, 129-130)

Curieusement, se soumettre aux valeurs dominantes de la société (le savoir-vivre) c'est aussi, pour le jeune Américain, endosser les actions du pouvoir, ses guerres, ses génocides.

L'individu, valorisé dans les films de Gary Cooper, n'existe plus ; il se trouve fondu dans une masse démographique qui accepte et endosse les horreurs du monde. Cette méfiance vis-à-vis du mode de vie conforme peut trouver une explication à travers la difficulté du protagoniste à identifier ce qui est mal. Ne reconnaissant pas de limite franche entre le bon et le mauvais, Lenny refuse tout simplement... tout. Ainsi, n'importe quel système constitué de lois et de structures qui dominant l'homme motive le jeune homme à quitter la société parce que, pour lui, ces modèles sont synonymes de mort : « La mort l'attendait quelque part en bas, avec les lois, la police, l'arme, la mort était le conformisme, évidemment, elle était une loi, elle aussi. » (AGC, 32)

L'apparence de Lenny recouvre donc un *être* contradictoire. Le jeune Américain semble incarner la certitude, la conviction et le caractère solides que Gary Cooper symbolise, mais il est un déserteur qui se cache en Europe ; la fuite du social demeure la seule action qu'il assume pleinement. Transparaît alors, à travers ces sentiments embrouillés, une inéluctable naïveté. Le texte présente un personnage qui aimerait que la vie soit comme ce qu'il s'imagine des films de *cowboys*, mais qui fuit lorsqu'il réalise sa complexité.

En cherchant un modèle de vie propre à ce qu'il voit dans les films de *cowboys*, c'est-à-dire dans des fictions, Lenny incarne le rôle du naïf. Son désir de vivre dans un monde simple, où le bien et le mal sont des figures contrastées et circonscrites, vient directement de l'admiration qu'il porte au héros de son enfance. D'ailleurs, Gary Cooper n'est pas un *cowboy*, mais un comédien qui fait le *cowboy*, nuance que Lenny ne fait pas et qui souligne son manque de discernement. La naïveté marque ainsi le caractère du jeune Américain par les illusions enfantines qui motivent sa fuite (et sa peur) du social. Cette candeur entre d'ailleurs dans un rapport paradoxal avec son apparence physique qui laisse transparaître, par sa ressemblance à Gary Cooper, des valeurs de courage, de fierté, de détermination et d'honneur. Les gestes du jeune homme s'opposent complètement à ce qu'il valorise que ce soit par sa fuite des États-Unis ou, comme nous le verrons, lors des péripéties qui l'attendent en Suisse.

« *Je ne me ressemble pas* »

Jean, tout comme Lenny, vit une relation problématique avec l'image qu'il projette. En fait, le personnage-narrateur de *L'angoisse du roi Salomon* est lui aussi constamment

comparé aux acteurs de cinéma d'une génération antérieure. Il ressemble aux voyous que le public pouvait rencontrer dans les films français des années 30, une espèce de Jean Gabin dans *Pépé le moko*. Ce corps, qui n'appartient pas à son temps (l'histoire se déroule dans les années 1970), est souvent vu d'un mauvais œil par les autres personnages. Par exemple, il a tellement l'air d'un truand que lorsque monsieur Salomon rencontre Jean pour la première fois, il lui demande s'il a déjà été incarcéré, mais le jeune chauffeur de taxi lui répond : « Non, j'ai encore jamais fait de la prison, j'ai même pas essayé. J'ai pas ce qu'il faut. Vous savez, je ne me ressemble pas du tout. » (ARS, 19) Même si le protagoniste envie un peu les gens qui n'ont pas froid aux yeux et qui ne souffrent pas d'une empathie exacerbée, il n'en demeure pas moins que l'époque à laquelle son physique le rattache ne constitue pas du tout un idéal pour lui. Cette apparence de voyou n'est cependant pas toujours mal vue, car l'allure de Jean est constamment soulignée admirativement par mademoiselle Cora — la dame d'une soixantaine d'années qu'il aide par le biais de l'organisme *S.O.S. bénévoles* — qui voit chez Jean un grand potentiel de comédien :

Tu n'as pas le physique d'aujourd'hui, Jeannot. T'as une vraie petite gueule d'autrefois. Même que ça fait de la peine de te voir avec des jeans et un polo. Les Français ne se ressemblent plus. Ils n'ont plus l'air populaires. Toi, c'est encore la rue, la vraie, celle des faubourgs. On te regarde et on se dit tiens, il y en a un qui a réchappé. (ARS, 51)

Mademoiselle Cora perçoit chez le jeune Parisien une authenticité, celle de « la rue, la vraie », qui ne lui correspond pas du tout.

En fait, l'allure de truand de Jean cache une réelle empathie. Jean, un personnage très doux, s'inquiète tellement pour les autres que cette excessivité devient presque pathologique pour lui. Ce surcroît de sensibilité est épuisant et il en arrive au point de pratiquement vouloir devenir un véritable malfrat :

- Remarquez, moi, j'aimerais bien être un truand qui n'a pas froid aux yeux et qui a tout le confort.
- Tout le confort ? demande monsieur Salomon.
- Le confort moral. Qui s'en fout, quoi. (ARS, 19)

Les protagonistes d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* se rejoignent donc dans cette recherche du confort moral. Lenny aimerait être un héros tranquille et sûr de lui, alors que Jean voudrait ressentir moins intensément la souffrance des autres.

L'opposition radicale entre la « gueule » de voyou et l'attitude empathique du protagoniste semble être la raison de son incapacité à être comme les autres. Comme le remarque Christian Morin à propos de Jean, « le narrateur-acteur se cherche, se pose des questions et tente de trouver des réponses<sup>23</sup> [...] », parce qu'il a des difficultés à comprendre qui il est réellement. Cette méconnaissance de soi, ainsi que la complexité de son caractère, sont en quelque sorte représentées chez Jean par la dualité *paraître/être*. Le jeune homme ne maîtrise pas son corps ni l'image qu'il projette, et cette perte de contrôle conduit à une confusion de l'identité. En fait, il croit, comme son ami Chuck, que ces troubles identitaires seraient la cause de son surcroît d'empathie. Puisqu'il ne se comprend pas, le protagoniste s'identifie aux victimes de tout acabit : « Il paraît que si je suis tout le temps chez les autres, c'est que je manque d'identité. Je n'ai pas assez d'identité pour m'occuper de moi-même, vu que je ne sais pas qui je suis, ce que je veux et ce que je peux faire pour moi. » (*ARS*, 256) Ainsi, le rapport problématique entre l'*être* et le *paraître* chez Jean tend vers une inaptitude à être lui-même, ce qui provoque indirectement sa sensibilité excessive. S'il est « tout le temps chez les autres », c'est-à-dire s'il ressent toujours le malheur de ceux qui souffrent, c'est parce qu'il se sent vide, son identité lui faisant défaut.

Jean se distingue donc de Lenny parce qu'il s'accorde à la complexité de son temps. Le flou identitaire que Lenny refuse et qui lui fait peur, ce qu'il nomme « la psychologie », est un trait accepté par le personnage de Jean. Ce dernier est tout sauf le « héros tranquille, sans peur, sans reproche, et solide comme un roc » (*AGC*, 26) auquel Lenny aspire. Jean est angoissé lorsqu'il pense aux malheurs, aux guerres ou à la souffrance en général, mais il l'est encore plus lorsqu'il pense à lui-même : « Mais moi je crois que c'est par égoïsme [que je veux aider les autres] et que je pense [à eux] pour ne pas penser à moi-même, qui est la chose qui me fait le plus peur au monde. Dès que je pense à moi-même, c'est l'angoisse. » (*ARS*, 58) Cette idée revient comme un leitmotiv dans le roman : Jean aide les autres pour se sentir bien, ce qui devient une forme d'égoïsme.

La marginalité du narrateur de *L'angoisse du roi Salomon* se présente ainsi de façon beaucoup plus subtile que celle de Lenny qui, refusant de participer au monde des hommes, se retire tout simplement de la société. Jean se différencie des autres par son inextinguible

---

<sup>23</sup> Christian Morin, *L'humour avec soi*, op. cit., p. 127.

faculté à se mettre à leur place. Il s'identifie automatiquement à celui qui subit du mal<sup>24</sup> et c'est cette espèce de mimétisme de la souffrance qui le rend différent. Ce sentiment d'empathie incontrôlable s'explique par son « manque d'identité » propre (il est « toujours chez les autres ») qui résulte, selon lui, du fait qu'il ne se ressemble pas. Il a l'air d'un loubard, mais il est doux comme un agneau : même son apparence physique refuse de lui donner quelque indice de sa personnalité.

Le physique anachronique des protagonistes d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* renseigne donc sur la place prise par ceux-ci dans l'univers social des romans ainsi que sur les peurs qui les habitent. L'apparence de Lenny est, au bout du compte, trompeuse. Il n'arrive pas, au contraire de Gary Cooper, à définir le bien et le mal. Cette incompréhension de son environnement montre une grande part de naïveté tout en mettant au jour les mobiles de son exil ; il fuit devant l'incertitude, le doute et le conformisme. Jean se rapproche ainsi de Lenny puisque son *être* et son *paraître* se distancient. Il ressemble lui aussi à un acteur d'une autre époque, mais il ne veut pas avoir le caractère des truands auxquels son allure s'apparente. Ce refus de ce que son apparence dégage met en relief les troubles qui l'accablent : il ne se comprend pas et il questionne sa véritable identité, ce que Christian Morin voit comme une « problématique contemporaine – postmoderne – s'il en est une<sup>25</sup>. »

La relation problématique entre l'*être* et le *paraître* des deux jeunes personnages permet de mieux appréhender leur caractère en mettant au jour leurs angoisses et certaines de leurs contradictions. Une analyse de leurs actions fournira cependant un surcroît d'informations quant à ce qui les motive à agir et aux moyens qu'ils prennent pour atteindre leurs objectifs.

## DES QUÊTES INEXISTANTES OU EXCESSIVES

Parmi toutes les études qui se sont penchées sur l'analyse narrative, celles d'Algirdas Julien Greimas nous semblent particulièrement pertinentes puisqu'elles offrent une réflexion éclairante sur l'importance des actions dans le récit. Ses travaux portent notamment sur la

---

<sup>24</sup> Il faut prendre le terme « mal » en son sens le plus large : ce peut être autant une marée noire qui englut toute la faune marine que la solitude qui accable les personnes âgées.

<sup>25</sup> Christian Morin, *L'humour avec soi*, op. cit., p. 136.

construction du texte narratif et sur le rôle des actants qui le composent. Pour Greimas, tout récit est un « discours narratif de caractère figuratif (comportant des personnages qui accomplissent des actions)<sup>26</sup> » qui se construit par un schéma narratif (succession temporelle d'actions). Ces actions sont stimulées par la volonté (ou le besoin) d'un acteur<sup>27</sup> d'obtenir un objet<sup>28</sup> possédant une valeur<sup>29</sup>. Mettre au jour l'organisation textuelle d'une histoire permet effectivement de relever les différentes valeurs investies dans la quête des personnages. Selon Greimas, celui qui veut (ou qui doit) obtenir un objet partage indirectement sa valeur :

En effet, dans la mesure où l'énoncé élémentaire peut se définir comme la relation orientée engendrant ses deux termes-aboutissants — le sujet et l'objet —, la valeur investie dans l'objet visé sémantise en quelque sorte l'énoncé tout entier et devient du coup la valeur du sujet qui la rencontre en visant l'objet, et le sujet se trouve déterminé dans son existence sémantique par sa relation à la valeur<sup>30</sup>.

Ainsi, le parcours narratif des acteurs d'une histoire devient significatif puisqu'il est construit autour des intentions et des moyens mobilisés par un sujet afin d'obtenir un objet qui possède un sens grâce à la valeur qu'il représente.

#### *L'aliénation ou comment fuir convenablement*

*Adieu Gary Cooper* est construit autour des actions de son protagoniste, Lenny. Deux séries d'actions distinctes divisent le roman. La première série occupe la totalité du premier chapitre, soit le quart du roman. Le lecteur y retrouve le jeune Américain, en Suisse, vivant dans le chalet de son ami Bug Moran<sup>31</sup>. Lenny peut y demeurer grâce à des leçons de ski qu'il donne clandestinement. Son objectif est simple : éviter le plus possible toute relation avec les autres. Pour Lenny, le monde social humain est dénué de tout intérêt, car pour lui, « la seule chose qui compt[e], c'est de ne pas participer à la démographie universelle, laquelle

---

<sup>26</sup> A. J. Greimas et Joseph Courtés, « Récit », dans *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 307.

<sup>27</sup> Il ne s'agit pas, ici, de l'acteur comme comédien, mais bien de la typologie de Greimas qui voit dans l'acteur ce qu'on appelle, de manière générale, un personnage.

<sup>28</sup> L'objet peut aussi bien être un produit matériel (une voiture, par exemple) qu'un statut (être riche). Il s'agit en fait de ce que le personnage souhaite atteindre : c'est son objectif.

<sup>29</sup> Le rôle constitutif des actions a été nuancé par la sémiotique de passions.

<sup>30</sup> A. J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 23.

<sup>31</sup> Il s'agit ici d'un clin d'œil à Bob Morane, le célèbre héros des romans d'aventures. Très peu de liens sont à faire entre le personnage de Gary et le célèbre aventurier, puisque Bug valorise l'inaction. Son nom entre donc dans un rapport ironique avec celui de l'aventurier ce qui accentue le caractère comique de Bug Moran. On note donc une autre contradiction entre l'être et le paraître qui concerne cette fois un autre personnage que Lenny.

est comme la monnaie : plus il y en a, moins elle a de valeur. » (AGC, 16) Le jeune déserteur, nous l'avons vu, comprend mal la société de son temps et ne se reconnaît pas dans ses valeurs. Cette attitude visant un retrait systématique du social pose déjà quelques problèmes à l'utilisation du modèle de schéma narratif de la *quête* proposé par Greimas. Lorsque la seule chose qui anime les actions d'un personnage réside dans la fuite de tout, il devient difficile de trouver quel objet de valeur il tente d'acquérir. Apparemment, Lenny souhaite la conjonction avec rien, sinon un état de fuite permanent, ce qui rend la structure du schéma narratif de la *quête* plus difficile à établir.

Il serait tentant de voir dans cet idéal de non-participation aux activités humaines une absence de but chez Lenny. Le schéma narratif du protagoniste se présenterait alors comme un modèle alternatif au schéma de *quête* tel que défini par les sémioticiens des années 1960-1970 : « Globalement, on n'a pris en considération que les cas où les sujets narratifs étaient mis en présence d'objets de valeur désirables ; mais le schéma de la *quête* ignore les situations narratives qui mettent les sujets en présence d'objets de valeur négatifs, repoussants ou épouvantables<sup>32</sup>. » Rien ne terrorise plus Lenny, on le rappelle, que d'avoir une famille et une maison. Il est entouré, voire avalé, par un monde qui lui semble conformiste et homogène, ce qui l'angoisse.

De prime abord Lenny semble ne rien désirer. Il veut fuir les autres, cette masse humaine nommée « démographie », qu'il ne comprend pas et qui l'effraie. *Adieu Gary Cooper*, par les actions de son protagoniste, se rapproche ainsi de ce que Fontanille nomme le *récit de plénitude*<sup>33</sup>. Dans ce type de récit, « la question qui se pose serait moins celle du manque [la disjonction initiale entre un sujet et son objet] que celle de la satiété [la conjonction initiale entre un sujet et un objet oppressant] : il faudrait fuir, ou apprendre à supporter la présence envahissante des objets, ou inventer de nouveaux systèmes de valeurs, pour des *quêtes* inédites à imaginer<sup>34</sup>. » Dans le cas de Lenny, la *plénitude* à fuir serait celle de son environnement social, c'est-à-dire le *trop-plein* d'individus qui lui semblent tous identiques dans leur volonté commune d'avoir une « maison avec des volets en forme de

---

<sup>32</sup> Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998, p. 116.

<sup>33</sup> Le terme *plénitude*, habituellement connoté positivement, prend ici une valeur péjorative. Fontanille utilise le substantif au sens d'un *trop-plein* qui étouffe le sujet de l'action.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

cœur » (AGC, 54). Or, ce désir de fuite est si intense qu'il s'apparente en tout point à un idéal. En effet, tous les gestes de Lenny sont ultimement motivés par un objectif, c'est-à-dire la vie hors du monde des hommes. Lenny y consacre énormément d'énergie et essaie d'agir en respectant cet idéal. Le jeune Américain occuperait donc, malgré tout, la position d'un actant-acteur qui agit dans le texte, même s'il est le sujet d'une quête qui n'est pas traditionnelle. Il est aussi possible de voir plusieurs faits et gestes de Lenny moins comme des actions que comme des *réactions*. Le jeune homme n'agit pas, mais *réagit* à des événements ponctuels qui le poussent à s'animer et à fuir toute forme d'engagement. C'est ce que le lecteur peut remarquer lorsqu'il apprend que le jeune Américain se réfugie dans les Alpes pour éviter d'aller combattre au Vietnam. Lorsque Jess, celle qui deviendra sa petite amie, le rencontre pour la première fois, elle lui demande si c'est à cause de la guerre qu'il est en Suisse, et il répond :

Pas spécialement. C'est à cause de l'affiche. [...] Vous savez, celle que Kennedy a fait coller partout. *Ne demandez pas ce que votre pays peut faire pour vous, demandez : qu'est-ce que je peux faire pour mon pays ?* Dès que j'ai lu ça un matin à sept heures trente sur un mur, j'ai foutu le camp. (AGC, 81, souligné par Romain Gary)

Il est pertinent de souligner que, selon Lenny, ce n'est pas la guerre qui le fait fuir, mais l'utilisation d'un discours idéologique par le gouvernement américain. Lenny confond le pouvoir du langage, celui de la propagande, avec la guerre comme telle. Cette force performative du langage, nous y reviendrons au chapitre suivant, le terrorise et c'est le premier événement auquel il réagit et qui l'emmène en Europe. Mais la lecture de cette affiche se pose difficilement comme une phase de manipulation classique<sup>35</sup>. Lenny n'a aucune stratégie précise et ne tente d'acquérir aucune compétence nécessaire à une possible performance, c'est-à-dire une série de gestes qui permettrait au personnage d'obtenir un objet. C'est que Lenny possède déjà la tranquillité et la solitude. Il vit isolé dans le chalet de son ami Bug Moran, hors du monde, des normes sociales et du réel des hommes. Il y découvre une certaine forme de bonheur :

Il y avait un mot, pour ça, que Bug Moran avait inventé. L'aliénation. Un truc formidable. Ça veut dire que vous êtes avec personne, contre personne, pour personne, voilà. Bug disait que le grand problème de la jeunesse, c'est l'aliénation, comment y parvenir. C'est très difficile, mais quand on y

---

<sup>35</sup> La phase de manipulation est le moment du récit où le personnage se voit doté d'une quête.

arrive, c'est autrement mieux que tout ce qu'ils ont d'autre à vous offrir.  
Rappelez-vous de ce mot : l'aliénation. Vous m'en direz des nouvelles.  
(AGC, 35-36)

Pour Lenny, être « aliéné » signifie n'appartenir à aucune idéologie, ne pas se politiser, ne dépendre de rien, bref rester hors du monde social et de toute forme de pouvoir, alors que le sens lexicalement juste du mot est tout à fait opposé à celui que lui confère le jeune homme : « État de l'individu qui, par suite des conditions sociales (économiques, politiques, religieuses), est privé de son humanité et est asservi<sup>36</sup>. » Par hasard, Lenny a donc trouvé une situation qui se rapproche de cet état d'aliénation tel que l'entend Bug Moran. Très bon skieur, il donne quelques leçons de ski qui lui suffisent pour subvenir à ses besoins : « Lenny avait réussi à faire deux saisons entières, en gagnant assez pour ne pas crever de faim, et à se réserver au moins trois jours par semaine de neige propre, sans démographie dessus. C'était dur, mais cela valait la peine. » (AGC, 20) La fuite d'une situation oppressante paraît ainsi réussie.

On pourrait donc considérer que Lenny tente de conserver son objet : la tranquillité et la solitude. Pour cela, il ne mène pas vraiment un combat, mais essaie de résister aux autres désirs qui pourraient surgir, comme l'amour. Il va d'ailleurs échouer. Dès lors, le récit ne présente pas tellement un sujet qui tente d'acquérir un objet au moyen de différentes épreuves mais un sujet qui tente de conserver son objet. D'ailleurs la vie dans les Alpes est là au tout début du roman. Ce bien-être explique la suspension du temps dans le premier chapitre. Se trouvant dans une situation où il est à l'extérieur du monde des hommes, Lenny n'a pas réellement de performance à accomplir. Il serait erroné de dire que la narration se construit par une « suite d'actions » puisque le lecteur assiste plutôt à une série d'anecdotes qui semblent peu liées dans un rapport de causalité. La première partie du roman met plutôt le protagoniste dans des situations où il doit côtoyer d'autres personnages et où il fait à peu près tout en son pouvoir pour les éviter ou s'en distancier. Ses choix paraissent judicieux puisque le jeune homme semble heureux. Cet idéal de vie hors du social deviendra le moteur du reste du récit.

---

<sup>36</sup> « Aliénation », dans *Le petit Robert* (depuis le site de la bibliothèque de l'Université Laval), *Le petit Robert de la langue française*, [en ligne]. <http://pr.bvdep.com.acces.bibl.ulaval.ca/robert.asp> [Texte consulté le 13 juin 2017].

## *Éviter Madagascar*

Cet équilibre narratif est cependant bouleversé par l'impossibilité du personnage à rester en montagne. Il doit manger, ce qui implique un besoin d'argent. La neige disparue, il doit redescendre à Genève et participer aux activités humaines, puisque Bug, le propriétaire du chalet, retourne voir sa famille et ne peut continuer à subvenir aux besoins de Lenny. Devant la faim, Lenny réagit encore une fois : il doit redescendre. Or, le jeune Américain doit gagner son pain parmi les hommes tout en évitant de finir comme son ami Ronny Shahn, qui est descendu à Zurich un été et que Lenny « trouv[e] mort six mois plus tard, dans une papeterie, debout derrière le comptoir, marié et en train de vendre des crayons. » (AGC, 23) Un choix s'impose : soit mourir de faim dans les Alpes, soit descendre à Genève et courir le risque de « mourir » dans le conformisme. Lenny choisit la deuxième option, car il a une chance de s'en sortir. En effet, tant qu'il ne transgresse pas l'interdit que Bug Moran lui prophétise, il pourra survivre en société :

Bug, qui était très instruit, lui avait fait son horoscope, tout ce qu'il y a de plus scientifique, et il lui avait dit qu'il y avait du vilain, il devait se méfier des scorpions et des vierges, ce que Lenny savait déjà, mais que, par contre, il allait avoir de la chance à condition d'être extrêmement prudent et, surtout, de ne pas aller à Madagascar. Madagascar, c'était un truc à éviter à tout prix. (AGC, 17)

Cette mise en garde relève moins de l'avertissement que de l'énigme. Les propos de Bug ne sont pas clairs et, en plus, Lenny ne sait pas où se trouve Madagascar. En fait, Madagascar se pose, au fil de la narration, comme une image brumeuse de tout ce qui peut arriver de mal à Lenny : un synonyme de conformisme, de mort.

La deuxième partie du roman commence par la rencontre de Lenny et Jess, fille du consul américain de Genève. La jeune femme côtoie un groupe d'étudiants engagés politiquement qui prennent plaisir à photographier les riches hommes d'affaires qui s'exilent en Suisse pour éviter les lois fiscales de leur pays. Grâce aux images, les étudiants les menacent et demandent des rançons. Ces jeunes représentent les valeurs propres aux révolutionnaires des années soixante : celles de l'action et de la lutte contre les différentes structures du pouvoir. Jess participe à leurs activités avec un certain détachement : c'est moins la lutte contre les injustices qu'une forme de distraction qu'elle recherche. En regard

de ces révolutionnaires, mais aussi de la jeunesse qui s'inscrit pour le Vietnam ou qui au contraire s'oppose à cette guerre, l'idéal d'inaction de Lenny est fortement mis en évidence.

Dès les premières pages de la seconde partie, le lecteur apprend, dès les premières lignes, que Jess est vierge et son père, alcoolique. Il réalise petit à petit que le protagoniste doit séduire la jeune Américaine afin de profiter de sa voiture qui n'est pas soumise au contrôle des douanes étant donné ses plaques d'immatriculation qui offrent « l'immunité diplomatique » (AGC, 70). Lenny s'est mis les pieds dans une histoire de trafic d'or et il compte utiliser cette voiture pour transiter les lingots depuis la France vers la Suisse, pays idéal pour blanchir de l'argent. Jess prend connaissance assez rapidement de ce projet criminel, qui devait rester secret, mais accepte d'aider Lenny, puisqu'elle a besoin d'argent pour payer la clinique de désintoxication de son père et parce qu'elle est tombée sous le charme du jeune homme. De toute façon, la contrebande d'or entre en accord avec les valeurs de Jess dans la mesure où il s'agit d'une forme d'attaque contre le système économique suisse.

Le lecteur constate alors que Lenny a déjà transgressé la règle de Bug : il courtise une vierge. Même si la tâche à effectuer s'accorde tout à fait avec sa peur du conformisme (hors des lois et de la norme sociale), il est clair, d'entrée de jeu, que sa tentative de survie parmi les hommes est compromise. Dès qu'il met le pied à Genève, il contrevient à une des règles de son ami et devient fatalement condamné à ne pas vivre son idéal de retrait du social. Lenny finit par vouloir rester avec Jess, les sentiments qu'il ressent pour elle étant trop forts. Avec elle, il se sent comme en montagne : « Quand elle riait, c'était comme si on était soudain remonté là-haut, d'un seul coup, deux mille mètres au-dessus du niveau de la mer. » (AGC, 108) Il se trouve alors dans une position problématique : d'une part, il a conscience qu'il est en train de tomber amoureux et qu'il risque d'adopter un mode de vie normal et, d'autre part, il sent qu'avec Jess il réussit à atteindre une euphorie proche de celle qu'il éprouve lorsqu'il skie.

Lenny ne pourra donc pas atteindre cette « aliénation », cet état où on n'est « avec personne, pour personne, contre personne ». Lenny a échoué. Le but de ses actions (faire rapidement de l'argent parmi les hommes et retourner en montagne) n'est pas atteint ; il est en disjonction avec le mode de vie qu'il recherche. En fait, l'échec de ses efforts pour se

retirer du monde ne vient pas de l'impossibilité de toujours faire du ski, mais plutôt des sentiments qu'il partage avec le reste des hommes. Lenny est humain et il est amoureux, la vie marginale n'est plus possible : il est « récupéré ».

Comme toujours, Lenny ne contrôle pas ses actions dans un but clair et déterminé, il réagit. Tout se déroule très vite, la narration s'accélère. C'est comme si, ayant abandonné sa volonté de retrait du monde, il se vidait de toute motivation. Il perd le peu d'autonomie qu'il avait et suit le fil des événements en se soumettant aux directives des trafiquants d'or ou de Jess. À la fin du roman, Lenny, assommé par un somnifère, fuit avec sa bien-aimée vers l'Italie les poches pleines d'argent volé aux trafiquants.

La fin d'*Adieu Gary Cooper* ne permet pas d'établir clairement l'état du protagoniste. S'il est certain qu'il vivra millionnaire et amoureux, le protagoniste semble encore chérir un idéal de retrait du social :

- Il faudra qu'on aille faire un tour là-bas, Jess, dit-il, encore sous les effets de la drogue.
- Où cela, Lenny ?
- Là-bas, tu sais... Là-bas. Loin, quoi. Très loin. Peut-être que ça existe. Du solide. Ça doit exister quelque part, Jess... (AGC, 250)

Le jeune Américain continue de rêver à ce lieu hors du monde, à cette « aliénation », même s'il s'est fait récupérer (littéralement) par Jess et par l'amour qu'il lui porte. Il n'a pas su se protéger ni respecter l'interdit de Bug et il termine amoureux, en route vers l'Italie... autant dire vers Madagascar.

Ce parcours démontre l'aspect problématique des valeurs qui animent Lenny. Il veut vivre seul en montagne, en marge de toute activité sociale et de tout conformisme, mais il ne peut s'empêcher de tomber amoureux. D'un côté il aime Jess et ça lui fait du bien (il se sent comme à la montagne), mais d'un autre côté, cet amour sous-entend un risque de tomber dans un conformisme fatal. Le roman se termine sans que le lecteur ne puisse établir si le protagoniste est heureux. La fin d'*Adieu Gary Cooper* est ambiguë comme l'état de son protagoniste à ce moment : Lenny est euphorique, mais à cause d'une drogue, son bonheur n'est-il donc que de surface ?

## *Des quêtes incompatibles*

*L'angoisse du roi Salomon* s'ouvre sur la rencontre fortuite entre Jean et monsieur Salomon, alors que le personnage-narrateur conduit l'ancien « roi du pantalon » (le vieil homme a fait fortune dans le marché du prêt-à-porter) à bord de son taxi. Le lecteur apprend ainsi que les deux personnages partagent la même indignation vis-à-vis de la marée noire qui anéantit la faune marine en Bretagne, ce qui les amène à aller boire un verre au café du coin. C'est à ce moment qu'un programme narratif prend forme et que s'opère la phase de manipulation, puisque monsieur Salomon offre au narrateur de lui rembourser son taxi. Jean n'en croit pas ses oreilles, il pense même souffrir de « visions religieuses » (ARS, 16), mais l'ancien roi du pantalon souhaite réellement avoir le taxi à sa disposition afin de l'utiliser pour aider les personnes démunies qui font appel à l'organisme dont il est le directeur. Bien entendu, Jean ne sera pas qu'un simple conducteur, mais il prendra une part active à la mission de *S.O.S. bénévoles*, en s'engageant auprès des personnes seules.

Le narrateur affirme avoir toujours ressenti le besoin d'aider les autres et le roi Salomon lui offre la possibilité de le faire :

J'étais tout à fait d'accord pour l'aider. J'ai toujours été prêt à faire n'importe quoi pour diminuer, quand ça souffre. J'ai ce truc, la protection de la nature et des espèces menacées par l'environnement, et il n'y a plus rien à faire. Je ne sais pas d'où je tiens ça. Chuck dit que j'aurais été le premier chrétien, si c'était possible. (ARS, 58)

Si le désir d'aider est une modalité (un pouvoir-faire) déjà acquise par Jean, le roi Salomon lui offre une modalité d'action supplémentaire en lui proposant d'aider les personnes âgées de Paris. Le vieil homme occupe ainsi la position actancielle du sujet-manipulateur (le destinataire) du programme narratif (celui d'aider les gens), puisqu'il fournit à Jean la possibilité « de faire n'importe quoi pour diminuer, quand ça souffre ».

La généralité de cet énoncé exprime bien le décalage entre le désir apparent de monsieur Salomon (celui d'avoir un chauffeur qui aide un peu les personnes seules) et la perception que Jean a de la tâche (aider quand ça souffre). D'ailleurs, l'utilisation du pronom *ça* exprime bien comment le pari de Jean est perdu d'avance. *Ça* correspond à une entité vague et vaste que le protagoniste semble difficilement identifier et qui englobe aussi bien la nature et les espèces menacées que toute forme de vie. Il semble donc légitime de voir

apparaître un programme narratif dont Jean est le sujet et que nous pourrions nommer *PN d'aide en général*. L'objet ultime de la série d'actions à entreprendre serait l'élimination du malheur sous toutes ses formes. Or, ce projet, parce que démesuré, est voué d'avance à l'échec. Jean ne possède aucunement les compétences pour y arriver (comme n'importe qui) et sa performance ne peut donc pas logiquement se conformer à la tâche à accomplir.

Le protagoniste s'efforce alors d'apporter le bonheur à l'une des bénéficiaires de *S.O.S. bénévoles*, mademoiselle Cora, celle qui, le lecteur et Jean l'apprennent plus tard, était l'amante de monsieur Salomon avant qu'il se cache « comme Juif » (*ARS*, 46) dans une cave des Champs-Élysées, pendant l'occupation allemande. Monsieur Salomon garde une inébranlable rancœur envers Cora qui ne l'a jamais visité lorsqu'il était caché, et c'est pourquoi il préfère que ce soit Jean qui aille rendre visite à la dame. L'ancienne chanteuse tombe sous le charme du jeune chauffeur de taxi grâce à son apparence physique qui lui rappelle l'homme qu'elle a préféré à monsieur Salomon, une espèce de truand qui collaborait avec les nazis. Voyant un certain potentiel de comédien chez Jean (seulement parce qu'il ressemble aux voyous du cinéma des années 30), mademoiselle Cora s'affaire à lui trouver des contrats et des séances photo, tentatives qui s'avèrent peu concluantes, le milieu du spectacle ayant bien changé depuis l'avant-guerre. De toute façon, Jean n'est pas du tout intéressé et fait semblant d'être d'accord avec le projet de mademoiselle Cora, parce qu'il permet à cette dernière de se remémorer une époque où elle a connu du succès : « J'étais là avec mon sourire le plus con et je serrais même les genoux comme une vraie jeune fille. Je savais bien qu'elle rêvait seulement un peu sur mon dos et qu'il ne fallait pas la décourager, car on ne peut rien faire de mieux comme bénévole que d'aider à rêver. » (*ARS*, 58)

Le protagoniste-narrateur se consacre alors pleinement au soutien moral de mademoiselle Cora. Par sa solitude, elle représente pour lui tous les malheurs et les injustices qui pèsent sur le monde. Il agit pour son bien avec la même empathie qu'il a pour les baleines échouées :

Ça ne s'arrêterait pas chez moi à la disposition à vouloir le bien d'un autre que soi et à se dévouer à lui, ce qui est déjà assez, comme impossible, lorsqu'on pense à n'importe quelle baleine qu'on ne connaît même pas, aux goélands de Bretagne ou à mademoiselle Cora. (*ARS*, 167)

Ce personnage entre pour Jean dans un rapport métonymique avec la souffrance universelle dans son aspect le plus général. L'aide apportée par Jean n'est donc pas une action orientée vers Cora en particulier, mais plutôt un geste faisant partie du *PN d'aide en général* : « Il y a assez d'injustice sans qu'il y en ait encore plus. C'était pas personnel avec mademoiselle Cora, [explique Jean à son ami Chuck], c'était personnel avec l'injustice. J'ai encore fait le bénévole. » (ARS, 159)

Le jeune chauffeur fera tout pour rendre Cora heureuse, car l'aider revient au même que de combattre le mal. Toutefois, son projet l'entraîne dans une relation amoureuse qu'il ne désire pas du tout. Jean invite effectivement mademoiselle Cora à danser dans une discothèque et finit par coucher avec elle. Il ne l'aime pas, mais il voit dans ce geste un moyen d'agir pour le bien de Cora et, du même coup, de contribuer au bonheur universel. Faire l'amour avec elle devient un geste de révolte contre la solitude qui pèse sur les personnes âgées. Bien entendu, ce n'est pas elle qu'il aime, mais le monde entier :

- Je n'avais aucune envie d'elle, [explique Jean à Chuck].
- Alors tu as fait ça par amour.
- Oui, mais elle prend ça personnellement. (ARS, 159)

Plus cette relation hors-norme dure et plus Jean sombre dans un état dysphorique, car selon lui « il n'est pas possible d'aimer quelque chose plus que tout au monde quand ça devient une femme qu'on n'aime pas. » (ARS, 208) Il commence à comprendre que cette situation est malsaine autant pour lui que pour mademoiselle Cora, et que si ça continue, il ne pourra pas s'en sortir. Mais le courage lui manque pour mettre un terme à sa relation, car il ne veut pas faire de mal à la vieille dame : « Chaque fois je me disais que c'était la dernière fois, [avoue-t-il,] mais ce n'était pas possible. Je m'enfonçais de plus en plus dans l'impossible. » (ARS, 198) Il réalise donc que le *PN d'aide en général* le plonge dans une angoisse grandissante. Il doit se dépêtrer de cette affectivité excessive, mais il ne sait pas comment faire. En acceptant de travailler pour l'organisme de monsieur Salomon, Jean ne savait pas que son empathie démesurée allait le mener à un attachement sans borne pour les personnes qu'il allait côtoyer. En croyant qu'« aider quand ça souffre » allait lui faire du bien, Jean se trompait. Il semble que le jeune Parisien ait accepté un défi trop difficile à relever, et que sa performance est vouée à l'échec, car il s'englué dans une angoisse dont il peine à se sortir.

Une nuit où il n'en peut vraiment plus, Jean appelle *S.O.S. bénévoles* pour demander conseil à monsieur Salomon. Il comprend alors que monsieur Salomon éprouve encore des sentiments pour Cora et que la seule solution se trouve sous le signe de la réconciliation entre les anciens amants. Comme le remarque Christian Morin : « En réconciliant ses deux amis, le jeune homme liquide[ra] du même coup son excès de sensibilité, représenté par sa relation d'amour "en général" avec mademoiselle Cora, [...] ce qui le ramène[ra] à un juste milieu<sup>37</sup>. » Motivé par son désir de quitter cette fausse relation amoureuse, Jean entreprend un nouveau programme narratif que nous nommerons *PN de réconciliation*.

C'est en atténuant la rancœur que se portent les deux anciens amants<sup>38</sup> que Jean cherche à se tirer d'affaire. Mais pour y arriver, il doit d'abord rompre avec Cora et changer sa façon d'être, c'est-à-dire en cessant d'aimer en « général » et en se concentrant sur un amour plus local. Cette transformation entraînera toutefois un dommage collatéral, soit l'abandon du *PN d'aide en général*.

C'est à force de travail sur lui-même, et en démontrant à mademoiselle Cora le grand amour que lui porte monsieur Salomon, que Jean réussit finalement à se détacher de cette amante qu'il n'aime pas. C'est aussi en s'attachant à Aline, une femme de son âge dont il tombe véritablement amoureux, que sa sensibilité excessive va peu à peu se transformer en une empathie plus douce : « J'aime une bonne fuite d'eau, un tuyau qui claque, les carreaux cassés qu'on peut remplacer, une clé qui se coince. Le reste, c'était seulement Aline. » (*ARS*, 321) À force d'accommodements, d'arrangements et de temps, Jean réussit à réconcilier mademoiselle Cora et monsieur Salomon qui choisissent de marcher sur leur indéfectible orgueil et d'aller vivre heureux à Nice.

Le *PN d'aide en général* s'avère, comme prévu, un lamentable échec. Le protagoniste-narrateur comprend, à force d'angoisse, que cette empathie excessive ne lui apporte pas nécessairement de bonheur et que même les personnes qu'il aide peuvent en souffrir. Contrôler ses sentiments philanthropiques démesurés permet alors à Jean d'adhérer à un mode de vie moins marginal. En quittant *S.O.S. bénévoles* et, du même coup,

---

<sup>37</sup> Christian Morin, *L'humour avec soi*, op. cit., p. 136.

<sup>38</sup> Salomon n'a jamais pardonné à Cora son absence lorsqu'il était caché « comme juif » dans une cave des Champs-Élysées pendant la Deuxième Guerre mondiale, et Cora lui en veut justement pour cette rancœur.

mademoiselle Cora, pour devenir réparateur, Jean retrouve une stabilité émotionnelle et une place plus « normale » dans la société. D'ailleurs, le rôle du « réparateur » prend une valeur fort significative dans le roman. Le jeune homme passe de l'excès à la mesure et, parallèlement, du statut de sauveur à celui de réparateur. Ce nouvel emploi symbolise la stabilité et la modération, mais aussi un retour dans les normes sociales. Jean pratique un métier répandu à Paris, il aime une femme de son âge et, à la fin du roman, le lecteur apprend qu'il sera papa. Cette conjonction entre le statut final du protagoniste et ce qui est conforme aux valeurs sociales se réalise grâce à l'accomplissement du *PN de réconciliation* et par l'échec du *PN d'aide en général*. Or, cette transition d'un programme narratif à l'autre demande un reniement de certaines valeurs, comme l'empathie et l'amour inconditionnels pour celui qui souffre. Il est donc difficile d'affirmer sans condition que Jean est totalement en harmonie avec cette transformation appliquée à son être. Le roman ne parle pas de ses sentiments vis-à-vis de ce changement. La fin de *L'angoisse du roi Salomon* semble heureuse, mais un doute demeure, il manque de l'information pour établir catégoriquement que Jean atteint le bonheur.

#### TOUT SAUVER OU SE SAUVER DE TOUT

Une dualité entre l'être et le paraître est bel et bien présente dans l'apparence physique des personnages. Lenny ressemble à Gary Cooper, mais ne lutte pour ou contre rien, et Jean a les traits d'un truand tout en étant doux comme un agneau. Cette relation problématique entre ce à quoi ils ressemblent et ce qu'ils sont réellement est d'ailleurs surcodée par le choix des figures auxquelles Jean et Lenny sont associés, c'est-à-dire à des acteurs de cinéma. Lorsqu'un comédien joue, il est clair qu'il fait semblant. Il va de soi que Gary Cooper n'était pas un *cowboy* tout comme Jean Gabin n'était pas réellement le caïd de la pègre parisienne. *Adieu Gary Cooper* et *L'angoisse du roi Salomon* jouent sur ces ambiguïtés. On associe les protagonistes des romans moins aux comédiens qu'aux personnages, voire aux valeurs que ces derniers incarnent à l'écran : le physique de Lenny est associé au *cowboy* et celui de Jean au voyou, et non à Gary Cooper ou à Jean Gabin en tant qu'individus. Cette opposition chez les protagonistes de Romain Gary entre leur apparence et leur être se retrouve ainsi renforcée par le choix de ce à quoi s'apparente leur portrait.

Cette dualité va cependant bien au-delà des rapports qui lient l'*être* et le *paraître* comme le montre la finale des deux romans : l'échec ou la réussite des programmes narratifs ne sont pas clairs. Lenny finit drogué sur la route avec l'amour de sa vie (ces quatre mots suffiraient normalement à le faire frémir) et Jean abandonne son projet philanthropique pour se consacrer à son propre bonheur. Le lecteur fait face à une fin ambiguë qui ne lui permet pas de voir si les décisions prises par les protagonistes sont judicieuses ou valables, puisque Jean et Lenny renient, chacun à sa façon, ce pour quoi ils agissaient initialement.

Finalement, si les deux romans convergent en ce qui a trait à la question de l'*être* et du *paraître* ainsi qu'à l'ambiguïté des finales, il n'en demeure pas moins qu'une différence fondamentale les sépare dans le traitement de l'action. Lenny se trouve en constante réaction vis-à-vis des événements qui se produisent. Ses gestes ne sont motivés que par le désir de ne pas participer au social, c'est-à-dire par un idéal d'inertie, d'inaction. Cette posture est d'ailleurs mise en évidence par le contraste venant de l'engagement politique du milieu étudiant au sein duquel Jess évolue. Jean, en contrepartie, veut réparer le monde dans son entièreté. Bien que ses stratégies s'avèrent inefficaces, il prend quand même part à la société parisienne et mobilise tous ses gestes pour aider les gens qui souffrent. Les programmes narratifs de Jean et de Lenny tendent donc vers des opposés extrêmes. Jean veut tout sauver, alors que Lenny veut se sauver de tout.

Il devient alors intéressant de constater que les deux personnages emploient le langage d'une façon similaire. Tout comme la place qu'ils prennent en société, leur langage s'écarte des normes pour devenir marginal, et nous croyons que Jean et Lenny l'utilisent de façon à conserver la part d'eux-mêmes qu'ils ont dû abandonner.

## CHAPITRE II

### *RÉSISTER PAR LE LANGAGE*

Le style des romans signés « Ajar » a déjà fait couler beaucoup d'encre. Si certains admettent qu'il participe d'une certaine forme de renouvellement ou de transformation du langage, d'autres, comme David Bellos, affirment qu'il s'agit d'une véritable « création linguistique<sup>39</sup> ». Dans son mémoire, Dominique Fortier va jusqu'à admettre que « l'idiolecte d'Ajar [lui semble] plus proche d'une langue (parallèle au français, certes, mais distincte puisque répondant à des lois différentes) que d'un style<sup>40</sup>. » Les mérites du succès immédiat qu'a connu le nom d'Ajar avec *Gros-Câlin*<sup>41</sup> reviennent en partie à ce « discours un petit peu fou<sup>42</sup> » qui cache en fait « un vrai travail d'écrivain<sup>43</sup> », et c'est probablement ce qui justifie le goût de la recherche universitaire pour Ajar, plutôt que pour l'entièreté de l'œuvre garyenne. Pour plusieurs, la création d'Ajar et de son style se poserait comme une tentative de pied de nez à la critique qui, au début des années soixante-dix, voyait Romain Gary comme un auteur arrivé, fatigué, ne pouvant plus rien écrire de bon<sup>44</sup>.

Nous croyons cependant que l'originalité du « style Ajar », et celle, trop souvent oubliée, de l'écriture de Gary, possèdent un intérêt qui dépasse la simple lutte institutionnelle.

---

<sup>39</sup> David Bellos, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des ajaristes », dans *Signé Ajar I*, Jaignes, La chasse au Snark, 2004, p. 42.

<sup>40</sup> Dominique Fortier, « Étude stylistique des romans d'Émile Ajar », mémoire de maîtrise en littérature française, Montréal, Université McGill, 1997, f. 22.

<sup>41</sup> Romain Gary, *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France, 1974.

<sup>42</sup> David Bellos, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des ajaristes », *art. cit.*, p. 33.

<sup>43</sup> *Id.*

<sup>44</sup> C'est le cas de Paul Pavlowitch qui prêta son visage, et plus tard son identité, au pseudonyme « Ajar ». Il raconte, dans *L'homme que l'on croyait*, comment Gary prenait un plaisir amer à voir la critique parisienne jeter ses ouvrages dans l'opprobre, alors que ces mêmes détracteurs louangeaient le travail d'Ajar. Paul Pavlowitch, *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, 320 p.

Les jeux de langage des protagonistes jouent un rôle d'avant-plan dans l'analyse des rapports qu'ils entretiennent avec leur environnement sociodiscursif, c'est-à-dire avec leur univers social et les discours qui y circulent. La manière étrange que Lenny et Jean ont de s'exprimer trouve un écho dans la marginalité de leur caractère, mais semble également agir de manière performative sur eux-mêmes d'abord, et sur les autres personnages ensuite. Ce chapitre tentera de mettre au jour la relation problématique de Jean et de Lenny avec le langage pour ensuite trouver comment le renouvellement de ce dernier joue un rôle déterminant dans le rapport des protagonistes au social des textes. En somme, deux grands axes diviseront le chapitre : il sera d'abord question du thème du langage dans les romans et ensuite des procédés d'expression propres à chacun des protagonistes. Afin d'analyser convenablement les déformations linguistiques des personnages, nous ferons appel aux théoriciens de la stylistique de la prose.

#### LE LANGAGE, CE PROBLÈME

Le thème du langage est au cœur d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* autant par le traitement qui en est fait par les protagonistes que par les commentaires dont il est l'objet. Ces métatextes apparaissent très souvent dans le discours de Lenny et de Jean. Le fourmillement de ces réflexions ponctuelles permet ainsi d'entrevoir la façon dont ces derniers conceptualisent et appréhendent le langage. Ces considérations sont souvent émises explicitement et volontairement, et elles représentent clairement leur relation avec le code linguistique et ses normes.

##### *Le totalitarisme du vocabulaire*

Pour Lenny, se soumettre aux valeurs promues par l'idéologie dominante, nous l'avons vu, revient à endosser ses pires actions. Il ne différencie pas la vie heureuse en famille et la guerre au Vietnam puisque, dans les deux cas, il s'agit d'une forme de conformisme, c'est-à-dire d'une forme d'assujettissement à une norme valorisée aux États-Unis. Selon lui, tout ce qui est régulé par un système de lois représente la mort : s'y soumettre revient à cesser d'exister. Or, toute langue est construite par un ensemble de règles, la grammaire, et il semble naturel que Lenny s'en méfie. En fait, dès la première page du roman, le narrateur présente un protagoniste prenant ses distances vis-à-vis du langage, en particulier de la langue :

Au début, Lenny s'était pris d'amitié pour l'Israélien, qui ne parlait pas un mot d'anglais, et ils avaient ainsi d'excellents rapports, tous les deux. Au bout de trois mois, Izzy s'était mis à parler anglais couramment. C'était fini. La barrière du langage s'était soudain dressée entre eux. La barrière du langage, c'est lorsque deux types parlent la même langue. Plus moyen de se comprendre. Izzy était un type bourré de psychologie. Dès qu'il acquit l'usage de la parole, il se mit à parler du racisme, du « problème noir », de la « culpabilité américaine », de Budapest. La psychologie, Lenny n'avait rien à en foutre. (AGC, 11-12)

En parlant de ces problèmes, Izzy rappelle la complexité et les horreurs de l'époque que Lenny essaie justement de fuir. À partir de ce moment, le jeune Américain sous-entend qu'il est antisémite pour éviter de communiquer avec l'Israélien, son camarade fortement politisé. Cette réaction est logique, car l'idéal de Lenny demeure cet état « d'aliénation » où il n'est « avec personne, contre personne, pour personne » (AGC, 35).

Même si Izzy se positionne pour la défense des victimes et des minorités sociales, son discours n'en relève pas moins d'une idéologie reposant sur un système de normes et de valeurs, et c'est exactement ce qui fait horreur aux skieurs du chalet de Bug Moran. Constatant le risque d'embrigadement dans une idéologie que le langage laisse planer, les habitants passagers du chalet préférèrent simplement ne pas parler :

Les *hobos* évitaient, en général, d'apprendre des langues, pour ne pas se laisser piéger par tous les trucs qui vont avec le vocabulaire, lequel est toujours celui des autres, une espèce d'héritage, qui vous tombe dessus. [...] Les mots, c'est de la fausse monnaie qu'on vous refille. Il y a pas un truc qui a pas trahi, là-dedans. (AGC, 22)

Les mots employés par Izzy symbolisent bien ce que le narrateur voit comme « cette espèce d'héritage qui vous tombe dessus. » Dans son cas, c'est du vocabulaire propre au discours des étudiants révolutionnaires qu'il a hérité. L'emploi des guillemets pour souligner les termes *problème noir* et *culpabilité américaine* montre que ce sont des mots repris par tout le monde, des mots qui circulent pour finalement atterrir dans les propos d'Izzy.

Lenny crée ainsi un lien entre le langage et les idéologies. Discourir, pour le protagoniste d'*Adieu Gary Cooper*, présente le risque d'enrégimenter les individus, c'est-à-dire de leur imposer des idées. Nous l'avons vu, selon lui, sa fuite vers la Suisse résulte de l'affiche de Kennedy scandant : « Ne demandez pas ce que votre pays peut faire pour vous, demandez : qu'est-ce que je peux faire pour mon pays ? » (AGC, 81) Ce texte de propagande à portée performative, qui invite les hommes à aller se battre au Vietnam, suffit à terroriser

Lenny. Ce dernier fait un amalgame entre les mots et la guerre en tant que telle. Les mots du pouvoir (et le pouvoir des mots) impliquent une forme d'asservissement : Lenny est obligé de les lire, comme il est obligé d'aller en guerre. Cette double obligation que le slogan incarne suffit à le faire fuir.

Il est également pertinent de mentionner que le contenu du message, par son patriotisme exacerbé, est surcodé par l'utilisation qui est faite de la fonction poétique du langage, laquelle « apparaît dès que le signifiant importe autant ou plus que le signifié<sup>45</sup>. » L'opposition chiasmatisée entre « ce que votre pays *peut faire* pour vous » et « ce que je *peux faire* pour mon pays » tend à valoriser la deuxième proposition puisque, selon Olivier Reboul, « on peut considérer le chiasme comme une pensée en V dont la branche de gauche est descendante, et celle de droite, montante<sup>46</sup>. » De plus, l'antithèse de mode impératif « Ne demandez pas » — « Demandez » emprisonne en quelque sorte le lecteur de l'affiche, alors privé de toute forme de choix. Autant le message que la manière dont il est transmis, autant le signifié que le signifiant, participent à la mise en place d'une certaine forme de totalitarisme. C'est, du moins, ce que semble ressentir Lenny lorsqu'il est aux États-Unis. Ainsi, la conjonction de la forme et du fond au service de la propagande du gouvernement américain a tellement marqué Lenny que c'est la raison qu'il se donne afin de justifier sa désertion. Même à l'abri en Suisse, il continue d'être hanté par celle-ci : « Je ne me considère pas comme un citoyen. J'ai encore de l'amour propre. Vous savez, je vous l'ai dit, je n'oublierai jamais cette affiche que Kennedy a foutue partout. » (AGC, 110)

Mais au-delà du discours politique auquel les personnages sont tous susceptibles de se soumettre, le langage, dans sa structure même, paraît dangereux pour Lenny :

- Il y a un moment que j'ai envie de dire : Jess, je t'aime, mais je ne peux pas. J'aurais l'impression qu'ils sont tous là [les mots] en train de mentir. C'est comme si on faisait des promesses aux électeurs.
- Surtout ne me dis pas « je t'aime », Lenny.
- Il n'y a pas de danger. C'est un drôle de piège le vocabulaire. C'est toujours quelqu'un d'autre qui parle, même quand c'est vous. (AGC, 162)

---

<sup>45</sup> Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980, p. 49.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 134.

Ces propos, à première vue plutôt ambigus, détonnent avec le contexte dans lequel ils sont prononcés, puisque c'est au moment où Lenny finit par admettre l'amour qu'il porte pour Jess. Lenny n'ose pas dire « je t'aime », car il ne veut pas se conformer, mais aussi parce que ce sont les seuls mots qui expriment ce qu'il ressent. Être obligé de prononcer des paroles qui ont été dites et redites une infinité de fois le terrorise et c'est pourquoi il voit un « piège » dans le vocabulaire. De plus, une réflexion sur les dangers que représente le langage au moment où le protagoniste finit par abdiquer devant le pouvoir de l'amour, c'est-à-dire au moment où il accepte de participer au social du texte, devient significative. En renonçant à cette fuite perpétuelle de la « démographie », Lenny rappelle qu'il faut se méfier du langage, comme si c'était là le seul moyen de survivre parmi cette masse.

Les réflexions du jeune Américain relatives au vocabulaire en tant que piège pourraient se clarifier grâce à la *Leçon* donnée par Roland Barthes au Collège de France en 1977. Le sémioticien y explique que les rapports de domination existent grâce et par le langage, car ce dernier est « cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir<sup>47</sup> [...] ». Selon lui, dès que l'homme parle, il engendre une relation d'asservissement où il est à la fois maître et esclave :

Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif : *ordo* veut dire à la fois répartition et domination. Jakobson l'a montré, un idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire. Dans notre langue française, [...] je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits ; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous* : le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discuter, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute langue est une réaction généralisée<sup>48</sup>.

Le langage, par les seules options qu'il offre, devient une forme de totalitarisme puisqu'il oblige à choisir, et le locuteur doit s'exprimer selon ses normes. Le sujet du discours est donc soumis à des règles, mais il assujettit dans un même mouvement le destinataire puisque, selon Barthes, lorsqu'on parle, bien qu'on se plie aux lois et aux règles préexistantes, on oblige le destinataire à intégrer ces mêmes lois : « Je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de

---

<sup>47</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 12.

<sup>48</sup> Roland Barthes, *Leçon*, *op. cit.*, p. 12-13.

me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète<sup>49</sup>. » À la fois dominateur et prisonnier, maître et esclave, le locuteur, par la structure même du langage, engendre une « relation fatale d'aliénation » et, s'il veut communiquer librement, il lui faudra le faire autrement que selon la grammaire : « Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi (et surtout) celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage<sup>50</sup>. »

Ce type de liberté s'apparente aux idéaux de Lenny puisque ce dernier prend conscience du piège qui réside dans le langage. Lorsqu'il affirme que « c'est toujours quelqu'un d'autre qui parle, même quand c'est vous » (AGC, 162), Lenny reprend l'hypothèse de Barthes selon laquelle on répète des mots, voire des textes, qui ont déjà été dits, ce qui emprisonne, d'une certaine façon, le locuteur et en fait aussi un véritable *porteur* de la loi du langage.

Ce n'est donc pas seulement le discours du pouvoir qui motive Lenny à quitter le monde des hommes, mais le langage dans sa composition même. Le seul fait de parler engendre un rapport de force qui s'éloigne de cet état de liberté tant convoité. Dominique Rosse voit d'ailleurs dans ce rapport problématique au langage l'un des aspects majeurs d'*Adieu Gary Cooper* : « Le thème central de ce roman est le refus de la société adulte en général, américaine en particulier, et du langage comme principe universel sous-tendant "l'aliénation"<sup>51</sup>. » Ainsi, le désir de vivre à l'extérieur va dépasser pour Lenny le seul besoin de vivre physiquement hors du social : il inclut un refus des normes linguistiques admises. Cette contestation s'exprime, nous le verrons, par la façon de s'exprimer de Lenny, très proche du « style Ajar ». Benoît Desmarais remarque que « l'ajarisme de Lenny fonctionne [...] sur le mode Jeannot (*L'angoisse du roi Salomon*) pour son rapport aux mots, aux expressions, en contestant leur sens dans son ironie inconsciente<sup>52</sup>. » S'il y a effectivement

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>50</sup> *Id.*

<sup>51</sup> Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, p. 97.

<sup>52</sup> Benoît Desmarais, *Romain Gary, L'impossible dérobade*, Toronto, Becker Associates, 2014, p. 106.

des liens de parenté entre les idiolectes de Lenny et de Jean, le rapport qu'ils entretiennent avec le langage se distingue malgré tout en plusieurs points.

### *Insuffisance et Connerie*

Contrairement à Lenny, l'idéal de Jean n'est pas de fuir toute vie normale, mais bien d'aider ceux qui vivent seuls, malheureux, ceux qui souffrent. Il ne ressent donc pas toute la méfiance envers les lois grammaticales exprimée par Lenny. Il n'est pas terrorisé par la norme, mais plutôt angoissé devant l'impossibilité de subvenir aux besoins du monde dans son ensemble. Jean parle malgré tout de manière étrange. Tout comme Lenny, il transforme le langage courant et il reconnaît que ce dernier pose certains problèmes.

Les définitions des mots sont limitées et souvent insuffisantes, ce qui devient pour Jean source d'angoisse. Le protagoniste-narrateur, nous l'avons vu, éprouve un « manque d'identité » et sa quête s'exprime en partie par une recherche d'explications à travers les définitions du dictionnaire, car « ce qui ne s'y trouve pas ne se trouve pas ailleurs. » (ARS, 14) De prime abord, la figure du dictionnaire symbolise la solidité et l'assurance puisqu'il définit tout avec simplicité et rigueur. C'est pourquoi passer des heures à la bibliothèque pour les feuilleter demeure le passe-temps favori de Jean. Celui-ci trouve quelque chose de rassurant dans ce lieu où il y a une réponse à tout : « Je suis un fana des dictionnaires, [admet-il]. C'est le seul endroit au monde où tout est expliqué et où ils ont la tranquillité d'esprit. Ils sont complètement sûrs de tout là-dedans. » (ARS, 64) En fait, Jean trouve du réconfort dans les dictionnaires, puisqu'ils représentent une forme d'autorité pleine d'assurance, mais aussi parce qu'ils attestent des « réalités » par les mots qu'ils répertorient. L'amour existe, par exemple, puisqu'il se trouve dans le dictionnaire. C'est aussi ce rapport d'attestation qui sécurise le jeune homme : la présence du mot dans le dictionnaire l'actualise ; il le fait passer du virtuel au réel. Le mot est là, donc ce qu'il signifie existe. Pour Jean, la réalité prend son sens par le langage.

Or, cet exercice de recherche des mots dans le dictionnaire, qu'il nomme travail « d'autodidacte », le démoralise à plusieurs occasions. À un moment, il cherche un mot qui donnerait du réconfort à monsieur Salomon, car selon Jean, « il doit bien y avoir quelque

chose qui peut servir à aider les partants. » (ARS, 88-89) Il avoue à son entraîneur de boxe, monsieur Galmiche, qu'il a croisé le mot *sagesse* :

— *Sagesse : connaissance inspirée des choses divines et humaines. Parfaite connaissance des choses que l'homme peut savoir. Calme supérieur joint aux connaissances. Hein ?*

Monsieur Galmiche ne se fâche jamais, il a passé le cap. Il a un peu serré les mâchoires, il a sifflé du nez, enfin, de ce qui en restait.

- C'est pour ça que tu tapais comme un sourd tout à l'heure ?
- Un peu, oui.
- Tu fais bien. Il vaut mieux taper dans un sac que de foutre des bombes, comme d'autres p'tits gars de ton âge. (ARS, 89, souligné par Gary)

La définition de *sagesse*, probablement par le caractère absolu de son sens (parfaite connaissance des choses que l'homme peut savoir, calme supérieur), désespère Jean à un degré tel qu'il ressent le besoin d'aller se défouler au gymnase. Il réalise qu'il n'y a rien de réconfortant dans ce mot puisqu'il désigne un savoir surhumain, inaccessible, qui rappelle à Jean, sans doute par sa démesure, l'empathie excessive qui l'accable. Certains mots le plongent dans l'angoisse et ne le sécurisent donc pas du tout. Le jeune homme remet alors en question le rapport d'attestation qui le liait au dictionnaire. À partir de ce moment, Jean fréquente les dictionnaires avec une certaine distance, un certain désabusement. Les définitions sont parfois exagérées ou déshumanisantes, le réel peut donc difficilement se définir par le lexique normativisé. Jean consulte néanmoins les dictionnaires à sa librairie de quartier où travaille Aline, une jeune femme qui l'intéresse. Il compte sur eux moins pour trouver des réponses que pour se distraire ou pour draguer, comme lorsqu'il cherche le mot *amour* :

— Et ils donnent même des exemples, pour prouver que ça existe, dis-je. Tenez. En peinture, *amour : un certain duvet qui rend la toile très propre à recevoir la colle.*

Cette fois elle riait pour de bon et sans tristesse. J'étais content, je rendais encore une femme heureuse. (ARS, 164)

Les définitions ne réussissent pas réellement à expliquer le social et sa complexité, et Jean s'en aperçoit. Le personnage d'Aline constate par ailleurs à peu près la même chose lorsqu'elle dit à Jean, une fois devenu son amoureux : « 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 de t'inventer

un langage à toi. Par désespoir lyrique. » (ARS, 289-290) Les mots ne sont plus une valeur sûre, ils sont trop souvent décevants.

Ce langage normé semble aussi, pour Jean, s'associer aux préjugés et au manque de tolérance qui ont cours dans la société. Cette opinion s'approche ainsi de celle de Lenny qui associe le langage aux « idéologies ». Jean et ses amis sont en effet fascinés par ce qu'ils appellent la « Connerie ». Bien qu'aucun personnage ne définisse concrètement le terme, la Connerie semble se rapporter à l'insensibilité et à l'absence d'empathie chez l'humain. Elle se trouve partout et dure éternellement, et il n'en faut pas moins à Jean et ses amis pour l'associer, non sans ironie, à une entité supérieure, presque divine :

Moi, quand je suis en présence d'un con, d'un vrai, c'est l'émotion et le respect parce qu'enfin on tient une explication et on sait pourquoi. Chuck dit que si je suis tellement ému devant la Connerie, c'est parce que je suis saisi par le sentiment révérenciel de sacré et d'infini. Il dit que je suis étreint par un sentiment d'éternité et il m'a même cité un vers de Victor Hugo, *oui, je viens en ce temple adorer l'Éternel*. Chuck dit qu'il n'y a pas une seule thèse sur la Connerie à la Sorbonne et que cela explique le déclin de la pensée en Occident. (ARS, 90, souligné par Gary)

Or, l'omniprésence de la Connerie ne semble possible que par le langage : « J'avais lu dans *V.S.D.* qu'on avait trouvé un crâne humain tout frais en Afrique qui remontait à huit millions d'années, alors ce n'est pas d'hier. Sauf que Chuck dit que la Connerie ne pouvait pas exister à l'époque parce qu'on n'avait pas l'alphabet. » (ARS, 93) Il existe donc un lien inséparable entre le langage et cette absence d'empathie qui apparaît chez certaines personnes. Cette « Connerie » est représentée par le personnage de monsieur Tapu, le concierge de l'immeuble de monsieur Salomon, qui atteint un certain bonheur grâce à la haine qu'il porte à toute forme d'altérité : « Si les Juifs n'étaient plus là, si les communistes s'évaporaient et si les travailleurs immigrés étaient renvoyés chez eux, ce serait pour monsieur Tapu le désert affectif. » (ARS, 91) Mais ce serait le désert affectif parce que ce dernier n'aurait plus personne à haïr !

La « Connerie » et « l'alphabet » sont donc interdépendants, et c'est effectivement par les mots que le concierge fait le plus de mal : « Chuck avait essayé d'interviewer monsieur Tapu pour sa thèse sur la Connerie mais ils ne sont pas allés loin sur le magnétophone, parce que Chuck avait commencé à avoir des terreurs nocturnes et à appeler

au secours, tout son karaté pour durcir sa sensibilité, ça va pas chercher loin comme art d'autodéfense. » (ARS, 92) L'acte de langage possède ainsi une force performative qui a le pouvoir d'engendrer l'angoisse lorsque c'est un « con » qui en fait usage. Or, si cette utilisation s'apparente à ce que Roland Barthes voit de totalitaire dans le discours, c'est-à-dire le fait de répéter et d'imposer des idées qui ne sont pas les nôtres, le langage de Tapu s'apparente aussi au discours idéologique défini par Olivier Reboul, car selon lui, « l'idéologie est un fait de langue, non par sa nature contraignante, mais parce que certaines de ses contraintes sont au service du pouvoir, celui d'un groupe, celui d'une caste, d'une classe, d'une nation<sup>53</sup>. » Autrement dit, le discours idéologique est un discours qui sert à légitimer l'existence d'un pouvoir et monsieur Tapu, sans probablement s'en apercevoir, a intériorisé un certain discours d'extrême droite qui a malgré tout survécu à la Deuxième Guerre mondiale :

*Quand de Gaulle a balancé l'Algérie, j'ai tout de suite su ce qui allait se passer, et j'avais raison, quand on était là-bas les Algériens étaient huit millions et depuis qu'on est partis, ils sont devenus vingt millions. Vous m'avez compris. Motus, bouche cousue, parce qu'on va m'accuser de génocide, mais vingt millions, vous voyez ce que de Gaulle a fait et ce qui se prépare. (ARS, 92, souligné par Gary)*

Ce genre de discours, qui est raciste et xénophobe puisque le personnage voit quelque chose d'inquiétant dans l'expansion démographique des Algériens, laisse percevoir l'idéologie propre aux valeurs de l'extrême droite. Mais c'est aussi dans ce qui n'est pas dit que l'aspect idéologique du langage de Tapu transparait. En affirmant « vous voyez ce que de Gaulle a fait et ce qui se prépare », Tapu énonce une proposition qui devrait être connue par tout le monde, mais ce n'est que ceux qui partagent ses idées qui comprennent vraiment ce qu'il veut dire. Peut-être Tapu craint-il un flux migratoire de l'Algérie vers la France, mais il est difficile d'imaginer hors de tout doute « ce qui se prépare ». C'est une opinion partagée par un groupe s'opposant à une certaine politique, et Tapu ne se sent même pas obligé de s'expliquer ou de clarifier son propos étant donné que, pour lui, la suite des événements est évidente et sans équivoque.

---

<sup>53</sup> Olivier Reboul, *Langage et idéologie, op. cit.*, p. 39.

Cette certitude tranquille, celle de l'homme qui croit toujours tout savoir, impressionne Jean, car selon lui « lorsque la Connerie éclaire le monde, on sait tout et on a tout compris. » (*ARS*, 92) L'absence de doute et de questionnement dans le langage devient encore une fois source de méfiance pour le protagoniste de *L'angoisse du roi Salomon*. Si le dictionnaire a la prétention tranquille de tout savoir, il en est de même pour ceux qui se soumettent à un discours idéologique. Pour Jean, le langage normatif dans ce qu'il a de conforme, de certain et de sûr s'associe à l'intolérance et à l'antipathie.

Les protagonistes d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* se rejoignent ainsi par une méfiance vis-à-vis des normes auxquelles se soumet, et que propage, le langage. Ils reconnaissent son pouvoir performatif et voient jusqu'où son utilisation peut mener : légitimation de la guerre du Vietnam pour Lenny et propagation d'un discours raciste en France pour Jean. Nous pensons que c'est en partie ce malaise vécu par les personnages qui est la cause des transformations qu'ils appliquent au langage.

#### LA SOLUTION

Les normes linguistiques sont des pièges, constatent avec une certaine méfiance les deux personnages. Or, vivre sans langage est impossible que ce soit pour assumer minimalement sa subsistance ou pour sauver le monde. Le parler « normal » est dangereux, mais on ne peut pas vivre sans communiquer. Rester muet n'est donc pas une option. Les transformations que Lenny et Jean appliquent à la langue s'expriment comme un refus des normes langagières, comme des gestes de protestation contre les injustices et les horreurs du monde. Ce renouvellement des mots est aussi représentatif du rapport qu'ils entretiennent avec le reste de leur environnement sociodiscursif. Si Lenny tente à sa façon de fuir le langage des hommes, Jeannot va plutôt essayer de le réparer.

#### *Le refus de Lenny*

Les jeux langagiers de Lenny semblent être la conséquence de son refus du conformisme. Vivre hors des hommes, nous l'avons vu, est impossible pour lui, car il est tout de même soumis à certains de leurs sentiments, dont l'amour, qui finit par le récupérer. Son ultime moyen pour résister semble se loger dans les rouages d'un langage marginal, un idiolecte qu'il est le seul à parler. En mettant au jour les différents procédés stylistiques

propres à la manière que Lenny a de s'exprimer, il sera possible de faire ressortir comment, à défaut de fuir totalement, ce dernier réussit à trouver un sentiment de réconfort dans un langage unique.

### Une voix marginale

Dans le premier chapitre, nous avons affirmé que les actions politiques prises par les amis de Jess avaient pour fonction, entre autres, de mettre en évidence la marginalité du programme narratif de Lenny. Le jeune Américain occupe une place à part dans l'univers social d'*Adieu Gary Cooper* par son désir de ne pas se mêler à la « démographie » et aux enjeux qui ont cours dans son monde. Une opposition se crée donc entre la détermination volontaire des jeunes Genevois et l'absence de motivation du déserteur. Or, cette dualité transcende l'opposition entre les valeurs investies chez les actants-acteurs du roman pour s'exprimer dans l'environnement sociodiscursif de manière plus générale. En fait, deux réseaux d'isotopies sémantiques opposées semblent se tisser dans les paroles des personnages d'*Adieu Gary Cooper*.

Selon Herschberg Pierrot : « C'est la récurrence d'un même sème qui constitue une isotopie<sup>54</sup>. » Rappelons que les sèmes sont des unités de sens qui permettent la compréhension d'un mot. Ils peuvent être génériques ou spécifiques. Dans notre cas, ce sont les sèmes génériques qui nous intéressent : « Les sèmes génériques font référence à des catégories d'une généralité variable, qui peuvent correspondre à de grandes classes d'oppositions telles que : animé/inanimé, animal/végétal, humain/non humain, et comprendre des traits grammaticaux tels que, pour un verbe : transitif/intransitif<sup>55</sup>. » Finalement, il peut exister plusieurs sèmes dans un même texte, voire dans une même phrase, c'est la cooccurrence d'un même sème qui crée l'isotopie. Cette isotopie se définit alors comme « un parcours interprétatif [...] dans une séquence ou dans un texte dont on cherche à dégager la cohérence sémantique<sup>56</sup>. » Identifier les isotopies sémantiques devient alors une méthode efficace pour avoir une idée assez générale de l'environnement sociodiscursif d'un

---

<sup>54</sup> Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 2003, p.186.

<sup>55</sup> *Id.*

<sup>56</sup> *Id.*

texte narratif. En trouvant les sèmes génériques et leur redondance, il est possible de trouver les valeurs qui se confrontent dans les discours qui traversent le social du texte.

La première fois que le lecteur d'*Adieu Gary Cooper* rencontre les jeunes révolutionnaires suisses, c'est lorsque ces derniers s'amuse à photographier un riche homme d'affaires indien qui entre dans une banque. Ils comptent le faire chanter en le menaçant d'envoyer les photos dans les journaux de son pays. Jess les rejoint et leur demande ce qu'ils font :

Paul ouvrit la portière.

" Monte. Tu es invitée à faire partie de la Résistance du peuple suisse. Le maquis. La guérilla. Tu vois ce gros bestiau qui sort de la banque ? On vient de l'abattre. Il ne reste plus qu'à ramasser le trophée. Viens.

— Qu'est-ce que c'est que ce nouveau jeu ?

— Ça s'appelle la contestation. C'est tout nouveau. Tu vas voir. "

(AGC, 123)

La redondance du sème /enrôlement/ constitue l'isotopie du discours de Paul par les temps de verbes utilisés, le choix de métaphore et l'utilisation performative des marqueurs d'énonciation. L'impératif montre d'entrée de jeu le rapport à l'enrôlement qu'entretient le jeune homme. En disant « monte » et « viens », Paul demande à Jess de les rejoindre, mais surtout d'agir avec eux, de prendre part à leur action politique. La métaphore de la chasse (« ce gros bestiau », « abattre », « le trophée ») montre à la fois l'aspect dynamique et intense de leur activité, mais rappelle également le piège qu'ils sont en train de mettre en place. Les jeunes Suisses tentent réellement de *capturer* leur proie. La métaphore entre dans une corrélation directe avec ce que Paul tente de faire avec Jess, c'est-à-dire sa tentative de la « capturer » pour qu'elle agisse avec eux. Finalement, Paul utilise l'indicatif présent à la manière de l'impératif : en utilisant la deuxième personne du singulier, il ordonne plus qu'il déclare ou informe. Lorsque Paul dit « tu es invitée », « tu vois » ou « tu vas voir », sa parole devient performative, puisqu'elle intègre Jess à cette action rebelle, comme si elle avait déjà accepté.

Bien qu'il ne s'agisse que d'un bref extrait, il n'en demeure pas moins assez représentatif du roman dans son ensemble. Il serait effectivement facile de tisser un réseau autour de l'isotopie de l'enrôlement, puisque le discours politisé des jeunes révolutionnaires, qui crée l'environnement sociodiscursif d'*Adieu Gary Cooper*, parsème tout le roman. Ces

personnages débattent pratiquement toujours. En d'autres termes, ils essaient de convaincre les autres que leurs idées sont celles qu'il faut avoir, ils tentent d'embrigader par leurs paroles. La redondance du sème /enrôlement/ dans le discours social d'*Adieu Gary Cooper* atteste la méfiance de Lenny vis-à-vis des mots, puisque ces derniers servent à embrigader non seulement dans un discours idéologique, mais, ultimement, dans une action politique.

En contrepartie, le discours de Lenny est parcouru par la récurrence du sème /désengagement/. Cette isotopie transparait, par exemple, lorsque les autres personnages lui parlent des problèmes sociaux et de la politique. Il va sans dire que généralement, lorsqu'il est le récepteur d'un discours à tendance idéologique ou, du moins, politique, le jeune homme prend la fuite ou tente de changer l'objet de la conversation. Toutefois, il n'a parfois pas le choix de rester. Au début du roman, Lenny s'est éloigné du chalet de Bug, a trop longtemps skié et meurt presque de froid dans la montagne. Il trouve finalement un refuge, où un avocat français lui offre un repas chaud. Le jeune Américain se voit donc contraint à écouter cet homme qui lui parle de l'Amérique :

" Remarquez, ce n'est pas sans espoir. Jusqu'à présent, l'Amérique s'identifiait, dans ses présidents, à l'image du père. De là, l'immense popularité d'Eisenhower. Avec Kennedy, pour la première fois, elle s'identifie enfin à l'image du fils, du frère... Un changement immense. "

Jésus, pensait Lenny, ça y est. On y est. Psychologie. Sociologie. Analyse. Fais voir ton pipi, je te ferai voir le mien. Il y a pas moyen de les semer. C'est tout de même pas croyable. Ils ont bâti un monde tellement con et tellement dégueulasse, que c'est un vrai Madagascar, bourré de vierges et de poissons néfastes, avec seulement l'aliénation qui a survécu par miracle, quand on arrive à la trouver, et à la garder, et les voilà qui vous font encore des leçons de psychologie, de politique, et vous expliquent ce qui ne va pas, comme si quelque chose allait à part la plus grande force spirituelle de tous les temps (la Connerie), comme disait Bug. (AGC, 38-39)

Alors que l'avocat parle du sentiment patriotique des citoyens américains, Lenny, plutôt que de réfléchir aux propos du Français et de lui répondre, évite complètement la confrontation : au lieu de parler, il pense. Ses pensées sont tout de même traversées par la redondance du trait /désengagement/. Que ce soit par le flou référentiel des pronoms ou par celui des noms, il est possible de voir une isotopie qui met en évidence le désir chez Lenny de ne pas s'enrôler que ce soit dans l'action sociale ou dans la discussion.

Contrairement à Paul, qui utilise le *tu* dans le but de faire adhérer les autres à ses gestes et propos, Lenny utilise la deuxième personne, le *vous*, pour montrer que lui-même est soumis à l'oppression du discours des autres (« ils vous font des leçons de psychologie », « [ils] vous expliquent ce qui ne va pas »). Lenny s'inclut alors dans le groupe qui constitue le référent du *vous* et marque ainsi qu'il est celui qui reçoit les explications et les leçons de psychologie. Il s'extériorise alors du groupe appartenant aux émetteurs des discours idéologiques pour se poser comme un énonciateur qui n'embrigade personne et qui est manipulé. Ainsi, le pronom *ils* représente les personnes qui accaparent la parole pour dominer idéologiquement les autres, mais l'absence de référent à ce pronom laisse imaginer une sorte de masse dénuée d'identité. En ne tentant pas d'identifier ni de nommer le référent de *ils*, Lenny ne s'engage dans aucune réelle dénonciation, sinon celle de l'oppression qu'il ressent, celle qui vient du langage. Autrement dit, l'absence de référent au *ils* dans les paroles de Lenny marque un refus de soumettre qui que ce soit à ses propres accusations.

Ensuite, le flou référentiel lié aux noms que le jeune homme emploie exprime une certaine forme de désengagement chez ce dernier envers les accusations qu'il porte d'une part, et envers le langage de l'autre. Effectivement, il est fort peu aisé pour le lecteur de saisir clairement ce à quoi Lenny fait référence lorsqu'il dit qu'« (ils) ont bâti un monde tellement con et tellement dégueulasse, que c'est un vrai Madagascar, bourré de vierges et de poissons néfastes ». Le lecteur est en mesure de savoir ce qu'est Madagascar, des vierges et des poissons, mais dans ce contexte, le signifié des mots devient insaisissable puisque le personnage n'explicite jamais la réelle signification de ces termes. Le jeune homme accuse alors un *ils* inidentifiable d'être le créateur d'objets négatifs tout aussi vagues. Les accusations de Lenny deviennent alors très faibles, voire nulles, autant dire qu'il ne s'engage dans aucune dénonciation concrète. Dans cet extrait, le jeune Américain utilise le langage avec l'objectif de critiquer, mais sans le faire véritablement puisque les mots employés ne permettent pas au lecteur d'établir clairement ce que Lenny tente d'attaquer. Ainsi, le protagoniste, à l'opposé de Paul et de ses amis, se désengage vis-à-vis des mots et de leur pouvoir lorsqu'ils sont émis dans un contexte de questionnement idéologique et de réflexion sur la société.

Une dualité se forme ainsi entre le discours de Lenny et celui du social du texte par les oppositions entre les isotopies sémantiques. La voix de Lenny se marginalise puisque le sème du désengagement y prolifère, ce qui contraste avec le désir de mobilisation des jeunes Suisses. L'opposition enrôlement/désengagement au sein des discours crée ainsi une tension sémantique qui semble surcoder les propos de Lenny et légitimer ses craintes. En effet, l'embrigadement par la parole supporte l'image de ce que le jeune Américain voit de totalitaire dans le langage. D'ailleurs, le désengagement de Lenny vis-à-vis de ses propos atteste son désir de ne pas soumettre les autres, il agit en accord avec ses propres valeurs. Il semble alors logique de trouver à travers les transformations qu'il applique au langage une forme de fuite.

### Les mots isolés

Une des premières curiosités qui frappent à la lecture d'*Adieu Gary Cooper* réside dans le cloisonnement de certains mots. Le discours est ponctué de substantifs, isolés, qui ralentissent le rythme du discours et qui se voient investis d'une certaine force sémantique. Les mots isolés résument souvent une idée vaste que Lenny a du mal à exprimer. C'est le cas de plusieurs mots comme *psychologie* ou *sociologie*, dont Lenny ne connaît pas nécessairement le sens, mais qu'il reconnaît comme porteur de risques, puisqu'ils se posent comme des représentants de la complexité de son époque. Ce sont des sciences qui étudient l'homme et le social pour tenter de mieux les comprendre, et Lenny craint plus que tout ce type de savoir qui ne peut que lui rappeler la distance entre la réalité et la simplicité à laquelle il aspire.

Il est possible de remarquer cette mise en retrait des mots dans l'extrait que nous avons analysé précédemment pour y dégager le sème du désengagement : « Jésus, pensait Lenny, ça y est. Psychologie. Sociologie. Analyse. Fais voir ton pipi, je te ferai voir le mien. Il y a pas moyen de les semer. » (AGC, 38) Voyant l'homme commencer à parler des situations complexes qui accablent les Américains, Lenny prend peur et reconnaît un piège ; il s'agit d'un savoir sur la société qui rappelle l'inexistence d'un monde simple où le bien et le mal sont clairement définis. Le protagoniste tente alors de nommer, de décrire, la situation néfaste qu'il vit à l'aide de mots dont il pense connaître le sens. Il les met à l'écart comme si, dans le mot seul, toute la complexité du social qu'il tente tant de fuir pouvait se retrouver.

Nous avançons l'hypothèse que ce procédé, qui se fait en trois temps (prise de conscience d'une situation désagréable, désignation de cette dernière, puis mise en retrait du mot qui la définit), permet au jeune homme de reconnaître les discours dangereux qui le guettent et, ultimement, de se sortir de situations potentiellement oppressantes.

Ce mode d'action relève en partie de sa naïveté et de son incapacité à comprendre le social et les individus qui le composent. Lorsqu'il sent que quelqu'un peut lui rappeler la complexité du monde, il fuit. Cette situation est sur le point d'arriver lorsque Jess lui avoue qu'elle étudie la littérature et un peu de sociologie. Alors, Lenny prend peur :

Il la regardait avec méfiance, à présent.

"Et la psychologie aussi, peut-être ?

— Non, répondit Jess. "

Il poussa un soupir de soulagement.

"Ouf, j'ai eu peur, un moment.

— Qu'est-ce que vous avez contre la psychologie ?

— Rien. J'ai jamais dénoncé personne. C'est pas mon genre. Mais quand je vois venir la psychologie, je traverse, c'est tout.

En fait, ce n'est pas la psychologie ou la sociologie comme champ des sciences sociales que Lenny évite, mais plutôt ce que ces deux mots représentent dans son propre dictionnaire, c'est-à-dire l'embrigadement idéologique et la complexité du social. La mise en évidence de ces termes se pose comme un moyen pris par le jeune homme pour identifier et nommer les dangers qui l'entourent.

Lenny procède de la même façon à la fin du roman, lorsqu'il est en route vers l'Italie avec Jess, l'esprit embrouillé par les somnifères, et qu'il hésite encore à sauter de la voiture :

Il se mit à rire. Elle aussi.

"Tout ira bien, tu verras", dit-elle.

L'Italie.

La lune.

Le matriarcat. L'amour.

Sainte merde. On est en train de tuer un homme.

À travers le style indirect libre du narrateur, c'est la voix de Lenny qui se fait entendre. Ces mots, *Italie*, *lune* (qui représente, ici, le romantisme), *matriarcat*, *amour*, sont tous synonymes, pour Lenny, de conformisme et de soumission. Comme avec la sociologie et la psychologie, le jeune homme constate avec dépit la situation dysphorique dans laquelle il se trouve et la nomme avec ses propres termes, qu'il isole. Une fois la situation identifiée et

comprise, il conclut en admettant et en acceptant sa mort, du moins celle de son « aliénation » tant chérie.

Par ailleurs, le mot aliénation est lui aussi souvent isolé. Lorsque le jeune homme pense à son idéal de fuite perpétuelle, il explique :

L'aliénation. C'est la seule chose qu'ils ont inventée qui a tenu le coup. Il paraît même que c'est inscrit dans la Déclaration d'Indépendance, l'aliénation, mais jusqu'à présent, il y a que les Noirs qui en ont bénéficié. Je savais même pas que ça existait. (AGC, 109)

L'ami de Lenny, Bug Moran, a théorisé l'aliénation pour la promouvoir au rang d'objet de valeur positif. Elle est synonyme, rappelons-le, de la vie extérieure tant souhaitée par le protagoniste. Cette mise en évidence du mot va donc fonctionner de la même façon que pour *psychologie* ou *sociologie*, mais inversement, c'est-à-dire dans le but d'identifier les moments où les idéaux de vie marginale sont vécus. Ainsi, deux réseaux de mots isolés se dressent : ceux qui permettent d'identifier les dangers d'une part, et ceux qui rappellent le bonheur de la vie hors du monde des hommes, de l'autre.

Donc, en isolant les mots, Lenny entame un double processus. D'abord, nous l'avons dit, ce procédé l'aide à identifier les contextes non souhaitables et de s'en distancier. Ensuite, la mise en évidence des mots simplifie la réalité du protagoniste. Il y a, pour lui, les situations dangereuses et négatives, qu'il définit ponctuellement comme étant de la sociologie, de la psychologie ou encore de l'amour et celles, positives, qu'il nomme *aliénation* ou *Mongolie extérieure*. Cet isolement des substantifs lui permet alors de dualiser son univers sous deux axes simples, les situations désirables contre celles qui sont oppressantes. La réalité se revêt alors d'une simplicité proche de celle qu'il perçoit dans les *westerns*, son langage lui permet de mieux appréhender son univers.

#### Problèmes de connotation, de dénotation et de néologismes

Si l'isolation des mots permet au jeune homme de simplifier sa réalité, il n'en demeure pas moins que certaines particularités linguistiques marquent plutôt une forme de fuite, voire de refus. Cette révolte s'exprime en fait par les connotations et les dénotations peu communes que vont prendre les mots dans le discours du protagoniste. Lenny emploie des substantifs présentant un signifié différent de celui du lexique, tout en les investissant parfois des valeurs

opposées aux normes sociolinguistiques. Par le glissement plus ou moins subtil de la connotation ou de la dénotation de certains mots, ces jeux langagiers, d'une part, minent la communication entre le protagoniste et les autres personnages et, d'autre part, opacifient la lisibilité du texte. Rappelons la différence entre la *dénotation* et la *connotation* :

En linguistique, la dénotation d'un signe désigne le plus souvent "l'ensemble des traits de sens qui permettent la dénomination (encodage) et l'identification (décodage) d'un référent" (l'objet auquel il s'applique). C'est l'"ensemble des traits distinctifs à fonction dénominative", alors que la connotation d'un signe, ce sont les "valeurs sémantiques additionnelles"<sup>57</sup> : indications sociolinguistiques comme le niveau de langue (ce qui différencie « voiture » de « bagnole »), ou idiolectales (par exemple, les valeurs affectives, métaphoriques, péjoratives ou mélioratives dont un mot est entouré dans un énoncé, et par lequel il est relié à d'autres) — qui sont intégrées au sens de façon variable selon les linguistes<sup>58</sup>.

En d'autres termes, la dénotation se rapporte au lien unissant un mot à son ou ses référent(s), alors que la connotation varie en fonction de la valeur accordée au mot et à ce qu'il signifie.

C'est le cas, rappelons-le, d'*aliénation*, ce « truc formidable » que Lenny définit comme une forme de liberté. Lorsqu'il rencontre, par exemple, le père en colère d'une fille qu'il a rencontrée, le jeune Américain prend peur : « C'étaient les flics, la prison, la fin de l'aliénation. » (AGC, 40) Or, l'aliénation se définit selon le *Robert* comme l'« état de l'individu qui, par suite des conditions sociales (économiques, politiques, religieuses), est privé de son humanité et est asservi. » La prison, qui prive l'humain de sa liberté, est donc une forme d'aliénation et non pas la fin de l'aliénation. Pour un personnage comme Lenny qui évite plus que tout le conformisme et l'embrigadement idéologique, l'aliénation, telle qu'on l'entend communément, devrait le faire frémir. Après tout, c'est en partie l'armée et l'obligation de faire la guerre qu'il fuit en se cachant dans les Alpes, mais tout au long du roman, l'*aliénation* se dresse pratiquement comme un objet de valeur axiologiquement positif.

Le choix de changer la dénotation du substantif (le mot n'a plus le même sens) et de renverser sa connotation (il représente des valeurs opposées à ce qu'il a normalement) n'est pas un hasard. En refusant la définition de l'*aliénation*, Lenny conteste d'un même

---

<sup>57</sup> Catherine Kerbrat Orecchioni, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 12.

<sup>58</sup> Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, op. cit., p.181.

mouvement ce que le mot veut dire, c'est-à-dire la soumission et l'asservissement, ainsi que le totalitarisme qu'il voit dans le langage. Il évince l'aliénation de son environnement en rendant le mot synonyme de liberté, et il lutte contre l'oppression qu'exercent les lois lexicales. De ce fait, Lenny dénie son appartenance même au langage, il le fuit, tout en rétablissant un mot connoté selon ses propres valeurs. Ce procédé attire aussi l'attention du lecteur sur le substantif et sa signification habituelle. Le renversement curieux du sens des mots a ainsi pour effet d'annuler une lecture immersive et de susciter la réflexivité.

Ce double mouvement, celui de vider les mots de leur sens pour les en remplir d'un nouveau, n'est pas le seul fait d'*aliénation*. Il en est de même pour *démographie*, *Madagascar*, *psychologie* et plusieurs autres substantifs, ce qui limite souvent la lisibilité du texte :

Ils ont bâti un monde tellement con et tellement dégueulasse, pense Lenny, que c'est un vrai Madagascar, bourré de vierges et de poissons néfastes, avec seulement l'aliénation qui a survécu par miracle, quand on arrive à la trouver, et à la garder, et les voilà qui vous font encore des leçons de psychologie, de politique, et vous expliquent ce qui ne va pas, comme si quelque chose allait à part la plus grande force spirituelle de tous les temps [la Connerie], comme disait Bug. (AGC, 38-39)

Ce passage curieux est en apparence illogique puisque la connotation habituelle se voit inversée (l'aliénation et la connerie sont valorisées alors que Madagascar, les vierges et les poissons symbolisent ce qui est mauvais) et la dénotation transformée. Cette partie du texte a de quoi faire sourciller le lecteur pour qui cet idiolecte étrange devient parfois incompréhensible. En réinvestissant certains mots d'un sens ou d'une valeur autres que ce qui est admis dans le lexique normatif, Lenny renouvelle le langage pour l'adapter à sa compréhension du monde. Ce procédé participe non seulement d'un refus de l'emprisonnement des mots dans une grammaire, mais d'une fuite vers un langage transformé, voire nouveau, que Lenny est le seul à utiliser. En *reconnotant* son vocabulaire, le protagoniste recrée un modèle langagier ordonné selon ses règles et ses valeurs dans lesquelles il peut se réfugier. Lenny s'isole, son action le confine dans une sorte de solipsisme, mais c'est pour lui une solitude salutaire : elle lui permet d'atteindre en partie cette vie hors du monde à laquelle il aspire tant. Cette connotation unique de certains mots fait en sorte qu'une partie de son langage n'a pas été touchée, Lenny dirait *souillée*, par

personne, un peu comme en montagne, cette « neige propre, sans démographie dessus. » (AGC, 20)

Si le langage de Lenny intègre des signifiés nouveaux, il n'en demeure pas moins que la forme même de certains substantifs n'est pas à l'abri des manipulations linguistiques du personnage. Le lecteur rencontre effectivement des mots qui n'existent pas dans le dictionnaire. Si ces néologismes peuvent facilement être attribués au peu d'éducation dont Lenny a bénéficié, ils n'en occupent pas moins une fonction beaucoup plus signifiante. Comme Riffaterre le souligne : « Le néologisme littéraire, loin d'être arbitraire, loin d'être un corps étranger dans la phrase, est le signifiant le plus motivé qu'on puisse trouver dans le texte<sup>59</sup>. »

Les néologismes de Lenny attirent effectivement l'attention du lecteur par leur finesse et leur originalité. Rappelons le terme *idéalogie* qui apparaît exactement dans un contexte où on critique la domination qu'impose le langage : « C'est l'ennemi public numéro un, le vocabulaire, parce qu'il y a trop de combinaisons possibles, comme aux échecs. Les idéologies, qu'ils appellent ça. » (AGC, 109) La jonction d'*idéal* et d'*idéologie*, même si le texte la présente comme une simple erreur d'orthographe (Jess, à ce moment, corrige l'erreur), crée un effet de distanciation en rappelant au lecteur qu'il se retrouve devant un texte dont le langage est travaillé et réfléchi. Le néologisme ne passe pas inaperçu et amène le lecteur à questionner le mot nouveau. La fusion des deux substantifs propose que l'idéal de l'homme soit indissociable de l'idéologie dominante. Avoir un idéal, un rêve, un objectif, revient au même que de se soumettre à la norme. Rappelons seulement l'association que Lenny fait entre le commerce des voitures et la guerre.

De plus, inventer un mot exactement dans ce contexte exprime assez bien la révolte de Lenny. Le néologisme, par sa construction, est agrammatical et contrevient aux règles établies. Selon Riffaterre, le mot inventé « offre la solution de la non-grammaticalité<sup>60</sup> » lorsque le lexique ne réussit pas à exprimer l'idée recherchée. Pour Lenny, le vocabulaire est trompeur et totalitaire. Il préfère donc créer des mots qui n'ont été utilisés par personne.

---

<sup>59</sup> Michaël Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 74.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 65.

À la fin du roman, les jeunes révolutionnaires qui volent les millions de dollars de contrebande font boire à Lenny un café rempli de somnifères pour que le jeune Américain ne leur résiste pas : « Il avala une gorgée. Le café, c'est bon pour le moral. *Anastasia*, c'est encore mieux. » (AGC, 235, souligné par Gary) Il est clair que le mot adéquat est *anesthésie*, mais il est transformé en nom propre qui laisse croire que Lenny parle d'un lieu ou d'une personne : « Il sentait qu'il allait s'endormir. Anastasia. Ils ont plein de trucs en Asie, ça c'est sûr. Anastasia. Euthanasie. La Mongolie extérieure. Et puis c'est loin, loin de tout. » (AGC, 250) Le lecteur assiste à une sorte de dérive des mots, une espèce de glissement de la forme qui actualise un sens nouveau. Cette citation jaillit au moment où Lenny se réveille dans la voiture de Jess, en Italie, avec des millions de francs suisses dans le coffre. Lenny réalise que son idéal de fuite est désormais irréalisable, qu'il est récupéré par Jess et par l'amour qu'il lui porte.

Même s'il voit la réalisation de sa quête vers « l'aliénation » anéantie, le jeune Américain réintroduit le néologisme dans son langage pour affirmer, un peu comme une dernière tentative de résistance, son désir de vie hors du monde des hommes. La jonction d'anesthésie et du continent de l'Asie dans un même mot exprime la volonté du personnage d'être ailleurs, loin de tout (surtout de l'humanité), dans un endroit où la souffrance, qui vient bien sûr des hommes, n'existe pas. Cette figure rejoint celle de la *Mongolie extérieure*, autre création de Lenny, qui est un lieu imaginaire où l'individu n'a pas à se soumettre aux diverses contraintes qui peuvent peser sur lui. Finalement, la juxtaposition de tous ces mots crée d'autres sens possibles, notamment en lien avec *euthanasie*, qui lui n'est pas un terme inventé. L'Anastasia et la Mongolie extérieure, ces lieux véritablement « loin de tout », où la souffrance n'existe plus, peuvent alors se rapporter à la mort.

### Les vides

Plusieurs propos tenus par Lenny peuvent paraître illogiques. Cette causalité problématique est souvent le résultat des glissements de sens que les mots énoncés par le sujet peuvent subir. Rappelons l'aliénation, ce « truc formidable » (AGC, 35), qui perturbe le lecteur puisqu'elle est normalement synonyme d'emprisonnement ou de folie.

Or, certains passages demeurent illogiques même si aucun mot n'a subi de réinvestissement de sens. Plusieurs phrases sont curieuses, voire illisibles, puisque le lecteur

peut difficilement recréer la logique de l'énoncé. Lorsque Lenny, par exemple, questionne Jess sur l'identité d'un homme sur une photo qu'elle a dans sa maison, et qu'elle lui répond que c'est un dirigeant bulgare progressiste qui a connu la peine de mort, le jeune homme répond : « C'est sûrement un type très bien, du moment qu'il a été pendu. » (AGC, 118) De tels propos paraissent bien entendu étranges puisque la peine capitale est généralement réservée aux criminels dangereux. Il est rare qu'on dise d'un criminel qu'il est un « type très bien ». Il manque donc de l'information pour rendre le propos clair d'une part, et logique, de l'autre. Cette omission nuit à la lisibilité du texte en rendant le raisonnement ambigu. La phrase demande donc un travail venant du lecteur afin de combler l'information lacunaire. Lenny veut certainement dire que l'homme sur la photo « est sûrement un type très bien, du moment qu'il a été pendu [par un régime totalitaire]. » La phrase prendrait ainsi du sens puisque Lenny se positionne contre toute forme d'idéologie et surtout de totalitarisme.

Desmarais observe fort justement que dans *Adieu Gary Cooper*, Romain Gary commence à pratiquer l'ellipse qui est une figure syntaxique propre — on pourrait dire classique — aux romans signés Ajar. Le chercheur trouve une explication à ces omissions dans le roman autobiographique *Chien blanc* publié en 1970 : « Quand mon esprit s'élance au-dehors à la recherche d'un raccourci pour atteindre une sorte d'expression totale de soi, il saute elliptiquement par-dessus les obstacles de la pensée cohérente<sup>61</sup>. » L'ellipse permet effectivement à Lenny de supprimer certains mots ou groupes de mots qui lui font « obstacle », c'est-à-dire qui lui sont antipathiques ou qu'il trouve dangereux. Lenny élimine, dans la citation mentionnée, « par un régime totalitaire ». Par le biais de l'ellipse, il évince une part du monde qui le rend malheureux (l'oppression des puissances despotiques) ce qui crée une phrase à première vue illogique. Cette incohérence dans la phrase fait écho à la pendaison de quelqu'un de bien : une phrase illogique dans un contexte où on parle d'un geste illogique.

L'ellipse travaille donc de deux manières. D'une part, elle élimine du langage ce qui dérange ou angoisse le protagoniste. Ce dernier évacue de ses phrases la part du monde qui le révolte et qu'il ne tolère pas. D'autre part, l'ellipse crée des propos souvent incohérents.

---

<sup>61</sup> Romain Gary, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, 1970, cité par Benoît Desmarais, *L'impossible dérobade*, op. cit., p. 105.

La cause et la conséquence ne concordent pas, ce qui tend à opacifier le langage de Lenny et oblige le lecteur à réfléchir. Lenny saute « par-dessus les obstacles de la pensée cohérente », ce qui marque une certaine part de révolte devant les concepts et savoirs établis. Les vides permettent ainsi à Lenny de sortir de cet ancrage des mots, de la logique comme manifestation de la certitude, pour appréhender la complexité du réel. Lenny peine à comprendre l'époque dans laquelle il vit et les blancs syntaxiques deviennent une manifestation de cette incohérence. Ces vides constituent donc pour Lenny un moyen de refuser certains aspects du réel et du langage. Par ailleurs, ce procédé permet de signifier son rapport au monde dont le sens lui échappe.

Si, à la fin d'*Adieu Gary Cooper*, Lenny semble se diriger vers une vie qu'il partagera avec le reste des hommes, son langage n'en demeure pas moins intact et semble constituer un endroit sûr, inaliénable. Sa façon de parler se hisse comme le dernier vestige de son insoumission et de sa résistance. S'il abdique, vers le milieu du roman, devant l'amour, l'idiolecte de Lenny reste inébranlable, intouchable.

#### *Les bricolages de Jean*

Jean aime bricoler. Il y a quelque chose de naturel chez lui dans le geste de réparer, que ce soit de la plomberie ou des injustices. Selon lui, le langage a fait faillite et il semble que les transformations qu'il lui apporte fonctionnent en accord avec son désir d'aider. Les mots, on s'en souvient, sont pour lui insuffisants et ils supportent trop souvent la figure de la « Connerie ». Les jeux langagiers de Jean se présentent comme une rectification de ce qui ne fonctionne pas dans le parler commun. Le renouvellement qu'il opère tend à redonner, à travers différents procédés linguistiques, une certaine humanité à la langue. Ces différentes transformations vont également amener le protagoniste à contrôler l'excessivité de son empathie. Le langage renouvelé se pose ainsi pour Jean à la fois comme un objet à réparer, et comme un outil qui limite l'angoisse.

#### Définitions et explications

Une des principales particularités langagières se manifeste par l'intégration de définitions venant du dictionnaire dans le discours du narrateur-personnage. Jean consulte ce type d'ouvrage frénétiquement et il n'hésite pas à soutenir ses propos par les définitions des

mots qu'il a dénichés. Il les intègre telles quelles dans son langage, ce que l'usage des italiques permet de bien remarquer :

J'ai cherché dans le dictionnaire le mot qui convenait le mieux à notre première rencontre historique, et à l'impression qu'il m'avait faite en entrant dans mon taxi la tête première en me donnant l'adresse de la rue du Sentier, et j'ai retenu *gronder, produire un bruit sourd et menaçant sous l'effet de l'indignation et de la colère*, mais je ne savais pas à ce moment que c'était encore plus vrai pour monsieur Salomon. (ARS, 10, souligné par Gary)

Or, certains de ces extraits de dictionnaire apparaissent sans nécessairement être motivés par le contexte. Si Jean explique qu'il a cherché *gronder*, les autres définitions surgissent généralement sans crier gare : « Et puis il m'a regardé encore, mais d'une drôle de façon, comme si j'avais quelque chose dans le visage. Il a même eu un haut-le-corps, mouvement brusque et involontaire marquant un vif étonnement. » (ARS, 13) L'incorporation de ces définitions, telle celle du mot *haut-le-corps*, est facilement attribuable au peu d'éducation que Jean a reçue. Il a quitté l'école très tôt et se dit « autodidacte ». On pourrait certainement voir dans cette utilisation un souci de recherche de crédibilité puisque le narrateur démontre qu'il y a une réflexion derrière le choix de ses mots, mais également une curiosité ou un désir de bien s'exprimer malgré le manque d'instruction. Or, nous l'avons vu, le caractère fixe et inébranlable du langage angoisse Jean. Certaines définitions, comme celle du mot *sagesse*, vont jusqu'à l'amener à se défouler au gymnase. Il devient alors légitime de se questionner sur ces intertextes. Pourquoi, si le langage normatif angoisse Jean, ce dernier intègre-t-il toutes ces définitions provenant des dictionnaires ?

En fait, c'est dans le contraste de ces définitions avec l'idiolecte étrange du narrateur-acteur qu'il est possible de trouver une réponse. Jean énonce beaucoup d'explications, souvent sous la forme de maximes ou d'aphorismes, à propos des événements et des choses qui l'entourent. Son langage fourmille de déclarations suivies d'éclaircissements qui rendent le propos comique et souvent... moins clair. Lorsque Jean remarque les vêtements neufs de monsieur Salomon il explique que normalement, « on ne se commande pas une nouvelle garde-robe pour le peu de temps qui vous reste, ce n'est pas économique. » (ARS, 10) Dans ce genre de phrase, l'explication arrive toujours après la virgule et elle crée souvent l'étonnement et le rire par sa façon inhabituelle de dire que ce n'est pas raisonnable, que ça ne vaut pas la peine.

Ce type de phrase ponctue l'entièreté de *L'angoisse du roi Salomon* :

« L'expression de bonté est toujours un peu triste, car elle sait à quoi elle a affaire. » (ARS, 26)

« Et il [Chuck] a un léger accent américain, ce qui rassure beaucoup, car c'est une grande puissance. » (ARS, 32)

« Il tourna une page de sa belle main un peu roussie, car la vieillesse donne des taches de rouille. » (ARS, 34)

« Je suis pour la protection des espèces dans leur ensemble, car c'est ce qui manque le plus. » (ARS, 112)

« Je l'ai soulevée, je l'ai portée dans la chambre à coucher en me heurtant aux murs, je l'ai jetée sur le lit et je l'ai baisée deux fois de suite sans me retirer et pas seulement elle, mais le monde entier avec ses fourgons cellulaires, parce que c'est ça, l'impuissance. » (ARS, 143)

Les explications, placées en fin de phrase derrière la virgule, n'éclairent pas vraiment les propos de Jean. On ne comprend pas d'emblée, par exemple, pourquoi le fait que Chuck soit américain rend son accent rassurant.

Ce type de propos contraste singulièrement avec les définitions du dictionnaire. Pour Jean, le dictionnaire permet d'anéantir les doutes. Cette réaction vient probablement de sa croyance selon laquelle les dictionnaires auraient réponse à tout « puisque ce qui ne s'y trouve pas ne se trouve pas ailleurs. » (ARS, 14) Lorsque le jeune homme se questionne sur certains aspects du monde qui le troublent, il tente de calmer son angoisse en fouillant dans le dictionnaire à la recherche d'une définition qui lui permettrait de s'apaiser. Après la consultation, Jean peut réagir de deux manières : soit il est réconforté par la réponse qu'il a trouvée, soit son angoisse se creuse. Les dictionnaires ne laissent place à aucune interprétation et sont catégoriques, et c'est le principal piège dans lequel peut sombrer le jeune Parisien. Lorsqu'une définition, comme celle du mot sagesse, le démoralise, Jean ne peut que l'accepter et souffrir. Le dictionnaire se montre comme une puissance presque totalitaire qui ne propose qu'une façon de comprendre le monde et Jean le constate à quelques reprises. Nous croyons que les explications incohérentes qui émaillent les propos de Jean lui permettent d'opposer une autre forme de discours à celle, toute définitive et résolue, du dictionnaire. Ces procédés stylistiques rassurent le jeune homme puisqu'elles sont la preuve que la rectitude du dictionnaire n'est pas la seule façon d'appréhender le monde. Il est possible de faire réfléchir sans être nécessairement compris. Le langage du narrateur perd,

par l'ambiguïté de ses explications, son aspect rigide pour ouvrir une porte à la nuance et à la mesure.

Une séquence interprétative peut alors voir le jour chez le lecteur puisqu'il est d'abord étonné devant de tels contresens, ce qui l'amène à porter attention aux mots, pour ensuite tenter de trouver une signification à ces déclarations peu communes. Ce type de phrase, par son ludisme et son comique, finit alors par déprécier les définitions du dictionnaire. Les raisonnements loufoques de Jean sous-tendent une conception du monde peu rationnelle, mais le plaisir qu'en tire le lecteur mène à valoriser ces passages polysémiques. Le contraste qu'elle provoque avec les définitions permet au lecteur de sortir d'une réception passive pour qu'il se questionne sur leur sens, mais aussi, peut-être, sur leur fonction.

Les explications étranges qui parsèment le discours de Jean jettent une lumière ironique sur les extraits du dictionnaire. Nous croyons, tout comme Christian Morin, que ceux-ci n'ont effectivement pas réponse à tout, même si tous les mots y trouvent une définition : « On peut sans doute également voir une critique d'une croyance en la toute puissance du dictionnaire, qui, il faut bien le dire, ne font pas la langue, mais répertorient l'usage et n'expliquent pas tout<sup>62</sup>. » D'ailleurs, Jean voit quelque chose de louche dans le fait de toujours pouvoir tout expliquer :

Mais Chuck peut tout expliquer, alors il faut s'en méfier comme de la peste. Au moins, lorsqu'on ne comprend pas, il y a un mystère, on peut croire qu'il y a quelque chose de caché derrière et au fond, qui peut soudain sortir et tout changer, mais quand on a l'explication, il reste plus rien, que des pièces détachées. Pour moi, l'explication, c'est le pire ennemi de l'ignorance. (ARS, 17)

Il n'est donc pas étonnant de voir des explications ambiguës et parfois irrationnelles intégrer le langage du narrateur. Se côtoient donc, dans les propos de Jean, des définitions stables et solides venant d'un répertoire lexical figé, et des phrases à portée didactique dont le sens demeure fragile ou incohérent.

Ces déformations de la logique sont beaucoup plus proches de l'être du protagoniste que les définitions, toutes figées et définitives, du dictionnaire. C'est pourquoi ces dernières apparaissent un peu comme des corps étrangers dans le discours de Jean : elles sont

---

<sup>62</sup> Christian Morin, *L'humour avec soi*, op. cit., p. 129.

généralement mises en retrait par les italiques. Les explications offrent donc un contrepois à la nature trop rigide du langage. Jean intègre des formules souvent opposées à la logique, car le monde semble parfois en être dénué. Le protagoniste de *L'angoisse du roi Salomon* réajuste ainsi le langage vers ce qui lui semble moins formel, donc plus naturel. La définition du mot sagesse est inaccessible, voire inhumaine : les mots ont besoin de plus de nuance. La langue française, par ses règles et sa rigidité, représente mal le social et sa complexité<sup>63</sup>, et Jean tente ainsi de la désacraliser.

Ces différentes modifications appliquées au parler courant tendent à réajuster le langage dans la voie de l'ambiguïté et de l'interprétation. Au moment où Jean couche avec mademoiselle Cora et qu'il croit la rendre heureuse, il explique :

Je n'avais jamais encore rendu quelqu'un heureux comme ça. Mon père me racontait qu'on manquait de tout pendant l'occupation, mais on pouvait tout se procurer au noir. On disait « au noir » pour montrer que c'était illégal, qu'on n'avait pas le droit. Mademoiselle Cora n'y avait pas le droit à cause de l'ardoise qu'on lui avait collée sur le dos, mais elle était heureuse au noir.

— Qu'est-ce qu'il y a ? Pourquoi ris-tu ?

— Rien, mademoiselle Cora, c'est comme si vous et moi on faisait du marché noir...

Je crois qu'elle était trop chavirée pour rire. (ARS, 145)

Si, en tant que narrateur, Jean explique son raisonnement sur le marché noir à son narrataire, il laisse Cora dans un brouillage interprétatif. L'ancienne chanteuse se trouve, tout comme le lecteur, à plusieurs reprises, dans une situation où les propos de son jeune amant sont difficiles à saisir. La manière étrange qu'a le personnage-narrateur de s'exprimer tend à réarranger un langage trop catégorique. À défaut de pouvoir réparer toutes les injustices, Jean répare le langage en s'exprimant... au noir.

#### « Ce qu'on appelle... chez »

Une autre déviance quant à l'usage des dictionnaires apparaît lorsque Jean déforme des expressions et les attribue à un groupe déterminé d'individus ou d'objets. Il utilise la formulation « ce qu'on appelle... chez », ce qui mène à mal plusieurs locutions figées :

---

<sup>63</sup> Jean a beaucoup de difficulté à se comprendre lui-même, puisqu'il manque d'identité, mais c'est aussi son monde qu'il a du mal à appréhender. Les injustices dont il est témoin sont pour lui inexplicables et elles proviennent de causes que Jean peine à identifier. Son langage provoque ainsi une forme d'opacité dans la lisibilité, de la même façon que le monde, pour Jean, est souvent illisible, c'est-à-dire incompréhensible.

« Monsieur Salomon était ce qu'on appelle mal éteint, chez les volcans. Il était encore volcanique à l'intérieur, il bouillonnait et fulminait avec passion, et alors, allez savoir. » (ARS, 20) Le lecteur assiste donc encore à une de ces redéfinitions loufoques qui passent à travers une formule qui fonctionne drôlement avec le contexte. Ici, sa manière de s'exprimer tend à anthropomorphiser les volcans, ceux-ci s'apparentent à un trait de caractère. À plusieurs reprises, le narrateur-protagoniste souligne d'où vient l'expression qu'il utilise, ce qui crée souvent chez le lecteur l'étonnement ou le rire. Jean déplace une expression figée du discours géographique, le volcan mal éteint, pour la transposer à un individu d'âge mûr, dont la mort approche, mais qui a encore une vitalité alimentée par une certaine rage.

Il semble que ce procédé, utilisé à maintes reprises dans le roman, dévie les expressions du contexte dans lequel elles sont généralement prononcées : « Il n'y a pas que l'école, Aline. Il y a aussi l'enseignement public obligatoire, tu sais. C'est ce qu'on appelle l'œuvre de sa vie, chez les autodidactes. » (ARS, 260) Alors que l'on associe l'apprentissage de l'autodidacte à « l'école de la vie », Jean en fait plutôt « l'œuvre d'une vie », terme que l'on réserve généralement aux réalisations littéraires ou artistiques marquantes. La façon de s'exprimer de Jean fait voir ainsi la valeur et l'accomplissement du travail de l'autodidacte. Par ailleurs, Jean va voir une forme d'indépendance dans l'hésitation d'Aline quant à lui laisser les clés de son appartement : « Elle prit son sac et sa clé. Elle a hésité. C'est ce qu'on appelle l'indépendance, chez les femmes. » (ARS, 260) Le désir de s'affranchir de l'homme devient dans les mots de Jean l'hésitation à faire entrer l'homme dans sa vie et dans son appartement. Encore une fois, Jean mène à mal le langage courant pour le redéfinir selon sa propre vision du monde. La définition ou plutôt l'image de la femme hésitante avec les clés dans les mains devient pour Jean la figure de l'émancipation féminine.

Toutes ces expressions, en se désinvestissant de leur sens habituel et en intégrant un contexte différent, deviennent des figures originales et uniques que seul le narrateur prononce. On pourrait facilement lire : C'est ce qu'on appelle... chez Jean. Les mots, on le répète, ont fait faillite pour lui, c'est pourquoi il transpose des expressions figées (volcan mal éteint, l'œuvre d'une vie, l'indépendance de la femme) et les réinvestit d'un sens nouveau qui exprime mieux sa réalité. Être mal éteint devient un trait psychologique, l'indépendance

c'est d'avoir le pouvoir d'hésiter et l'œuvre d'une vie couronne l'apprentissage de l'autodidacte.

Christian Morin voit dans ce procédé une manière de créer un discours humoristique en déviant du langage normatif, ce qui atténuerait les angoisses du protagoniste : « "Ce qu'on appelle" fait référence à une expression figée du discours théorique ou didactique. [...] Cette intrusion du discours didactique prend place, encore ici, dans une situation difficile pour le narrateur et initie le processus humoristique<sup>64</sup>. » Bien qu'elles ne prennent pas toujours place dans des situations « difficiles » pour le narrateur (il les utilise, par exemple, avec Aline, celle qui réussit à calmer ses angoisses), ces particularités travaillent à déstabiliser la langue et ses expressions figées, et permettent ainsi de calmer ses angoisses et de traduire sa vision du monde.

### Incorrections

Les procédés stylistiques relevés jusqu'ici, étonnants sur le plan sémantique, demeurent néanmoins grammaticalement convenables. Le sens est volatile certes, mais les phrases s'accordent aux règles de la langue. Or, tout comme Lenny, Jean excelle dans l'art des fautes de français. En faire une liste exhaustive s'avérerait fastidieux, car le roman en est parcouru. David Bellos va même jusqu'à voir, dans ces erreurs, la « spécificité » du style Ajar<sup>65</sup> ! Elles apparaissent souvent comme des erreurs dans le choix des mots, comme si Jean ne connaissait pas réellement leur sens (ce qui est peu probable étant donné ses consultations frénétiques des dictionnaires). Alors que monsieur Salomon cherche une femme dans les petites annonces du journal et qu'il demande l'avis de Jean, ce dernier explose : « Vous conseiller quoi, monsieur Salomon ? Vous voulez vraiment contracter femme ou vous me faites seulement mal au ventre ? » (ARS, 186) Pour lui, il est inconcevable que son maître, à cause de son âge, se trouve une femme dans le journal. De plus, celles que ce dernier a sélectionnées sont toutes jeunes. Jean a perpétuellement peur de la mort prochaine de monsieur Salomon et il voit probablement dans le fait de se marier à une jeune femme un danger pour le vieil homme. Jean transforme *trouver une femme* par *contracter femme*,

---

<sup>64</sup> Christian Morin, *L'humour avec soi*, op. cit., p. 129.

<sup>65</sup> David Bellos, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des ajaristes », op. cit., p. 29.

formulant ainsi une association entre la femme et la maladie. Dans le lexique de Jean, à partir d'un moment dans la vie, il est possible pour l'homme de contracter femme.

Plus tard, le protagoniste rejoint Aline et tente de lui expliquer qu'il couche avec mademoiselle Cora pour la rendre heureuse en lui donnant l'impression qu'elle n'est pas si vieille. À ce moment, il fait une erreur de français et expose la façon dont il voit ces incorrections :

- La vie lui a ouvert un compte et ça s'est accumulé, explique Jean.
- Et tu essayes de la rembourser ?
- Je ne sais pas, Aline, ce que j'essaye. Ça vaut peut-être mieux. Des fois, il me semble que c'est la vie qui s'endette contre nous et ne veut plus rembourser...
- Qui s'endette *envers* nous, pas *contre* nous.
- Chez nous au Québec on dit contre nous.
- Tu es du Québec maintenant ?
- Je suis des Buttes-Chaumont, mais c'est quand même un autre langage au Québec. Va voir *Eau chaude, eau frette* à la Pagode, rue de Babylone, ça se donne en ce moment, tu verras qu'il y a encore des possibilités. On peut encore parler autrement. (ARS, 202)

Les incorrections de Jean se rapprochent de celles de Lenny en ce sens qu'elles ont pour but de se poser contre le langage normatif. Il y a des règles et des normes, mais les respecter c'est courir le risque de sombrer dans la Connerie. Le narrateur de *L'angoisse du roi Salomon*, par ses erreurs, ne semble cependant pas fuir, comme Lenny, le langage, mais tente plutôt de proposer quelque chose d'autre, un idiolecte différent. Son idéal se distancie de celui du jeune Américain d'*Adieu Gary Cooper* par son désir de « parler autrement » plutôt que de ne pas parler du tout. Pour Jean, c'est encourageant de voir que la rigidité des mots et l'immobilisme du dictionnaire peuvent être déjoués, c'est « qu'il y a encore des possibilités ». Il s'agit là d'une forme de révolte contre le parler normatif. La comparaison avec le Québec n'est donc pas insolite.

Les erreurs que Jean commet fonctionnent donc de deux façons. D'un côté, elles travaillent, comme celles de Lenny, à refuser le modèle offert par la grammaire et, de l'autre, elles permettent à Jean de forger son identité autour d'une façon de parler qui lui est propre. Faire des fautes ouvre un chemin vers un langage *autre* qui est le sien. Ces transformations langagières aident ainsi le protagoniste dans sa quête identitaire. Morin va d'ailleurs à peu près dans le même sens lorsqu'il écrit : « Chaque manifestation humoristique de l'expression

semble suivre le même mouvement que la forme contenue en traduisant la quête de sens (de la vie) à travers le renouvellement du langage<sup>66</sup>. » Ces transformations, qui sont souvent des incorrections, ne sont pas toujours humoristiques, puisque parfois subtiles ou sérieuses, mais ce « renouvellement du langage » semble effectivement aider Jean à atténuer ses angoisses et à le conforter dans sa marginalité.

### Les vides (anaphores, compléments)

Lorsqu'il parle, Jean contourne certains mots, il bondit par-dessus d'autres. Il exprime une idée, mais certains éléments manquent souvent dans son énoncé pour que le message transmis soit clair. Il omet, par exemple, d'explicitier certains référents, ce qui rend le propos polysémique. Selon Herschberg Pierrot, l'anaphore textuelle se rapporte à la dépendance entre un mot et son référent préalablement mentionné dans le texte :

Il est fréquent qu'un segment d'énoncé (en général un pronom ou un syntagme défini ou démonstratif) nécessite, pour être interprété, le recours à un segment précédent du texte. [...] On nomme *anaphore* textuelle (distincte de l'anaphore, figure de rhétorique) ce phénomène de dépendance interprétative qui dépasse les limites de la phrase. L'anaphore implique une mémoire discursive, qui conduit à la considérer non pas comme une simple variante de style évitant les répétitions, mais comme le rappel d'informations et d'interprétations précédentes. [...] Ainsi comprise, l'anaphore fait appel à la coopération du lecteur, à son activité d'interprétant<sup>67</sup>.

Cette activité d'interprétant est fortement sollicitée par Jean, puisque non seulement l'anaphore textuelle parsème son discours, mais aussi parce que les référents de certains segments d'énoncé sont absents. C'est le cas lorsque le narrateur-personnage angoisse en pensant à monsieur Salomon et à tous ses amis âgés qui vont bientôt mourir : « Je n'arrive pas à me faire à l'idée et pas seulement pour les vieilles personnes et monsieur Salomon que j'aime tendrement, mais pour tous les terminus. » (*ARS*, 96) Le mot *idée* n'a aucun antécédent dans le texte. La mémoire discursive du lecteur est sollicitée, mais elle n'aboutit à rien. Jean ne dit pas clairement quelle est l'idée à laquelle il ne se fait pas. Il parle certainement de la mort prochaine de ses amis, mais le protagoniste évince carrément le référent de son langage. Le lecteur doit émettre des hypothèses qui ne seront jamais confirmées et c'est pourquoi le

---

<sup>66</sup> Christian Morin, *L'humour avec soi*, op. cit., p. 134.

<sup>67</sup> Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, op. cit., p.236-237.

terme *ellipse* correspond mal au procédé employé par Jean. En effet, pour qu'une ellipse soit énoncée, il faut être en mesure de rétablir le vide hors de tout doute : « On se souviendra qu'on ne peut, *stricto sensu*, parler d'ellipse que lorsqu'on peut reconstruire le terme absent, parce qu'il a déjà été mentionné dans le contexte<sup>68</sup>. »

Il en est de même pour le mot *terminus* qui, ici, ne s'applique certainement pas au dernier arrêt d'un parcours d'autobus. En disant « et pas seulement les vieilles personnes », Jean semble utiliser *terminus* de manière à se rapporter non seulement aux personnes en fin de vie, ceux qui terminent leur parcours, mais également à tout ce qui prend fin de manière plus générale<sup>69</sup>. En les désignant ainsi, le narrateur retire de son langage des aspects du réel qui le démoralisent : la mort, la souffrance et la solitude.

Ces vides s'expriment également par l'absence de certains compléments. Monsieur de Saint-Ardalousier est une des personnes qui bénéficient des services du roi Salomon. Jean lui tient souvent compagnie et il apprend que le vieil homme écrit ses mémoires, mais ne se décide jamais à conclure le texte de peur qu'il lui arrive d'autres aventures dignes de mention. Or, le narrateur voit par là une autre forme de prétexte : « Moi je crois que monsieur de Saint-Ardalousier avait peur de finir. » (*ARS*, 25) *La peur de finir* prend un double sens par le complément éliminé. Le lecteur peut effectivement supposer que monsieur de Saint-Ardalousier a peur de finir sa biographie, mais selon le contexte, il est possible de croire que Jean veuille dire qu'il a surtout peur de finir sa vie. Ce double sens créé par l'absence de complément renseigne sur le pouvoir que Jean voit dans le langage, puisqu'arrêter de raconter sa vie est étroitement lié à la mort. D'ailleurs, la diégèse supporte cette idée puisque le vieil écrivain, convaincu par Jean de terminer sa biographie, meurt quelques jours après l'avoir publiée. L'expression utilisée par le narrateur permet ainsi de signifier l'état d'esprit du vieil homme, de montrer qu'une peur plus profonde l'habite.

---

<sup>68</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 28.

<sup>69</sup> Jean est très sensible au sort qu'a connu mademoiselle Cora. Elle était une chanteuse connaissant un certain succès, mais à cause de la guerre elle fut oubliée du public. Cet aspect éphémère de la reconnaissance des autres dérange beaucoup le jeune homme. Mademoiselle Cora n'est plus reconnue par le public ni par les hommes, elle fait partie de ces *terminus*.

L'absence de référents et de compléments marque parfois le texte à un point tel que sa lisibilité s'en retrouve fortement atteinte. La redondance de ces blancs participe directement au renouvellement du langage de Jean :

Lorsque Chuck m'a lancé une fois à la gueule que *c'est* lyrique, chez moi, et que je suis dans le genre bêlant comme on ne peut pas faire mieux sans talent et que la vieillesse et la mortalité, c'est du dix-neuvième siècle, comme Victor Hugo et Lamartine, que *j'avais du retard* comme inculte, *c'étaient* des élégies, chez moi, et que j'étais un élégiaque, j'ai attendu qu'il soit sorti pour *ne pas avoir l'air* et après j'ai cherché, on ne sait jamais, je tenais peut-être là une explication de l'angoisse du roi Salomon, que j'ai attrapée par fréquentation. (ARS, 247, nous soulignons)

L'absence de référent de *c'est* et de *c'étaient* suscite des questions pour le lecteur chez qui la mémoire discursive a du mal à faire des liens. Il n'y a pas de segments précédents dans le texte qui permettent de clarifier les propos. Une formulation simple serait : Chuck a dit que je suis un romantique, un homme du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, Jean reprend les propos de son ami en disant « *c'est lyrique, chez moi* », « *j'avais du retard comme inculte* » ou encore « *c'était des élégies, chez moi* ». Dans le discours de Jean, la cohésion lexicale est souvent faible. Qu'est-ce qui est lyrique et élégiaque chez Jean ? Sur qui Jean a-t-il du retard et de quoi ne veut-il pas avoir l'air ? Il est possible d'avancer comme hypothèse que c'est son angoisse qui est élégiaque et lyrique, qu'il ne veut pas avoir l'air ignorant et que le retard qu'il accuse comme inculte résulte de sa comparaison aux auteurs romantiques. Le langage de Jean est criblé de trous, et ce dernier supprime de son langage tellement d'aspects du monde qu'il est difficile pour le lecteur de tout rétablir de façon univoque.

Pour Jean, retirer un mot de son discours semble avoir le pouvoir de retirer ce que le substantif signifie. Nous allons donc dans le même sens que Christian Morin lorsqu'il dit : « le procédé permet d'éliminer une dure réalité tant pour le narrateur que pour l'énonciataire<sup>70</sup>. » Ôter le signifiant des mots qui l'angoissent lui permet de trouver une forme d'équilibre ou de justice à travers le langage. Morin voit sensiblement la même chose :

Bien que le récit semble toujours revenir à de graves réalités, il offre des moyens de contrebalancer leurs effets. "[...] il faut savoir que le mot *aider* est celui que le roi Salomon préfère, vu que c'est celui qui manque le plus" (p. 14). Nous sommes placés devant une suspension d'évidence : on

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 131.

comprend aisément que ce n'est pas seulement le mot qui manque, mais bien ce qu'il désigne<sup>71</sup>.

Le chercheur souligne ici le rapport de Jean avec le langage en son sens le plus vaste. Le narrateur voit dans la rareté de la cooccurrence du verbe *aider* la rareté de l'aide en général, ce qui expliquerait en partie la suppression de certains mots, dans le langage du narrateur, relatifs aux aspects du monde qui le démoralisent. Jean ne se fait pas « à l'idée [de la mort de ses amis] », il croit que monsieur de Saint-Ardalousier a « peur de finir [sa vie/son livre] » (ce qui est du pareil au même) et il attend que Chuck sorte « pour ne pas avoir l'air [ignorant] ». Le narrateur-acteur de *L'angoisse du roi Salomon* liquide les mots qui l'effraient en raison de ce qu'ils désignent. Il croit ainsi pouvoir corriger le réel et se rassurer. Ce travail sur la langue est lié à la recherche de stabilité et de mesure auxquelles son être aspire. Son empathie démesurée doit être contrôlée, et ce travail de mesure commence pour Jean dans le langage.

#### Des locutions non figées

Les transformations que Jean applique au langage s'étendent jusqu'aux expressions populaires. Le narrateur-protagoniste va souvent les modifier ou les employer dans un contexte différent de ce qui est normalement admis. Jean explique, en parlant de monsieur Salomon, qu'il « se fait tout sur mesure de meilleure qualité, comme s'il valait encore la peine. » (*ARS*, 67) La première partie de la phrase est investie d'une certaine valeur pléonastique par la juxtaposition de *sur mesure* et de *meilleure qualité*. Les vêtements sur mesure sont nécessairement de meilleure qualité. Mais c'est surtout l'expression *en valoir la peine* qui étonne. Cette locution figée, qui habituellement se rapporte à une action qui mérite un effort, est ici déplacée pour parler d'une personne. Le langage d'usage ne permet évidemment pas de parler de quelqu'un qui *vaut la peine*. La phrase adéquate aurait été : « Il se fait tout sur mesure, comme si *ça* valait encore la peine de dépenser pour des vêtements de qualité supérieure. » Changer le pronom *ça* pour *il* fait en sorte que monsieur Salomon devient le sujet du groupe verbal « ne plus valoir la peine ».

Il est possible de voir ce jeu langagier comme la volonté d'atténuer certaines réalités dans le but de ne pas penser aux maux/mots qui angoissent. Jean sait que monsieur Salomon

---

<sup>71</sup> Christian Morin, *L'humour avec soi*, op. cit., p. 132.

va bientôt mourir et il trouve curieux de le voir se faire confectionner des vêtements de qualité, alors que le vieil homme ne pourra pas beaucoup les porter. Or, Jean n'aime pas penser à la mort prochaine de ses amis, il « n'arrive pas à [se] faire à l'idée » (ARS, 96). L'utilisation fautive de l'expression *valoir la peine* semble exprimer la volonté du narrateur de ne pas penser à ces malheurs. Jean ne comprend pas l'attitude de monsieur Salomon face à la vieillesse, et l'incohérence de la phrase illustre bien cette attitude. Dire « comme s'il valait encore la peine » rend beaucoup moins concrète l'idée selon laquelle la mort du roi Salomon approche. Mais le fait d'opacifier le langage ne permet pas au narrateur d'oublier les malheurs qui l'accablent. Comme le jeune homme prend en charge ces déformations, il les fait volontairement et, ce faisant, ce n'est pas tant pour éviter de penser à ce à quoi elles renvoient que pour les traiter, composer avec ces réalités malheureuses. Jean reconnaît l'angoisse provenant de l'idée de la mort, il y pense toujours, et les distorsions appliquées aux locutions figées lui permettent de négocier et d'accepter, à sa façon, le fait que la vie a toujours une fin.

Plusieurs expressions figées dans le langage subissent ainsi des modifications :

« Les stoïques étaient des gens qui essayaient de vivre au-dessus de leurs moyens. » (ARS, 231)

« Voilà. C'est toujours la même chose en amour, vous leur donnez un doigt, elles veulent toute la jambe. » (ARS, 233)

« C'était un homme en chair et en os et qui tirait à sa fin, ce qui expliquait son air sévère et courroucé, car ce n'était pas une chose à nous faire. » (ARS, 16)

Pour Jean, le sens de *moyens* n'est pas le même que dans l'expression consacrée qui veut dire dépenser plus d'argent qu'on en possède. Le narrateur parle plutôt des moyens moraux que l'individu peut mobiliser pour éviter de souffrir. Jean transforme aussi l'expression *vous leur donnez un doigt et ils veulent le bras*, pour *vous leur donnez un doigt, elles veulent toute la jambe*. En remplaçant *bras* par *jambe*, il montre qu'en amour, on en veut encore plus qu'à l'ordinaire. Et Jean dit de monsieur Salomon qu'il *tire à sa fin*, au lieu de dire qu'il va bientôt mourir. On emploie généralement l'expression *tirer à sa fin* pour parler d'objets usés ou d'évènements qui vont se terminer. Or, Jean évite encore une fois de parler de la mort prochaine de façon explicite en utilisant une locution figée qu'il détourne.

Il arrive cependant à Jean d'utiliser des expressions adéquatement. Lorsque monsieur Salomon lui offre de rembourser le taxi, Jean n'en croit pas ses oreilles et il s'exprime ainsi :

Un très vieux monsieur que je ne connaissais ni d'Ève ni d'Adam — c'est mon expression favorite, à cause du paradis terrestre, comme s'il y avait encore un rapport — qui vous offre de rembourser le reste du taxi, c'est ce qu'il me proposait, en plein jour, à la terrasse d'un tabac rue du Sentier. (ARS, 16)

Jean utilise l'expression même si le monde, pour lui, n'a rien à voir avec le paradis terrestre. L'expression lui permet d'associer son état à ce lieu idyllique. Le mot *paradis* intègre par ailleurs son idiolecte au moment où il croit avoir « des visions religieuses » (ARS, 16). Le parler normatif va donc parfois se présenter sans distorsion de sens ni de structure dans les propos du narrateur. Toutefois, lorsqu'il utilise correctement ces expressions, Jean souligne le fait qu'elles n'ont pas de sens ou qu'elles représentent mal la réalité. Cela ne l'empêche pas de les utiliser, car il aime bien s'imaginer que le paradis est possible, surtout lorsqu'il voit monsieur Salomon « prodiguer ses largesses » (ARS, 15). Jean utilise les mots avec une espèce d'espoir, qui semble sans doute peu raisonnable pour le lecteur, de faire surgir la réalité qu'ils désignent. Comme il le fait avec le verbe *aider*, Jean aime évoquer le paradis terrestre, car prononcer le mot fait apparaître, pour lui, son référent. Ce procédé s'oppose donc à celui des vides syntaxiques, qui tente de faire disparaître les aspects du monde qui l'angoissent. Dans les deux cas, le langage et la réalité semblent, pour le narrateur, interdépendants.

## DES PERLOCUTIONS BÉNÉFIQUES

*Lenny et Jean, philosophes du langage*

Le langage courant, avec ses normes, ses expressions figées et ses règles, s'avère oppressant pour les protagonistes d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon*. La conception du langage de Lenny rejoint plus précisément la définition qu'en propose Roland Barthes dans sa *Leçon*. Le vocabulaire y est vu comme totalitaire, autant par sa forme (le locuteur est soumis à une grammaire rigide) que par sa capacité à aliéner les gens, au sens courant du terme. Au final, pour Lenny, parler comme les autres revient au même que se conformer à l'idéologie dominante qui encourage l'individu à faire des guerres injustes. En

cela il rejoint les propos de Roland Barthes quand il affirme que « parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir<sup>72</sup>. »

Jean, quant à lui, considère le langage différemment. C'est d'abord, l'absence de nuance dans le langage qui crée la « Connerie ». C'est le cas, rappelons-le, de monsieur Tapu, le concierge raciste, qui « éclaire le monde » (ARS, 92), car il « sait tout et [il] a tout compris » (ARS, 92). Or, la relation du narrateur avec les mots ne se limite pas à ce constat. Les définitions du dictionnaire s'avèrent parfois angoissantes pour le protagoniste par leur certitude tranquille qui, au bout du compte, ne l'aident pas toujours à répondre à ses questions existentielles, mais lui présentent des définitions qui expliquent et représentent insuffisamment le monde qui l'entoure. Elles peuvent aussi le démoraliser lorsque celles-ci mettent au jour des aspects du monde qui ne se conforment pas aux valeurs du jeune homme. En fait, Jean voit un lien inextricable entre la cooccurrence des mots au sein du langage et ce qu'ils désignent dans la réalité. S'il y a peu d'entraide dans le monde, par exemple, c'est parce que le verbe *aider* n'est pas souvent prononcé. La présence ou l'absence de certains substantifs ont le pouvoir de faire apparaître ou disparaître certaines réalités. Pour Jean, les mots construisent la réalité, et c'est en ce sens que sa façon de considérer le langage s'apparente en quelques points à celles de John R. Searle.

Pour ce philosophe, « le langage est essentiellement constitutif de la réalité institutionnelle<sup>73</sup>. » Il y a, selon lui, des faits qui sont indépendants du langage et d'autres, qui en dépendent. Par exemple, la pluie qui tombe, même sans langage, est un phénomène possible. Or, les aspects du réel qui sont propres aux institutions sociales ne peuvent exister que par le langage : « Il paraît impossible d'avoir des structures institutionnelles telles que l'argent, le mariage, les gouvernements et les propriétés foncières, sans une forme ou une autre de langage, parce que les mots et autres symboles sont constitutifs des faits<sup>74</sup>. » Sans l'usage des mots et d'une symbolisation collectivement admise, les faits institutionnels (dépendants du langage) cessent d'exister :

Mais lorsqu'on en vient à l'argent, aux maris, aux professeurs d'université, et à la propriété privée, on ne peut lire ainsi la fonction ou le statut à partir de la physique. On a besoin d'appellations. Pour que l'on puisse reconnaître des bouts de papier comme de l'argent, par exemple, on doit avoir un moyen quelconque, linguistique ou symbolique, de représenter les faits

---

<sup>72</sup> Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 13.

<sup>73</sup> John R. Searle, *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998, p. 83.

<sup>74</sup> *Id.*

nouvellement créés relatifs aux fonctions, parce qu'ils ne peuvent se lire à livre ouvert à partir de la physique des objets eux-mêmes. Pour reconnaître que quelque chose est de l'argent, il faut qu'il soit linguistiquement ou symboliquement représenté<sup>75</sup>.

Le rapport que Jean entretient avec le réel passe inévitablement par les mots et c'est ici qu'il se rapproche des idées de Searle. Le philosophe croit que la réalité institutionnelle nécessite le langage pour exister tandis que la réalité de Jean ne peut s'expliquer que par les mots et leurs référents. Jean comprend et construit sa réalité grâce au langage et à son utilisation, puisque ce sont les mots qui, pour lui, attestent, ordonnent et créent la réalité dans son ensemble. Si pour Searle le langage permet seulement l'existence de la réalité institutionnelle, pour Jean, c'est le réel dans son ensemble qui est produit par les mots. Rappelons que selon lui « ce qui ne s'y trouve pas [dans le dictionnaire] ne se trouve pas ailleurs. » (ARS, 14)

Les différents jeux linguistiques se posent alors en porte-à-faux vis-à-vis du langage normatif. Les protagonistes résistent au pouvoir des mots en se les réappropriant pour les adapter à leur *être* et à une réalité qu'ils perçoivent comme meilleure. Le langage prend donc pour eux une certaine force performative. Parler étrangement aide Lenny et Jean à se sentir mieux.

#### *Une performativité orientée vers soi*

J. L. Austin questionne, dans *Quand dire, c'est faire*, la question de la performativité du langage. Le philosophe arrive à la conclusion qu'en parlant, le locuteur peut produire trois types d'actes. Il y a d'abord l'acte locutoire, qui consiste à produire « une phrase dotée d'un sens et d'une référence, ces deux éléments constituant à peu près la signification<sup>76</sup>. » L'acte locutoire se définit donc comme le fait de dire quelque chose. Or, lorsqu'un individu parle, il ne fait pas qu'émettre un énoncé doté d'un sens, il agit. Il peut en effet ordonner, demander, informer, affirmer ou avertir en parlant : « C'est l'acte effectué en ce deuxième et nouveau sens que j'ai appelé : acte " illocutoire " : il s'agit d'un acte effectué *en* disant quelque chose par opposition à l'acte *de* dire quelque chose<sup>77</sup>. » Si quelqu'un dit, par exemple, « Il fait froid chez toi. », il parle, mais il critique également. C'est la critique qui est l'acte illocutoire. Par

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>76</sup> J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 119.

<sup>77</sup> *Id.*

ailleurs, cet acte de parole est volontaire. Le locuteur a toujours conscience de l'illocution qu'il émet puisqu'elle vient de sa volonté. C'est en partie ce qui distingue l'acte illocutoire de l'acte perlocutoire :

Dire quelque chose provoquera souvent — le plus souvent — certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter ces effets. Compte tenu de cela, nous pouvons dire que celui qui a parlé a produit un acte qui ou bien ne renvoie qu'indirectement à l'acte locutoire ou illocutoire, ou bien n'y renvoie pas du tout. Nous appellerons un tel acte un acte *perlocutoire*, ou une *perlocution*<sup>78</sup>.

La perlocution est donc un acte de langage qui produit un effet. En disant « Il fait froid chez toi. », le locuteur critique la température ambiante, ce qui pourrait amener la personne qui le reçoit à aller fermer la fenêtre ou à réagir d'une autre façon. La réaction de celui qui écoute constitue l'acte perlocutoire. Une perlocution n'est donc pas nécessairement dépendante de la volonté du locuteur. Celui qui parle, par exemple, n'avait peut-être pas l'intention de faire fermer la fenêtre à son hôte. Un acte perlocutoire crée un effet, mais cet effet dépend surtout de la façon dont l'auditeur reçoit la locution :

Nos actes étant des actes, nous devons toujours nous rappeler la distinction entre effets intentionnels et effets non intentionnels ; remarquer aussi (I) que celui qui parle peut avoir l'intention de produire un effet, sans que ce dernier se produise ; et (II) que l'effet peut se produire sans qu'on l'ait voulu et même lorsqu'on ne le veut pas<sup>79</sup>.

Les actes perlocutoires sont donc « des actes que nous provoquons ou accomplissons par le fait de dire une chose. Exemples : convaincre, persuader, empêcher, et même surprendre ou induire en erreur<sup>80</sup>. » Ces actes ne sont pas toujours volontaires, contrairement à l'acte illocutoire.

Le bien-être que Jean et Lenny retirent en transformant leur langage s'apparente ainsi à un acte perlocutoire. Lenny vide le sens de certains mots pour les réinvestir d'un signifié opposé à celui du dictionnaire, il en isole certains pour simplifier sa réalité, il en invente, il en retire. Toutes ces interventions participent d'un renouvellement qui laisse entrevoir une certaine fuite, qui deviendrait l'effet de la perlocution. Lenny se sauve des mots qui

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 119.

emprisonnent pour recréer un langage qui lui est propre, dans lequel l'« Anastasie » existe et où il est possible de fuir vers une « Mongolie extérieure ». Les procédés qu'il utilise dépassent ainsi le simple refus d'un langage conforme aux règles établies pour véritablement créer un modèle idéal, extérieur à ce qui existe. Benoît Desmarais remarque ce mouvement lorsqu'il explique que Lenny se retrouve « totalement dans une langue *extérieure*<sup>81</sup>. » Le langage de Lenny se pose alors comme le dernier vestige de son refus du conformisme. S'il s'abandonne aux bras de Jess et de son amour, il lui reste tout de même ces mots réinventés, insoumis, que personne n'a touchés auparavant. Il devient alors possible d'affirmer, à la manière d'Austin, qu'en parlant, Lenny fuit malgré tout. Cet acte de langage n'est pas volontaire, du moins, rien ne le prouve. Il n'en demeure pas moins que cette perlocution agit sur le jeune homme de façon à surmonter cet abandon dans le conformisme.

Lenny et Jean partagent d'ailleurs certains aspects du langage. Les unités de sens manquantes font partie intégrante de leur façon de parler, la logique fragile des phrases étonne le lecteur des deux romans et les incorrections parcourent chaque texte. Mais l'idiolecte de Jean, dans son ensemble, paraît en quelques points se distancier de celui de Lenny. Si l'Américain évite toute appartenance au langage normatif, Jean, par ses différents procédés stylistiques et syntaxiques, tente plutôt d'adapter son langage à la réalité telle qu'il la perçoit afin de redonner une certaine humanité à des mots qui en sont pour lui dépourvus. Jean, par son langage ponctué d'explications incohérentes, d'incorrections qui annihilent la logique et d'incohésions syntaxiques, propose une vision d'un monde corrigé, redéfini selon des normes pour lui plus humaines, puisque moins rigides.

Le langage renouvelé possède ainsi une fonction double pour Jean : d'une part il propose une façon de parler plus humaine et, d'autre part, il permet au narrateur-protagoniste de contrôler ses angoisses. Les explications ambiguës offrent un contrepoids à la toute-puissance des dictionnaires, les vides permettent de composer avec le malheur et les incorrections aident dans la quête identitaire, puisque Jean s'affirme par le langage. Morin partage cette observation puisque pour lui, « le langage est vu comme un moyen de calmer l'excessivité de son angoisse. Les manifestations langagières, comprenant les dictionnaires et la façon curieuse de s'exprimer de Jean [...] constituent des moyens de nier l'angoisse :

---

<sup>81</sup> Benoît Desmarais, *L'impossible dérobade*, op. cit., p. 106.

elles sont donc à mi-chemin entre l’/excès/ et la /mesure/<sup>82</sup>. » Il est important d’ajouter que Morin ne croit pas que Lenny nie l’angoisse, mais qu’il y a une négation sur le plan de la syntaxe narrative profonde. En effet, le protagoniste tente plutôt de l’apaiser en utilisant des propos hors normes.

L’aspect perlocutoire des transformations langagières de Lenny et de Jean se rapproche en deux points. Premièrement, en parlant, les deux hommes se sentent mieux : Lenny demeure dans cet état de fuite et Jean contrôle ses angoisses en réparant des aspects d’un monde trop rigide et sûr de lui. Les perlocutions produisent donc des effets bénéfiques. Deuxièmement, ils sont les principaux objets des actes perlocutoires, c’est-à-dire que les effets sont orientés vers eux-mêmes. Parler, pour les deux jeunes hommes, c’est communiquer, mais c’est aussi engendrer un travail introspectif. Or, une étude attentive de leur idiolecte ouvre une autre voie à l’interprétation de l’aspect performatif de leurs propos puisque, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, Jean et Lenny transforment la façon de parler des personnages qui les entourent.

---

<sup>82</sup> Christian Morin, *L’humour avec soi*, op. cit., p. 146.

### CHAPITRE III

#### *L'EFFET DE CONTAMINATION*

Le langage des protagonistes d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* leur permet d'augmenter leur bien-être et c'est en ce sens qu'il est perlocutoire. Cependant, les propos étranges que les deux personnages tiennent n'influencent pas seulement leur propre bonheur. Ceux qui les entourent finissent effectivement par intégrer certaines de leurs déformations langagières : Jess semble employer les néologismes de Lenny tout en raisonnant comme lui, tandis que monsieur Salomon et mademoiselle Cora en arrivent à tenir des propos aussi peu clairs que ceux de Jean. Ainsi, les mots exprimés par certains locuteurs circulent à l'intérieur du texte puisque les déformations syntaxiques et sémantiques passent par la voix des protagonistes pour aboutir dans celle des gens qui les côtoient. Ce chapitre tentera donc de mettre en lumière les effets de cette contamination sur les autres personnages, mais aussi sur le lecteur des romans. À partir de là, nous serons en mesure de faire ressortir le discours général sur le langage que tiennent *Adieu Gary Cooper* et *L'angoisse du roi Salomon*.

Nous ferons appel plus particulièrement aux théories de l'intertextualité et de l'intratextualité. Celles-ci s'avèrent pertinentes dans la mesure où elles se concentrent sur la présence de mots écrits (ou émis) par un individu et repris par un autre. Selon Genette, l'intertextualité, en son sens large, se définit comme la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre<sup>83</sup>. »

---

<sup>83</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

Cette relation de coprésence rejoint le phénomène de contamination à l'œuvre dans l'univers des romans. Dans les deux cas, des mots, produits par un locuteur (ou un écrivain), sont intégrés dans le discours d'un autre émetteur. Quelques théoriciens de l'intertextualité, nous le verrons plus loin, nous aideront à élucider certains questionnements que suscite la contamination des voix. Ce chapitre tentera donc de décortiquer le fonctionnement de cette contamination de la société des textes opérée par les idiolectes de Lenny et de Jean.

#### PETITE HISTOIRE DE L'INTRATEXTUALITÉ CHEZ GARY / AJAR

Les différents textes produits par un même écrivain peuvent entretenir des rapports qui suscitent l'intérêt ou le questionnement chez le lecteur<sup>84</sup>. Cette relation entre les écrits d'un même auteur peut être désignée par le terme *intratextualité*<sup>85</sup> :

Par là nous nous référons aux multiples rapports qu'entretiennent les textes d'un même auteur les uns avec les autres plutôt que ceux qui les relient aux autres textes d'autres écrivains. Si l'activité en question [l'étude des textes d'un même auteur] est intertextuelle par rapport aux textes des différents ouvrages, elle est intratextuelle par rapport au grand texte d'ensemble que représentent les "œuvres complètes"<sup>86</sup>.

Le lecteur peut facilement être tenté de faire des liens entre différents ouvrages écrits par une même personne. Il y a même quelque chose de réconfortant ou de stimulant dans le fait de retrouver un univers qui en rappelle un autre. Kareen Martel explique que l'intratextualité va jusqu'à éveiller la bienveillance du lecteur :

Les lecteurs fidèles forment en quelque sorte un cercle privilégié dont l'assiduité est récompensée par des clins d'œil complices. Puisqu'il se sent privilégié et reconnu, le lecteur peut se montrer davantage bienveillant à l'égard de l'œuvre qu'il soumet à son regard critique. La bienveillance du lecteur peut également relever de l'impression de familiarité et de la présence d'un univers clos que l'intratextualité contribue à créer<sup>87</sup>.

Le lecteur est donc facilement amené à lire (et à interpréter) le texte ou l'œuvre d'un auteur en fonction de ce qu'il a déjà lu de manière générale, mais aussi (et surtout) en fonction de

---

<sup>84</sup> L'écriture de ce mémoire en est la preuve même.

<sup>85</sup> Jean Ricardou a déjà proposé le terme d'« intertextualité restreinte », mais nous conservons *intratextualité* étant donné l'aspect plutôt réducteur du mot *restreint*. Jean Ricardou, « " Claude Simon ", textuellement », dans *Claude Simon, Colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'édition, 1975, p. 11.

<sup>86</sup> Brian T. Fitch, « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett, La problématique de la traduction de soi », dans *Texte*, n° 2 (1983), p. 85.

<sup>87</sup> Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », dans *Protée*, Volume 33, n° 1 (printemps 2005), p. 99.

la connaissance qu'il a de l'écriture de l'auteur, en particulier. Selon Fitch, l'écrivain n'a aucun pouvoir sur cette tendance qu'ont les textes à se commenter eux-mêmes :

Au niveau strictement des textes en tant que textes, il existe tout un jeu de rapports et d'interactions par lequel les textes d'un écrivain se commentent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, sans l'intervention de leur auteur, que ce dernier le veuille ou non, par le simple fait de leur coexistence [...]. En ce sens fort particulier que tout texte commente par contamination inévitable (ou si l'on veut, par la seule association d'idées au niveau de sa réception) tous les textes qui l'entourent et par là même les interprète<sup>88</sup>.

Le lecteur est donc tenté de créer des liens entre les différents textes d'un même écrivain. Cette tendance est souvent remarquée chez les commentateurs d'auteurs ayant écrit sous un pseudonyme.

Comme la critique parisienne n'a jamais vraiment cru que Romain Gary ait été capable d'écrire les romans d'AJar<sup>89</sup>, le dévoilement posthume de la véritable identité du mystérieux auteur a invité le public à une relecture de l'œuvre garyenne. Certains critiques et littéraires furent tentés de chercher les traces d'AJar dans l'écriture de Gary : « Ainsi ai-je repris les œuvres de Romain Gary à la recherche des signes précurseurs annonçant Émile Ajar, [écrit Michel Tournier]. C'est sans doute dans *Tulipe*<sup>90</sup> que se trouve la réponse la moins discutable<sup>91</sup>. » C'est cette « contamination inévitable » mentionnée par Fitch qui fascine Tournier. Ce dernier trouve les traces d'AJar dans un roman publié vingt-huit ans avant *Gros-Câlin*. Benoît Desmarais écrit également, en parlant d'*Adieu Gary Cooper*, que « les jeux avec le langage se systématisent jusqu'à créer un style qui deviendra celui d'AJar<sup>92</sup>. » Il y a cela d'intéressant que le style Ajar est si puissant, que c'est sa voix qu'on recherche chez Gary et non l'inverse. Aucune étude, à ce jour, n'a cherché le style de Gary dans les quatre Ajar. Cette recherche d'AJar dans Gary présente donc un mouvement à rebours, une lecture antéchronologique. La fascination pour le pseudonyme fait en sorte que la voix ajarienne

---

<sup>88</sup> Brian T. Fitch, « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett. La problématique de la traduction de soi », *art.cit.*, p. 93.

<sup>89</sup> Romain Gary avoue, dans sa lettre de suicide : « Seulement voilà : Romain Gary était bien incapable d'avoir écrit cela. Ce fut, mot pour mot, ce qu'un brillant essayiste de la N.R.F. déclara à Robert Gallimard. Et un autre, au même ami qui me fut cher : " Gary est un écrivain en fin de parcours. C'est impensable. " J'étais un auteur classé, catalogué, acquis, ce qui dispensait les professionnels de se pencher sur mon œuvre et de la connaître. » Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, p. 17.

<sup>90</sup> Romain Gary, *Tulipe*, Paris, Calmann-Lévy, 1946, 176 p.

<sup>91</sup> Michel Tournier, « Émile Ajar ou la vie derrière soi », dans *Le vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 341.

<sup>92</sup> Benoît Desmarais, *L'impossible dérobade*, *op. cit.*, p. 105.

contamine la lecture (et le texte) des autres romans signés Gary. Depuis l'annonce qu'Ajar est véritablement Gary, la critique fouille, creuse, examine tous les signes précurseurs de la naissance d'un style décrit comme naïf et rafraîchissant. Étant donné la réussite de la supercherie, les littéraires ont créé un véritable pont entre deux univers qu'ils continuent, au bout du compte, de percevoir comme distincts. Le seul fait de chercher des signes de l'un chez l'autre tend à polariser les deux œuvres, comme si elles étaient autonomes, presque comme si elles appartenaient à deux auteurs différents. Or, il semble exister une contamination encore plus locale que celle retrouvée entre les romans signés sous les deux noms.

En effet, les transformations que les protagonistes d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* apportent au langage ont une influence, au fil du récit, sur la façon dont s'expriment les autres personnages. Ce phénomène nous apparaît comme l'expression d'une autre forme que peut prendre le pouvoir du langage, même si les protagonistes ne sont pas nécessairement conscients de cet effet. Si Lenny ne réussit pas à échapper au monde et Jean à le réparer, les deux protagonistes, en renouvelant leur idiolecte, transforment le langage des autres personnages par effet de contamination.

La critique a déjà constaté des phénomènes semblables dans l'œuvre garyenne. En 1992, Pierre Bayard publie *Il était deux fois Romain Gary*, une analyse linguistique et psychanalytique de quelques-uns des romans signés Gary, surtout les romans biographiques. Le chercheur théorise le « roman parental », qui résiderait dans l'accomplissement des rêveries faites par les parents au sujet de l'avenir de leurs enfants :

Peu de textes autant que *La promesse de l'aube*<sup>93</sup> donnent aussi nettement accès au roman parental, qui se laisse sans arrêt saisir dans les énoncés explicites de Nina. En effet, au-delà des prédictions portant sur la réussite de Romain, c'est l'ensemble de sa vie future qui est évoquée/écrite par sa mère, aussi bien sur le plan professionnel que sentimental<sup>94</sup>.

Selon Bayard, la mère de Gary, en lui prédisant, ou plutôt en traçant systématiquement son avenir, écrit un roman dont son fils est le héros. La force des paroles de la mère aura un si grand effet que le jeune Roman Katew<sup>95</sup> agira conformément à la trame narrative qu'elle a

---

<sup>93</sup> Romain Gary, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960, 370 p.

<sup>94</sup> Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, P.U.F., 1992, p. 30-31.

<sup>95</sup> Nom de naissance de Romain Gary.

dressée, c'est-à-dire devenir un grand romancier et un ambassadeur. *La promesse de l'aube*, roman autobiographique qui met en scène la relation du jeune homme avec sa mère, se pose alors comme la mise en texte d'un roman parental. Bayard constate qu'il est parfois impossible d'identifier clairement le sujet de l'énonciation dans *La promesse de l'aube*, tellement la voix de Nina imprègne le texte. Le psychanalyste parle d'une « prise de personne », comme si l'auteur perdait en quelque sorte son autonomie pour donner la voix à sa mère :

Une prise de possession s'opère dans la voix de Romain, celle-ci étant couverte par une voix intérieure qui se substitue à elle peu à peu. Plutôt qu'un dédoublement, c'est une absence ou un échec du dédoublement qu'il faudrait évoquer, Gary étant parvenu à inventer et à donner une consistance littéraire à une sorte de sujet *bi-vocal*, fait d'une parole qui prend progressivement l'ascendant sur une autre<sup>96</sup>.

La voix de Gary se trouve en quelque sorte possédée : un corps étranger pénètre son langage et parle par lui.

D'autres critiques, comme nous l'avons mentionné, ont vu la présence du style « Ajar » dans les romans signés Gary. Or, ces études nous renseignent peu sur la portée et les aspects de la contamination telle que repérée dans les romans à l'étude. De notre côté, le phénomène que nous observons dans *Adieu Gary Cooper* et dans *L'angoisse du roi Salomon* ne consiste pas, comme chez Bayard, en une « prise de possession » de la voix des autres par les protagonistes, mais plutôt en l'apparition de certaines particularités de leur langage dans la manière de parler de ceux qui les entourent, une sorte de mimétisme, en somme.

#### QUELLE CONTAMINATION ?

*Lenny*

Allons voir comment les entorses que Lenny applique à la langue atteignent la voix des personnages qu'il côtoie. C'est d'abord la mise en évidence des mots que les autres personnages récupèrent. Le phénomène se remarque d'abord dans les propos de Jess, un personnage qui s'exprime habituellement de façon très convenable :

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 54.

« Je ne peux pas lui emprunter de l'argent, il est amoureux de moi. Question éthique. Tu devrais le savoir. L'éthique<sup>97</sup>. Tu sais. C'est inscrit au programme en deuxième année. » (AGC, 74)

« Je ne sais pas si vous vous en doutez, mais c'est très américain comme réaction. Individualiste, comme on disait autrefois. » (AGC, 81)

« C'est terrible, pour les Suisses : ils sont protégés contre tout. Ils sont devenus un immense Corps Diplomatique. L'immunité. Sous cloche, complètement. » (AGC, 97)

Jess emploie ce procédé de la même manière que le jeune Américain. Dans le premier exemple, elle affirme ne pas vouloir emprunter d'argent à un garçon qui l'aime « question éthique ». Le propos n'est pas clair, mais le lecteur peut déduire que c'est parce qu'elle ne veut rien devoir à cette personne qu'elle refuse l'argent. Comme cette volonté correspond à ses valeurs morales, il devient possible d'apercevoir un lien avec la question éthique. Néanmoins la répétition du mot *éthique* et le raccourci auquel on recourt pour le définir (« C'est inscrit au programme en deuxième année ») rendent le propos ambigu. Le procédé souligne l'importance du mot en même temps qu'il l'opacifie. Le lecteur doit donc tenter d'interpréter les propos de Jess. Il en est de même pour « individualiste » et « l'immunité » dans les autres citations. En intégrant la façon de s'exprimer de Lenny, Jess quitte elle aussi les normes linguistiques auxquelles elle se soumettait.

Cependant, Jess n'est pas la seule à utiliser ce procédé propre au protagoniste d'*Adieu Gary Cooper*. Le père de la jeune femme, Allan Donahue, un ambassadeur américain criblé de dettes à cause de ses problèmes d'alcoolisme, annonce à sa fille qu'il s'est trouvé un nouvel emploi et que, finalement, ils auront de l'argent : « Je m'entraîne seulement à l'agressivité, Jess. Indispensable, dans les affaires. La concurrence. Je ne peux vraiment pas voir mon rival ? La concurrence, j'ai dit. » (AGC, 195) Encore une fois, le mot détaché est repris en se décontextualisant, ou plutôt en se recontextualisant, pour se sémantiser différemment. Si, au départ, Allan mentionne la concurrence, il fait référence à celle qui sévit dans le monde des affaires. Or, le diplomate saute du coq à l'âne pour demander à sa fille s'il peut rencontrer Lenny. Il réutilise le mot *concurrence*, mais pour parler de la relation qui l'unit à son gendre en devenir. La concurrence s'investit alors d'une signification beaucoup plus affective que matérielle, l'ambassadeur a peur de perdre sa fille qu'il adore. Pour Allan

---

<sup>97</sup> Nous soulignons, dans les trois citations.

comme pour Lenny, retirer le mot du reste de la phrase lui permet de jouer avec lui et de le réduire à un état plus simple, plus malléable. La concurrence existe en affaires comme en paternité. Il demeure néanmoins important de souligner que le procédé de mise en retrait des substantifs se remarque chez ces deux personnages seulement. Les jeunes révolutionnaires qui entourent Jess, et les bandits qui manipulent Lenny ne s'expriment pas de cette façon, le rythme de leurs propos est fluide.

Plus le récit évolue et plus Jess emploie des procédés stylistiques propres à Lenny. Mais au-delà des jeux linguistiques, c'est aussi les idées de son amant qu'elle emprunte. Le jeune déserteur lui explique en effet les raisons qui le poussent à participer à la contrebande d'or pendant l'été : « Et alors ? Qu'est-ce que ça fout ? Tu sais ce que c'est, un skieur en été ? Essaye. Tu m'en diras des nouvelles. En été, je deviens conformiste. » (AGC, 131) Il y a normalement peu de liens entre le conformisme et le banditisme, mais selon Lenny c'est du pareil au même dans la mesure où, pour lui, travailler ou commettre des crimes revient à se conformer au modèle du pouvoir et de l'argent. Or, un peu plus loin dans le texte, c'est Jess qui finit par se donner raison de transporter l'or de la France vers la Suisse : « Cinq, dix voyages, pensa-t-elle, autant de voyages qu'ils voudront bien payer. Assez de rébellion pieuse et inarticulée. Un peu de conformisme. Jouons le jeu à leur façon, leur jeu. » (AGC, 152) Sans trop s'en apercevoir, elle finit non seulement par parler comme Lenny, mais elle partage également ses idées. En voyant une forme de conformisme dans la contrebande d'or, Jess contourne la logique admise pour adhérer à celle, beaucoup moins orthodoxe, de Lenny.

Vers la fin du roman, les propos de la jeune Américaine sont si contaminés par la voix de Lenny que son père a du mal à la comprendre :

- Il va me quitter, parce que l'amour, tu parles. C'est du patriotisme. Du nationalisme. L'amour c'est de Gaulle, quoi.
- Qu'est-ce que tu racontes ?
- Je l'ai entendu penser.
- Il a l'air intéressant, ce garçon.
- On nous a trop menti, le masque est tombé des mots. (AGC, 197)

Non seulement Jess comprend les peurs de Lenny, celles du conformisme et de la vie familiale, mais elle les exprime comme lui. À la manière du jeune skieur, son langage devient opaque et hors-norme. Il y a un blanc énorme lorsqu'elle dit que « l'amour c'est de Gaulle ». Le lecteur, tout comme Allan, pour comprendre les propos, doit freiner sa lecture et se

questionner. Selon le contexte, il est possible de supposer que Jess associe de Gaulle au patriotisme et au nationalisme, qui sont des valeurs traditionnelles. L'amour, sentiment omniprésent dans l'imaginaire social depuis la nuit des temps, se rapporterait alors à de Gaulle par son aspect traditionnel et conforme à la norme. Le rapport cause-conséquence n'est pas très évident, et Allan ne réussit pas à voir où sa fille veut en venir. Jess s'explique en disant « je l'ai entendu penser », comme si elle avait intériorisé la voix de Lenny et qu'elle prenait conscience, à ce moment, que les mots prononcés ne sont pas les siens. Sa dernière réplique est par ailleurs fort éloquente. Justifier sa façon étrange de parler en affirmant que « le masque est tombé des mots » rappelle les rapports que Lenny entretient avec le langage lorsqu'il dit que « les mots, c'est de la fausse monnaie qu'on vous refile. Il n'y a pas un truc qui a pas trahi là-dedans. » (AGC, 22) À force de côtoyer Lenny, Jess conteste et condamne le langage normatif dans son fondement même.

Finalement, lorsque les amants filent vers l'Italie, à la toute fin du roman, Lenny prend peur, car il comprend qu'il s'engage et que son idéal de vie « extérieure » s'éteint :

" Tu as un peu peur Lenny. Je sais. Je comprends. " Un peu. Avec un peu comme ça, on peut attraper un infrarusse.

" Non, Jess, c'est pas ça. Je sais plus où j'en suis, voilà.

- En Mongolie extérieure. "

Il aimait pas ça. La Mongolie extérieure, elle avait pas à y toucher.  
(AGC, 248)

C'est à la fois les procédés stylistiques, les idées et les élucubrations propres à Lenny que Jess finit par intégrer. La jeune femme désire également vivre en Mongolie extérieure. Bien que ce qu'elle s'imagine de ce pays inexistant diffère des rêves de Lenny (elle se dirige vers l'Italie pour vivre le grand amour), il s'agit tout de même d'une vie loin de ses amis révolutionnaires, de l'engagement politique et d'un environnement sociodiscursif oppressant. À la fin du roman, Jess se dérobe aux militants étudiants, à leurs causes et à cette isotopie omniprésente de l'engagement. Elle ne veut plus se soumettre aux idées politiques de ses camarades, la lutte est finie. Tout comme Lenny, elle fuit la société suisse telle qu'elle la connaît : ce mode de vie devient dénué d'importance pour elle.

Il demeure cependant nécessaire de mentionner que Jess semble la seule à réellement être contaminée par le langage de Lenny. Allan isole certains mots, mais il parle, de manière

générale, un français très correct. Les déformations logiques de Lenny ne l'affectent pas du tout, ce qui est normal d'ailleurs, puisque les deux personnages ne se sont jamais rencontrés. Dans *Adieu Gary Cooper*, on retrouverait donc moins une contamination qu'une contagion dans la mesure où l'aspect performatif du langage du protagoniste se concentre localement sur un seul autre personnage.

### *Jean*

Le début de *L'angoisse du roi Salomon* met en scène la rencontre entre le personnage-narrateur et monsieur Salomon. Si le lecteur peut relever des points communs entre le chauffeur de taxi et son client (l'indignation mutuelle vis-à-vis des injustices, par exemple), il n'en demeure pas moins que ce sont les différences dans leur façon de s'exprimer qui met en évidence l'étrangeté du langage de Jean. Monsieur Salomon parle un français irréprochable qui contraste avec toutes les déformations langagières du jeune chauffeur. Contrairement à Lenny dont le langage ne contamine que son amante, c'est tout l'entourage du jeune Français qui tend à incorporer certaines particularités propres à son idiolecte.

Le phénomène est présent dès les premières pages du roman et c'est, de façon assez surprenante, chez monsieur Salomon qu'il apparaît en premier. Le vieux philanthrope raconte à son jeune ami l'histoire de son succès dans le monde commercial du prêt-à-porter : « J'ai eu une chaîne de magasins connus de tous et je me suis étendu jusqu'à l'Angleterre et la Belgique. Je ne me suis pas étendu à l'Allemagne, pour mémoire. » (ARS, 36-37) La dernière phrase a tout pour étonner puisqu'il s'agit d'une structure propre à la voix de Jean. Le lecteur peut se douter que c'est à cause de l'holocauste et par respect pour les membres de sa communauté que Salomon ne s'est pas lancé en affaires dans ce pays, mais en ajoutant seulement « pour mémoire » en guise d'explication, le vieil homme garde un flou interprétatif qui explique mal les raisons de cette retenue. Étant donné la rectitude et la clarté habituelles du parler de Salomon, cette phrase a de quoi surprendre. Il serait possible de voir, dans l'utilisation de ce procédé qui relève des vides syntaxiques, la tentative d'expression d'une idée que monsieur Salomon n'arrive pas à mettre en mots. Il y a certainement plusieurs raisons qui l'ont freiné à s'étendre jusqu'en Allemagne, mais il ne semble pas être en mesure de mettre le doigt dessus, c'est pourquoi il s'explique à travers une notion générale et vague, la mémoire. Il serait possible de voir cette première occurrence comme une simple erreur de

l'écrivain, qui confond les idiolectes de ses personnages, mais la suite du roman montre qu'il y a bien une forme de contamination du discours.

En effet, la voix du protagoniste-narrateur semble surgir à plusieurs reprises dans celle du vieil homme. En demandant au jeune chauffeur d'aller rendre visite à mademoiselle Cora parce qu'elle est seule, Salomon la décrit ainsi : « C'était une chanteuse réaliste, comme on les appelait autrefois. » (AGC, 40) Aux premiers abords, cette phrase est tout à fait correcte, voire anodine. Pour le philanthrope, il y avait des chanteuses qu'on appelait « réalistes » autrefois. Mais lorsque le narrateur dit préalablement que monsieur Salomon « était ce qu'on appelle mal éteint, chez les volcans » (AGC, 20), et que la formule *ce qu'on appelle...* est perpétuellement utilisée par le protagoniste, il est difficile de ne pas voir une résurgence de la voix de Jeannot. Monsieur Salomon reconnaît que le jeune chauffeur joue avec le langage au point où il lui conseille de faire attention : « Laissez la langue française tranquille, Jeannot. N'essayez pas de la sauter, elle aussi. 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. » (ARS, 213) Il n'en demeure pas moins que monsieur Salomon se réapproprie, à certains moments, la manière de parler de son jeune ami. D'ailleurs, la formulation *ce qu'on appelle... chez* intègre également le langage de Chuck, le colocataire américain de Jean : « Mais, mon pauvre coco, c'est ce qu'on appelle "la jeunesse du cœur" chez les clichés ! » (ARS, 85) Chuck emploie cette expression pour expliquer le comportement de mademoiselle Cora : cette dernière a gardé les habitudes et les manies de sa jeunesse.

En fait, c'est surtout l'ancienne chanteuse qui voit son langage contaminé par la voix du protagoniste-narrateur. À force de le côtoyer, elle finit par pratiquer les vides syntaxiques, ses propos deviennent souvent flous et elle reprend plusieurs expressions qui viennent directement de Jean. Lorsque le jeune homme rencontre mademoiselle Cora pour la première fois, il est étonné qu'elle ne possède pas d'animal de compagnie : « C'était curieux qu'elle n'ait pas de petit chien. On voit souvent dans la rue de vieilles dames avec un tout petit chien parce que plus on est petit et plus on a besoin de quelqu'un. » (ARS, 50) La logique de cette explication est encore peu saisissable, puisqu'on pourrait croire que, normalement, les personnes s'achètent un chien pour briser la solitude et non pour aider les plus petits que soi.

Mais pour Jean, le bonheur vient en aidant les plus démunis et son interprétation du monde découle souvent de cette vision des choses. Ce genre de maxime étonne certes, mais finit, au fil de la narration, par se confondre à toutes les autres déformations linguistiques du narrateur. Or, lorsque mademoiselle Cora explique qu'elle a un poisson rouge parce qu'on « a toujours besoin d'un plus petit que soi » (*ARS*, 75), c'est carrément Jeannot fait entendre<sup>98</sup>. La chanteuse ne s'explique pas davantage et change de sujet. En répétant ce que le narrateur dit tout au long du roman, Cora décrit en une phrase la relation qui l'unit à Jean : le jeune homme reste avec elle, car il a besoin d'aider les « plus petits ».

Pourtant, mademoiselle Cora a souvent de la difficulté à comprendre les réflexions étranges de Jean quant aux moyens d'atteindre le bonheur :

- J'ai un ami africain, Yoko, qui explique toujours qu'on ne pense jamais assez au malheur des autres, ce qui fait qu'on n'est jamais content.

Elle parut étonnée.

- Comment ça ? Je ne comprends pas très bien. On est content quand on pense au malheur des autres ? Dites-moi, il ne me plaît pas du tout, votre ami. Ça vole bas.
- Mais non. Quand vous pensez à toutes les autres espèces menacées, vous vous sentez moins malheureux pour votre compte personnel.

Elle ne semblait pas convaincue. (*ARS*, 115)

Cora parle et pense généralement sans avoir recours aux déformations logiques, mais la voix de Jean semble malgré tout prendre le dessus sur la sienne.

C'est surtout vers la fin du roman que la contamination se fait le plus remarquer. Cora emprunte, par exemple, les mêmes mots que Jean pour décrire monsieur Salomon : « Et il avait le même regard noir, avec des lueurs. » (*ARS*, 228) Elle pratique l'ellipse de la même manière et elle s'exprime énigmatiquement :

« J'avais à peine cinquante-quatre ans, je me défendais encore, et lui avait au moins soixante-quatorze ans. » (*ARS*, 229)

« Chaque année il m'envoie des fleurs pour mon anniversaire, pour souligner. » (*ARS*, 231)

---

<sup>98</sup> L'expression « on a souvent besoin d'un plus petit que soi » vient originalement de la fable de La Fontaine « Le lion et le rat ». L'intégration de l'expression dans les paroles de Jean ne fait que montrer, comme l'explique Barthes, que le locuteur est soumis à des textes qu'il intègre et qu'il propage.

« Des fois, quand je suis restée quelques jours dans mon appartement sans voir personne, je me sens terriblement inutile. C'est de l'égoïsme. »  
(ARS, 238)

L'éliision des compléments des verbes *défendre* et *souligner* fonctionne exactement de la même façon que celle pratiquée par le narrateur. Le lecteur ne sait pas clairement contre quoi elle se défend (le temps, peut-être) ni ce que Salomon souligne (l'anniversaire, fort probablement). Le lien entre le fait d'être seul et l'égoïsme est également loin d'être évident ! Des interprétations sont possibles, mais il demeure certain que le langage de Jean, au-delà du sens de son discours, influence la chanteuse au point où elle intériorise son langage, se le réapproprie pour ensuite l'employer pour s'exprimer. Cora reconnaît que son jeune amant parle étrangement : « Tu as une curieuse façon de t'exprimer, Jeannot. On dirait que tu dis toujours autre chose que ce que tu dis. » (ARS, 232) Or, à ce moment de l'histoire, Cora communique déjà elle aussi sans que le lecteur la comprenne nécessairement.

À la fin du roman, l'ancienne chanteuse tente de s'enlever la vie et lorsque Jean lui demande si c'est par amour pour Salomon qu'elle a commis ce geste, la réponse de Cora donne l'impression que c'est véritablement Jean qui parle : « Non. Ce n'est ni pour toi ni pour lui. C'était... oh je ne sais pas, moi. C'était en général. J'en avais assez d'être à la merci. Vieille et seule, ça s'appelle. Tu vois ? » (ARS, 330) Jean, nous le rappelons, donne cette explication lorsqu'il raconte avoir couché avec Cora : « Je ne l'ai pas baisée par pitié. J'ai fait ça par amour. Tu comprends très bien ce que c'est, Chuck. C'est par amour, mais ça n'a rien à voir avec elle. Tu sais très bien que c'est général, chez moi. » (ARS, 161) Cette idée de se suicider *en général* n'est pas claire et correspond beaucoup plus aux déformations linguistiques et aux idées étranges de Jean qu'au langage plutôt simple de mademoiselle Cora. Dans la phrase d'après, la chanteuse supprime le complément indirect de *être à la merci*, procédé propre, encore une fois, au protagoniste-narrateur. Et, finalement, lorsque Cora tente d'expliquer la détresse qui l'accable, c'est encore une fois son jeune amant que le lecteur entend : « Vieille et seule, ça s'appelle. » Tout comme Jean, Cora vit une situation angoissante et renouvelle instinctivement sa façon de parler : sa voix est contaminée.

Les protagonistes d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* agissent ainsi sur les personnages qui les entourent. Leurs actes de paroles sont perlocutoires puisque, sans trop s'en apercevoir, ils contaminent la voix des autres par leur langage marginal et

parfois incohérent. Lenny, rappelons-le, ne souhaite pas du tout prendre part au monde. Il se trouve dans un état perpétuel de réaction vis-à-vis des événements qui surviennent tout en essayant de fuir ce qui a le potentiel de le ramener vers une certaine forme de conformisme. Bref, il n'agit pas, il se dérobe. Or, notre étude montre qu'il parvient tout de même à contaminer la voix de son amante. C'est-à-dire que son langage agit sur les autres et que la perlocution n'est donc pas orientée seulement vers lui.

En ce qui concerne Jean, c'est son environnement complet qui emprunte ses expressions et son langage marginal. Si Cora semble être celle qui intériorise le plus sa voix, il n'en demeure pas moins que monsieur Salomon et les amis du narrateur ont tendance à s'exprimer comme ce dernier. Contrairement à Lenny, ce phénomène demeure logique vis-à-vis du programme narratif du sujet-performateur de *L'angoisse du roi Salomon* puisque son but est d'aider les gens qui se sentent seuls et démunis. Il n'est donc pas étonnant de voir ces personnes influencées d'une quelconque façon par le jeune homme. Il va sans dire que cette contamination n'est jamais soulignée, mentionnée ou remarquée par aucun actant-acteur du roman. Jean (Lenny non plus d'ailleurs) ne semble pas se rendre compte de l'effet de ses mots sur le langage d'autrui.

Si Lenny et Jean quittent le langage normatif, c'est pour atteindre un bien-être qui leur est propre. Or, il semble exagéré d'affirmer que la contamination va entièrement métamorphoser le langage et, par le fait même, l'*être* des autres. Premièrement, le langage des gens qui entourent les protagonistes n'est pas entièrement contaminé, car la voix de Jean et de Lenny s'imisce dans celle de leurs amis à certains moments seulement. À la fin de chaque roman, les personnages secondaires restent autonomes et ne sont pas contrôlés, à la manière de marionnettes, par des voix qui les possèdent : d'autant plus que, en ce qui concerne Lenny, transformer les autres est un geste qui est complètement vide d'intérêt. Il ne cherche qu'un état où il serait hors du monde. Vouloir agir sur son environnement, on le rappelle, représente une forme de totalitarisme. Deuxièmement, les protagonistes n'ont pas conscience de cette contamination. C'est un acte involontaire et dire qu'il s'agit d'une « réaction » vis-à-vis de leur échec dans le parcours narratif serait une erreur. Il n'en demeure pas moins que la contamination existe et qu'elle est signifiante. Il devient alors pertinent de se demander comment la contamination fonctionne et quel est son rôle.

## UNE INTERTEXTUALITÉ INTERNE

Pourquoi la contamination existe-t-elle et comment fonctionne-t-elle ? Il est tentant de voir un fragment de réponse dans un des commentaires que nous avons déjà cité du narrateur d'*Adieu Gary Cooper* :

Les *hobos* évitaient, en général, d'apprendre des langues, pour ne pas se laisser piéger par tous les trucs qui vont avec le vocabulaire, lequel est toujours celui des autres, une espèce d'héritage, qui vous tombe dessus. On parle toujours la langue des autres, quoi. Vous n'y êtes pour rien, rien là-dedans n'est à vous, les mots, c'est de la fausse monnaie qu'on vous refile. (AGC, 22)

La contamination trouve un écho dans cet « héritage qui vous tombe dessus ». Jess, monsieur Salomon et mademoiselle Cora parlent ainsi la « langue des autres », ou plutôt d'un autre, celle de Lenny ou de Jean.

Ces idées s'apparentent à celles émises, vers la fin des années soixante, par les théoriciens de l'intertextualité. Dans « La mort de l'auteur », Roland Barthes voit le texte comme une espèce de nid où fourmillent d'autres textes : « Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, [...] mais un espace à dimension multiple, où se marient et se contestent des écritures variées dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture<sup>99</sup>. » Selon lui, un texte est formé d'une infinité d'autres textes qui s'enchevêtrent, se croisent et se superposent. Le locuteur, ou l'écrivain, intègre une multitude de discours qui ne sont pas les siens, puisqu'il est influencé par les mots de son environnement social et culturel. Nous croyons que la contamination fonctionne d'une manière similaire à l'intertextualité, puisque c'est en côtoyant les protagonistes que la voix des autres personnages se fait influencer.

D'autres chercheurs ont vu l'intertextualité de manière plus restreinte. Il s'agirait, selon eux, de la présence d'un texte précis dans un autre : « L'"intertextualité", entendue dans un sens restreint, désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. Cette présence peut prendre des formes différentes, de la *citation* à l'*allusion* en passant par le *plagiat*<sup>100</sup>. » Or, ce type d'intertextualité peut naître à l'intérieur d'un récit clos et autonome. D'une

---

<sup>99</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 65.

<sup>100</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p. 110.

certaine façon, le texte peut se citer lui-même. C'est, du moins, ce que soutient Michaël Riffaterre :

Il y a évidemment, dans tout fait de style qui actualise un invariant, des caractères formels qui font que le lecteur prend conscience d'une similitude entre ce fait et d'autres faits ailleurs dans le texte — des faits différents mais dont il sent qu'il peut les rattacher au premier en dépit de leur différence<sup>101</sup>.

Ainsi, le style de l'auteur peut se poser comme une forme d'intertextualité. C'est ce qui semble arriver dans *Adieu Gary Cooper* et dans *L'angoisse du roi Salomon*. Une intertextualité serait possible à l'intérieur d'un même texte, une sorte d'intertextualité interne où une unité de sens, un procédé formel ou un fait de style réapparaîtrait plus loin dans le même récit<sup>102</sup>. Or, ce phénomène n'a rien d'original. Il est très courant de retrouver une répétition dans les figures de styles, ou les groupes de mots à l'intérieur d'un même récit : il s'agit d'un *leitmotiv*. Dans notre cas, ce qui étonne, c'est la réapparition progressive d'idées et de procédés stylistiques à l'intérieur de la voix de personnages différents.

Même si elle est subtile, cette intrusion du langage de Lenny et de Jean dans celui des autres peut activer une attitude interprétative chez le lecteur étant donné la singularité de l'intertexte<sup>103</sup> avec le contexte dans lequel il apparaît. Selon Laurent Jenny, l'intertexte brise inévitablement la lecture passive par l'effet qu'il crée : « Dans tous les cas, le fragment intertextuel a tendance à se comporter non comme un récit au sein d'un récit, mais comme un mot poétique dans son rapport au contexte, avec tout ce que cela comporte de glissements stylistiques, d'incontrôlable, d'inadéquation<sup>104</sup>. » Rappelons qu'un mot poétique est un mot qui surprend étant donné le contexte dans lequel il surgit : « Le mot poétique est un mot qui appartient à un système fermé d'oppositions et de relations, et y prend une valeur qu'il n'a nulle part ainsi, qui ne peut se comprendre que là : chez tel écrivain, dans telle œuvre, et par quoi l'œuvre, l'écrivain, se définit<sup>105</sup>. » Ces fragments textuels, repris par ceux qui entourent les protagonistes, invitent alors le lecteur à l'interprétation, puisqu'ils semblent commenter

---

<sup>101</sup> Michaël Riffaterre, *La production du texte*, op. cit., p. 16.

<sup>102</sup> Lucien Dällenbach a tenté, dans « Intertexte et autotexte », d'analyser le rapport d'un texte à lui-même. Il s'est toutefois limité au seul cas de la mise en abyme, en mettant de côté les autres types d'autotextualité possibles. Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 282-296.

<sup>103</sup> Nous appellerons *intertexte* le groupe de mots qui se voit réintégré dans un nouveau contexte.

<sup>104</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 273.

<sup>105</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 61. Cité par Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, op. cit., p.187.

le texte de manière plus générale. La contamination par le langage apparaît effectivement dans deux romans où les protagonistes se sentent opprimés ou angoissés à cause des mots de leur environnement sociodiscursif. Il est donc difficile de voir le phénomène de contamination autrement que comme un signe qui interprète le langage de manière générale : la contamination devient une forme de métadiscours. Ces fragments textuels fonctionnent ainsi comme des isotopies métaphoriques, c'est-à-dire des morceaux de textes qui tentent de faire la lumière sur le texte dans lequel ils sont imbriqués : « [Les isotopies métaphoriques] servent à éclairer le sens d'un passage, à l'enrichir d'un jeu de souvenirs associatifs, à indiquer par la voix d'un autre une direction de lecture<sup>106</sup>. »

Ainsi, les jeux langagiers repris par les personnages contaminés peuvent créer un effet de distanciation chez le lecteur qui verra la contamination comme un signe interprétable :

Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou continuer la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre [...] ou bien retourner vers le texte d'origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément "déplacé" et issu d'une syntagmatique oubliée<sup>107</sup>.

Nous croyons que c'est en tentant de mettre au jour les effets de cette contamination sur les personnages et sur le lecteur que nous serons en mesure d'en comprendre le rôle.

#### QUELS EFFETS ?

L'acte de langage de Lenny et de Jean devient, nous l'avons dit, doublement perlocutoire. Il crée d'abord un sentiment de bien-être chez les deux protagonistes, pour ensuite contaminer la voix des autres personnages. La perlocution est donc orientée vers Lenny et Jean d'une part, et vers les gens qu'ils côtoient d'autre part. Si, par définition, l'acte perlocutoire produit un effet, il devient légitime de se demander si la contamination influence d'une quelconque façon l'être ou les actions des personnages contaminés. De plus, il demeure pertinent de se questionner sur les raisons pour lesquelles certains personnages intègrent ces expressions et d'autres non.

---

<sup>106</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 274.

<sup>107</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *art. cit.*, p. 266.

## Jess

Une ébauche de réponse peut se trouver dans la sélection des personnages qui intériorisent la voix de Jean et de Lenny. Dans *Adieu Gary Cooper*, c'est Jess, et parfois son père, qui récupère le procédé d'isolement des mots ainsi que les néologismes du jeune déserteur. Or, les contrebandiers, les clients du skieur et les jeunes révolutionnaires suisses conservent un langage pour la plupart d'entre eux assez neutre, sinon différent de celui de Lenny. Ils expriment des idées compréhensibles dans un français assez commun. Quelles les raisons pour lesquelles c'est seulement la jeune femme qui se voit réellement contaminée ? Il serait possible d'affirmer que c'est parce qu'elle occupe la position actancielle du sujet manipulé par le protagoniste. Lenny emploie un langage séducteur afin d'obtenir la voiture qui ne se soumet pas au contrôle douanier. Bref, l'Américain doit charmer la fille de l'ambassadeur. Manipulée par les manières séduisantes de Lenny, elle aurait été soumise à son langage et l'aurait intégré dans un mouvement d'admiration et de soumission. Cependant, les transformations langagières de Jess ne semblent pas voulues, ni remarquées d'ailleurs, par le jeune homme. De plus, Jess n'idolâtre pas du tout Lenny ; elle le prend plutôt en pitié et le perçoit comme un poussin « tombé du nid » (AGC, 82) qu'il faut protéger.

La contamination de sa voix semble surtout liée aux valeurs, à prime abord peu explicites, qu'elle partage avec Lenny. La jeune Américaine participe à la vie intellectuelle de Genève et elle s'engage politiquement. Elle côtoie de jeunes étudiants qui planifient une révolution, tout le contraire du protagoniste du roman, mais elle reconnaît aussi les dérives de ce genre de soumission à une idée. Allan, son père, est devenu alcoolique à force d'être témoin de toutes les politiques qui occasionnent la mort des opposants des pouvoirs qui se disent démocratiques, et la jeune femme admire sa pusillanimité : « Et puis zut, les hommes forts et durs sont partout. Mais ce sont des hommes comme toi [Allan], bons, généreux, inefficaces, incapables de faire du mal, et, disons le mot, faibles, ce sont ces hommes qui sauvent l'honneur. » (AGC, 104) La jeune femme est déchirée par l'envie de changer le monde et par l'admiration qu'elle porte envers ceux qui n'ont pas la force de le faire : « Elle l'aimait surtout parce que c'était un faible. Ce sont les hommes forts qui ont bâti le monde. » (AGC, 69) Cette faiblesse s'exprime chez Allan par son incapacité à supporter les horreurs qui sévissent dans le monde, dont l'alcoolisme est la conséquence.

La jeune femme admire la faiblesse de son père, car il n'a pas participé à la construction d'un monde qu'elle trouve injuste : agir, c'est se compromettre. Ne pas prendre part à la société et aux conflits qui y sévissent, nous le rappelons, est le seul et unique objectif de Lenny. Le jeune Américain, tout comme Allan, est un faible, et c'est en partie ce qui charme Jess. Elle valorise la non-action, puisqu'agir correspond à bâtir le monde, ce lieu injuste où les forts l'emportent inévitablement sur les faibles. La rébellion et le conformisme sont des valeurs à rejeter, puisqu'ils se soumettent tous les deux à des idées potentiellement totalitaires. Nous croyons donc que la contamination du langage opère sur Jess parce qu'elle partage les valeurs de Lenny. Les autres personnages, nous l'avons vu, s'opposent à Lenny tant sur le plan du programme narratif que par les isotopies sémantiques qui parcourent leur discours. À Genève, la seule personne avec qui Lenny partage certaines valeurs est Jess, et c'est elle qui se voit contaminée. Un lien se dresse donc entre langage et valeurs. Jess, qui dévalorise ces « hommes forts qui ont bâti le monde », finit par parler comme le jeune déserteur qui est la figure même du désengagement. Le langage de Lenny contaminerait donc grâce aux valeurs qu'il sous-tend, celles de la fuite et du refus des normes.

À la fin du roman, Jess se sent divisée par l'envie de prendre part au groupe anarchique et par la conscience des dérives que ce genre d'implication peut prendre. Son père, qui avait pris part au trafic de lingots sans que sa fille (et le lecteur) ne s'en aperçoive, est assassiné parce qu'il s'est enfui avec le trésor pour le cacher dans une banque. Jess croit que Lenny est le meurtrier et la lutte politique lui semble le seul choix qu'il lui reste. Or, la jeune Américaine finit par apprendre qu'Allan lui laisse des millions de francs suisses et qu'il l'incite, dans une lettre laissée à la banque, à les garder pour elle plutôt que de les investir dans une révolution. Ce n'est pas Lenny qui est la cause de sa mort, mais un autre groupe de contrebandiers. Elle doit donc choisir entre retourner avec ses camarades et poursuivre ladite révolution en Allemagne, ou fuir avec Lenny, l'homme qu'elle aime. C'est en partie la lettre posthume de son père qui la motive à choisir l'amour :

Tu l'as dit : on ne fait que changer de salauds et toutes les révolutions de l'histoire, toutes, sans exception, ont toujours trouvé leurs salauds, et elles n'ont jamais eu à chercher beaucoup. Si tu veux me savoir heureux — enfin vengé — garde cet argent pour toi. Que cela ne t'empêche pas de garder la photo de Che Guevara sur ta table de chevet. Un jour, tu choisiras. Ne choisis pas encore, pas à vingt ans. À vingt ans, on ne choisit pas, parce que les idées sont neuves, irrésistibles. (AGC, 240)

La lettre dresse un portrait assez négatif de la révolution et Jess choisit de récupérer Lenny (en fait, de le kidnapper), pour s'exiler vers l'Italie où ils vivront l'amour.

Une double manipulation opère sur Jess. Il y a d'abord la lettre de son père qui l'incite à prendre l'argent et à vivre heureuse, mais aussi l'amour qu'elle porte pour Lenny et la faiblesse qu'il symbolise. Or, cette faiblesse fait partie intégrante du langage qui la contamine : la voix de Lenny est une voix qui fuit, qui se désengage. *Adieu Gary Cooper* tisse donc un lien entre langage et action. Le roman met en scène des personnages dont l'étrangeté de leurs propos s'avère représentative de la marginalité de leurs actions ; pour chaque type d'action correspond un type particulier de langage.

Même si son objectif n'est pas le même que celui de Lenny, car elle se dirige vers l'Italie pour vivre l'amour, cette fuite demeure quand même pour Jess une expérience de vie extérieure à tout ce qu'elle a connu. L'Italie devient sa Mongolie extérieure, synonyme pour elle de romance et de clichés, bref de tout ce qui est diamétralement opposé au modèle révolutionnaire des années soixante.

Un parallélisme s'établit réellement entre le langage qui contamine la voix de la jeune femme et l'action finale que cette dernière pose. Jess intègre les procédés stylistiques qui se distancient des normes langagières tout comme elle fuit physiquement la Suisse et ses normes idéologiques. De plus, nous avons constaté que la contamination des voix surgit lorsque deux personnages partageant les mêmes valeurs se côtoient. Le langage se voit alors associé à deux aspects de l'univers romanesque d'*Adieu Gary Cooper* : à l'action des personnages d'une part, et à leurs valeurs, de l'autre. Finalement, les transformations langagières de Lenny ne se limitent pas à n'aider que lui-même, mais bien à influencer, certes indirectement, les actions des gens qui partagent ses valeurs.

#### *Monsieur Salomon et mademoiselle Cora*

Le langage de Jean se dissémine davantage que celui du protagoniste d'*Adieu Gary Cooper*. S'il est vrai que son mode d'expression semble surtout intégrer les voix de Salomon et de Cora, Chuck et Aline reprennent quand même certaines de ses expressions. Il faut cependant rappeler que, tout comme pour Lenny, ce sont ceux qui partagent les valeurs du protagoniste qui finissent par parler comme lui. Le langage de monsieur Tapu reste

inébranlable, ses convictions racistes ne bougent pas, son air renseigné demeure sur son visage. On voit donc, encore une fois, que le langage est porteur de valeurs dans sa forme même, et non que de sens.

Au début du roman, les principaux acteurs semblent soumis à de profondes angoisses : Salomon et Jean souffrent à la place de tous les autres, et Cora est seule, ce qui la rend malheureuse au point de vouloir, finalement, se suicider. La fin du récit les montre cependant dans un état d'euphorie général. Monsieur Salomon et mademoiselle Cora sont réunis et heureux, alors que Jean vit un bonheur familial puisqu'il a réussi à contrôler sa sensibilité excessive. Une transformation s'est donc opérée ; les actants sont passés de la solitude ou de l'angoisse au bonheur et à la vie de couple. Nous l'avons vu, le langage de Jean joue un rôle important quant à la transformation de son être. Les déformations linguistiques lui permettent de réparer le monde à sa manière, ce qui l'aide à orienter son amour vers une personne en particulier, plutôt que sur la Terre entière. De plus, son langage étrange semble se poser comme un outil lui permettant de contrôler son empathie excessive. Ce passage de l'excès à la mesure se transmet également par l'effet de contamination. En contaminant son environnement par son langage, Jean participe indirectement à l'atténuation de l'excessivité de ceux qui l'entourent.

Jean est effectivement celui qui permet à Cora et Salomon de passer par-dessus leur orgueil. Il y a d'abord son travail de médiateur qui joue un rôle important dans la transformation de l'être de ses amis :

J'ai dû négocier pendant dix jours. Je courais de l'un à l'autre et je négociais. Monsieur Salomon n'allait pas faire des excuses, il voulait bien exprimer des regrets pour le malentendu. Il voulait bien lui apporter des fleurs, mais les deux parties s'engageaient à ne pas discuter les torts réciproques. [...] Les Champs-Élysées ne seront jamais mentionnés et il ne sera plus fait aucun reproche à cet égard. (ARS, 334-335)

C'est bien par le langage que Jean réussit à modérer la rancune excessive que les vieux amants se portent. La parole de Jean est donc perlocutoire, puisqu'en parlant, il réconcilie, mais nous croyons que la contamination joue un rôle, même si ce rôle est moins évident.

Malgré cette impossibilité de tisser un lien explicite entre le langage des personnages contaminés et leurs actions, il demeure intéressant de constater que ces derniers transforment leur *être* de la même façon que le personnage contaminateur. Jean passe d'une empathie

démessurée à un désir d'aider plus raisonnable. Il se dérobe à sa volonté naïve de vouloir aider tous ceux qui souffrent pour devenir réparateur ou plus exactement « bricoleur », comme il se désigne. Le terme *bricoler* exprime d'ailleurs bien la mesure dont ses sentiments sont investis ; il aide là où c'est possible de réparer.

Salomon et Cora finissent par pardonner leurs erreurs réciproques. Salomon ne s'excuse pas, mais veut bien « exprimer des regrets » quant au fait de n'avoir jamais pardonné une faute qui, au bout du compte, est compréhensible. Même le lieu de rencontre des vieux amants devient l'objet d'un passage vers le compromis : « Mademoiselle Cora ne voulait pas non plus faire les premiers pas en se rendant chez monsieur Salomon, à cause de son passé de femme et de la fierté que cela comporte. J'ai négocié encore deux jours et ils sont tombés d'accord pour se rencontrer amicalement en canotant au bois de Boulogne. » (AGC, 335) Cora et Salomon, qui conservaient une rancœur presque malade l'un envers l'autre, réussissent à se réapprivoiser en contrôlant l'intensité de leurs sentiments, et ce, grâce à Jean.

Ce lien entre l'effet des transformations langagières et les actions finales des personnages se rapproche de celui qui se trouve dans *Adieu Gary Cooper*. La contamination est subtile et le rapport qu'elle entretient avec les actions des personnages est difficile à percevoir, mais il n'en demeure pas moins que les vieux amants se transforment de la même façon que le jeune chauffeur de taxi. Tout comme Jean, ils atténuent l'excessivité de leurs sentiments pour pouvoir atteindre un bien-être qui s'exprime par la vie de couple. Les deux personnages sont alors manipulés de deux façons. D'abord par Jean en tant que médiateur, ensuite par Jean comme contamineur. Les dernières pages du livre montrent par ailleurs Jean et monsieur Salomon dans une posture tout à fait similaire. Les deux personnages quittent le standard de *S.O.S. bénévoles*, geste symbolique qui montre leur désir de concentrer l'amour qu'ils ont à donner sur un individu plutôt que sur le monde entier.

Lenny et Jean contaminent leur environnement par leurs propos hors normes. Les personnages qui leur ressemblent sur le plan moral intègrent certaines de leurs déformations linguistiques et, dans les deux cas, il est possible de faire un parallèle entre le processus de changement de l'être de ces personnages contaminés et les transformations opérant dans leur langage. L'acte perlocutoire de contamination est représenté de façon positive, puisque tous

les personnages contaminés semblent euphoriques à la fin des romans ; les changements qu'ils ont vécus leur sont bénéfiques.

## CONCLUSION

### UNE ÉMANCIPATION TOTALITAIRE

L'après-guerre marque la fin des certitudes. Les horreurs des camps de concentration et la bombe atomique rappellent à l'humanité que le progrès peut finalement mener aux pires abjections. Avant la Deuxième Guerre mondiale, l'homme était juché sur un piédestal. Son savoir et sa raison marquaient sa suprématie à l'égard de toute autre forme de vie, mais les cruautés barbares ont su rappeler à l'homme sa bestialité, son immoralité. Une remise en cause des valeurs dominant le dernier siècle anime alors les milieux intellectuels. La course aux avancées technologiques, associée à la logique de l'humanisme moderne, soulève les questionnements : avons-nous fait fausse route ? Ce doute prend alors d'assaut le champ littéraire parisien et marque ce que Nathalie Sarraute nomme très justement l'*ère du soupçon*. Plusieurs écrivains se retrouvent alors autour du mouvement du Nouveau Roman afin de repenser le modèle qui semble avoir été la norme depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Pour ces auteurs, les personnages, l'intrigue, la linéarité temporelle ainsi que l'effet de réel ne doivent plus représenter le cœur de l'œuvre, mais plutôt occuper le second plan. On refuse l'aspect mimétique de la littérature pour questionner l'intériorité et la subjectivité de l'être. Le personnage, au sens traditionnel du terme, meurt.

C'est en réaction à cette mouvance que Romain Gary publie, en 1965, *Pour Sganarelle*, un essai littéraire dans lequel il expose sa vision du roman et du rôle de l'artiste au sein de la société. L'auteur défend non seulement l'importance du personnage dans le roman, mais en fait le véritable point d'ancrage, la fondation de sa charpente. Gary explique que ce personnage doit créer une illusion référentielle qui permettrait au lecteur de se libérer de sa condition humaine, qu'il n'a pas choisie. Selon l'écrivain, le réel, par les guerres, le

despotisme et la haine, aliène et oppresse l'individu, et le roman doit permettre au lecteur de s'en évader :

Le roman libère le lecteur de l'emprisonnement dans l'identité que lui a imposée la [réalité], qu'il n'a pas choisie, pour l'ouvrir au changement en lui donnant l'expérience des identités multiples, toute lecture d'un roman étant changement d'identité, comme l'Histoire. On ne saurait concevoir un lecteur libre : un tel lecteur n'aurait rien à demander au roman<sup>108</sup>.

Le lecteur de Gary, selon *Pour Sganarelle*, s'identifierait au texte pour s'émanciper. Il est clair que de tels propos, au moment où ils sont émis, ne connaissent pas une réception positive. La mode littéraire est au doute et à l'ambiguïté ; l'identification au texte représente l'ennemi à abattre. L'essai s'attaque également au travail appliqué au langage, car selon Gary, l'écriture dont la lisibilité est atteinte « relève du narcissisme<sup>109</sup>. » Ces opinions, alors représentatives d'une vision traditionnelle de la littérature, lui valent un mépris assez absolu. Après le succès de *La promesse de l'aube* en 1960, l'institution littéraire ne prend plus la peine de véritablement lire les romans que Gary signe puisqu'on l'associe à une époque révolue.

À la suite de cette prise de position, il en faut peu pour catégoriser l'écrivain comme une espèce de serviteur de la littérature commerciale, un sous-fifre de l'industrie culturelle. Sa volonté d'écrire des textes lisibles, dont la trame narrative est linéaire, rappelle à la critique les vieux poncifs d'une littérature qui se cadavérise. À l'image des opinions de Dominique Rosse, la critique littéraire se distancie de l'œuvre garyenne étant donné qu'elle y voit un style produisant des textes dénués de profondeur : « Le didactisme du roman garyen, son statut thétique, les “stratégies” qui y sont déployées pour diminuer, voire éliminer l'ambiguïté, avaient pour effet d'encourager la passivité d'un lecteur dont la lecture, constamment canalisée par la structure du texte vers *le sens, le signifié*, est exonérée de tout effort<sup>110</sup>. » Pour la critique, des histoires dont le sens s'élabore facilement ne méritent pas beaucoup d'attention, ce qui expliquerait son silence quant aux textes signés Gary jusque dans les années 1990.

---

<sup>108</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, 1965, p. 132.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>110</sup> Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, *op. cit.*, p. 160.

Il devient donc surprenant, à la lumière de cette étude, de constater la complexité et l'originalité stylistiques de deux romans, dont *Adieu Gary Cooper*, signé « Gary » et publié la même année que *Pour Sganarelle*. Même si le romancier, dans son essai, affirme lui-même vouloir créer le plus possible un effet de réel, il n'en demeure pas moins que son écriture, dans les deux textes à l'étude, produit paradoxalement l'effet inverse sur la lecture, c'est-à-dire la distanciation critique. Il se dégage des deux romans un métadiscours qui met de l'avant l'importance de quitter les normes linguistiques, de s'attaquer à la lisibilité, pour se libérer du totalitarisme du langage. Des deux récits se dégage la même mise en garde : méfiez-vous des mots.

### *Synthèse*

Nous nous sommes demandé si le langage des protagonistes d'*Adieu Gary Cooper* et de *L'angoisse du roi Salomon* avait une quelconque influence sur leur bien-être et leurs actions. Nous avons alors vu que Lenny et Jean négocient difficilement les rapports qu'ils entretiennent avec leur univers. Le premier souhaiterait vivre en Mongolie extérieure, un lieu idéal, presque magique, hors de toute cette démographie qui se vautre dans un conformisme oppressant. Il pourrait alors se sentir libre ou, comme il le dit, « aliéné », c'est-à-dire qu'il aurait la chance de ne rien devoir à personne. Ce désir de fuite perpétuelle de la réalité demeure cependant au rang de l'utopie, puisque le jeune Américain tombe amoureux de Jess et rejoint le reste de l'humanité. Jean, quant à lui, plonge dans la souffrance universelle et tente candidement d'y remédier. Il croit que sauver les goélands englués dans les marées noires de Bretagne ou donner un peu d'amour à une femme qui croyait ne plus en mériter lui permettra de surmonter ses angoisses, mais au final, c'est lui qui s'englué, qui s'enfonce dans des situations inextricables qui le démoralisent. Le premier chapitre de ce mémoire a exposé l'inévitable échec des objectifs initiaux des protagonistes. Lenny doit renoncer à la Mongolie extérieure et au chalet de Bug Moran pour finir par fuir vers l'Italie avec sa bien-aimée, alors que Jean abandonne *S.O.S. bénévoles* pour devenir bricoleur et réparer là où c'est possible. Ces échecs demandent aux personnages de répudier les valeurs fondamentales qui les animent pour se réorienter vers une vie moins marginale. Si la fin de *L'angoisse du roi Salomon* met en scène un Jean jubilatoire et heureux, il est difficile d'en dire autant pour Lenny. Celui-ci se retrouve drogué dans la voiture de Jess, qu'il aime mais qui le kidnappe,

et rêve à ces contrées lointaines et imaginaires, à l'Anasthasie, l'Euthanasie ou la Mongolie extérieure. Dans les deux cas, il demeure difficile d'admettre hors de tout doute que les protagonistes vivent des fins heureuses puisqu'ils finissent par renier ce pour quoi ils agissaient initialement. L'ambiguïté des finales rappelle d'ailleurs l'opposition entre l'être et le paraître de Jean et Lenny. Les deux personnages ressemblent à des acteurs incarnant des *cowboys* ou des truands, mais ne se comportent aucunement comme tel ; l'un ne rêve qu'à fuir et l'autre est doux comme un agneau.

Le rapport complexe qu'ils entretiennent avec leur univers respectif s'étend jusqu'aux liens qui les unissent aux mots et à leur utilisation. Le deuxième chapitre a mis au jour la conception que Jean et Lenny ont du langage et a examiné l'effet produit par les particularités stylistiques de leurs paroles. Nous avons d'abord vu que Lenny se sent oppressé par le langage et sa grammaire. Non seulement il se méfie des discours idéologiques qui peuvent être transmis par les mots (rappelons l'affiche de Kennedy), mais il constate également que le locuteur est condamné à répéter des choses qui ont déjà été dites, « cet héritage qui vous tombe dessus », et cette obligation le terrorise. Parler comme les autres, c'est-à-dire se soumettre aux normes langagières, revient à endosser une forme de conformisme. C'est pourquoi il tente de fuir le langage normal en parlant autrement. Il utilise des mots en leur attribuant une connotation et une dénotation différentes, il en invente, en isole. En marginalisant son mode d'expression, Lenny pose son idiolecte en dehors d'une convention, il atteint d'une certaine façon son idéal de vie extérieure. Parler autrement lui permet de se sentir libre, d'avoir une part de lui qui demeure authentique.

Jean, quant à lui, considère le langage comme un outil qui permet de comprendre la réalité, voire de la construire. Avec les dictionnaires, ce n'est pas les mots qu'il définit, mais le réel. Lorsqu'une situation l'affecte, il tente d'y trouver une signification dans les définitions lexicales. Appréhender le monde ainsi le mène cependant vers l'angoisse, car les dictionnaires offrent parfois des réponses qui sont invraisemblables ou qui mettent en évidence des injustices. Les définitions sont univoques et sans nuance, ce qui laisse peu de place à l'interprétation. Or, le monde est complexe, subtil. Tenter de le saisir par les définitions figées mène inévitablement à une réponse insuffisante. De plus, la rigidité et l'univocité des normes linguistiques s'apparentent pour Jean aux discours idéologiques, aux

idées reçues. La certitude tranquille et solide du dictionnaire entre en corrélation avec celle de Tapu lorsqu'il émet ses commentaires racistes. C'est donc en réaction à la fixité des définitions que Jean renouvelle son langage. Il l'opacifie, le rend moins catégorique et plus interprétable. Tout comme Lenny, ses différents jeux langagiers affectent la lisibilité et proposent une vision du monde plus nuancée. Cet idiolecte hors-norme, par ses anaphores, ses vides syntaxiques et sémantiques, ses expressions transformées et ses incorrections, réajuste le langage pour le rendre plus représentatif de la réalité, qui est complexe et changeante, et non pas toute catégorique et figée. Le jeune Parisien réussit également à calmer ses angoisses grâce à sa façon particulière de s'exprimer. En effet, il voit une corrélation entre la fréquence d'utilisation d'un mot et la réalité qu'il désigne. Selon lui, s'il n'y a pas beaucoup d'aide dans le monde c'est parce que le verbe *aider* n'est pas souvent employé. Ainsi le langage aurait le pouvoir, presque magique, de créer la réalité en faisant apparaître certains de ses aspects et en évacuant d'autres. C'est certainement pourquoi il élimine pratiquement de son vocabulaire la mort ou la vieillesse pour parler de « fin de parcours » ou de « terminus ». Les déformations langagières des deux protagonistes leur permettent donc de s'émanciper de postures aliénantes. Lenny peut fuir, dans au moins un des aspects de sa vie, le conformisme et la soumission aux règles régissant son univers tandis que Jean réussit à calmer ses angoisses. Ainsi les romans proposent l'idée que le langage, lorsqu'il est renouvelé, peut aider l'individu à se sortir de situations oppressantes.

Nous avons finalement constaté un effet de contamination qui parcourt chaque roman. Dans le troisième chapitre, nous avons démontré que les propos étranges de Jean et Lenny circulent dans le texte pour atterrir dans les voix de ceux qui les entourent. Il serait possible de voir les personnages contaminés comme étant assujettis à la parole des protagonistes, mais les finales des deux récits les montrent émancipés. En adoptant les expressions de Lenny, Jess finit par vouloir elle aussi quitter les dogmes qui envahissent son environnement sociodiscursif. Elle se soumet à certaines expressions propres à son amoureux et se sort paradoxalement d'une autre forme de soumission. La contamination à l'œuvre dans *L'angoisse du roi Salomon* fonctionne de manière similaire à celle de *Adieu Gary Cooper* puisque les particularités linguistiques de Jean qui intègrent la voix de Cora et Salomon ne leur sont pas nocives. Tout comme Jean, les deux personnages finissent par calmer l'excessivité de leur rancune exacerbée, de leur inébranlable orgueil.

### *Une performativité paradoxale*

Les paroles de Jean et de Lenny possèdent une force doublement performative. D'abord elles leur permettent de se sortir eux-mêmes de situations aliénantes et, ensuite, elles agissent sur le langage des autres, qui intègrent ces déformations stylistiques, par l'effet de contamination. Apparemment, ce phénomène influence les actes des personnages contaminés puisque ceux-ci finissent par agir de la même façon que celui qui contamine. À première vue, cette forme particulière d'intertextualité exemplifie à merveille la « relation fatale d'aliénation<sup>111</sup> » propre au langage que Barthes décrit dans sa *Leçon*. Ce dernier, rappelons-le, croit que le langage est totalitaire par sa forme même, puisque celui qui parle est *obligé* de répéter des mots qu'il a déjà entendus. Les expressions étranges des protagonistes s'imposent subtilement dans la voix de leurs amis sans que personne ne s'en rende compte. Jess, Cora et Salomon répètent des textes qui ne leur appartiennent pas et se voient même influencés, dans leurs actions, par ces mots.

Malgré tout, les personnages contaminés vivent des fins euphoriques. Par la contamination, ils se libèrent tous de contextes ou de sentiments qui les empêchaient initialement de se sentir bien. *Adieu Gary Cooper* et *L'angoisse du roi Salomon* présentent alors un métadiscours qui dépasse la critique de la normativité du langage. Les deux récits mettent en scène des situations où l'embrigadement et la liberté se confondent ; l'un vient avec l'autre. Jess, Cora et Salomon répètent des mots qu'ils n'ont pas choisis, un langage qui n'est pas le leur s'immisce dans leur voix, mais il semble que cette résurgence des paroles s'avère émancipatrice. À la fin des romans, ils ne se sentent plus opprimés comme au début. Ainsi, dans un même phénomène de langue, se côtoient deux figures qu'on oppose normalement. Cette cohabitation contradictoire, cette association antithétique entre l'affranchissement et l'oppression, traverse les deux récits.

On la retrouve en effet tant dans l'analyse de la contamination que dans l'organisation narrative. Les protagonistes se voient obligés de renier certaines valeurs pour réussir à atteindre une quelconque forme de bonheur. Lenny accepte une part de conformisme pour vivre l'amour et Jean arrête d'aider les personnes âgées pour se dépêtrer de son angoisse. Dans les deux cas, l'émancipation s'obtient par l'abandon des objectifs initiaux. L'ambiguïté

---

<sup>111</sup> Roland Barthes, *Leçon*, *op. cit.*, p. 13.

des finales relève par ailleurs de cette union paradoxale entre absence de choix et liberté. Les romans s'accordent ainsi pour dire qu'il est possible d'atteindre un certain affranchissement même si une relation d'asservissement existe. Que ce soit par la contamination insidieuse des voix ou par l'obligation d'abandonner ses valeurs fondamentales, *Adieu Gary Cooper* et *L'angoisse du roi Salomon* soutiennent l'idée que la liberté et l'asservissement ne s'opposent pas nécessairement, mais peuvent se compléter.

En plus de dégager le métadiscours des deux romans, notre mémoire a apporté des éléments d'étude nouveaux à la théorie littéraire. En effet, cette forme particulière d'intertextualité qu'est la contamination n'a pas encore fait, à notre connaissance, l'objet d'une étude approfondie. Nous croyons que ce n'est pas un phénomène propre à *Adieu Gary Cooper* ni à *L'angoisse du roi Salomon*<sup>112</sup> et qu'il mériterait d'être analysé sous plusieurs de ses coutures. Cet effet ne semble pas anodin puisqu'il se rapporte, il nous semble, à une forme d'asservissement en regard des mots et de leur utilisation. Or, notre mémoire a montré que cette soumission aux paroles des autres peut s'avérer positive, puisqu'elle libère les personnages contaminés d'une autre forme d'oppression.

Notre étude a aussi permis de montrer que les deux textes ne se limitent pas à peindre un univers fictif qui produit une illusion référentielle. Même si Gary, dans *Pour Sganarelle*, souhaite que son lecteur quitte la réalité pour s'identifier à ses personnages, il n'en demeure pas moins qu'une réflexion sur le langage se dégage des deux romans. En fait, ces métadiscours s'opposent aux positions prises par Gary dans son essai puisque les récits mettent en scène des personnages qui s'émancipent en renouvelant leur langage, en appliquant un travail d'opacification de la communication. Malgré tout ce que Gary avance dans *Pour Sganarelle*, *Adieu Gary Cooper* et *L'angoisse du roi Salomon* valorisent une

---

<sup>112</sup> Nous avons à l'esprit une scène de *Bartleby the Scrivener* de Melville. Cette nouvelle raconte l'arrivée d'un scribe, Bartleby, dans une étude d'un avocat de New York au XIXe siècle. S'il travaille bien au début, il finit par ne plus rien faire et s'établir dans le cabinet pour y vivre. Le narrateur de l'histoire, qui est l'avocat, tente tant bien que mal de faire travailler le nouveau venu, mais celui-ci répète sans cesse une formule qui finira par rendre fou le patron (et, par extension, le lecteur) : « *I would prefer not to* ». Or, au milieu de l'histoire, le narrateur et les membres du personnel de l'étude finissent eux-mêmes par s'exprimer comme Bartleby, ils sont contaminés : « *Somehow, of late I had got into the way of involuntarily using this word "prefer" upon all sorts of not exactly suitable occasions. And I trembled to think that my contact with the scrivener had already and seriously affected me in a mental way. And what further and deeper aberration might it not yet produce ?* » Cette contamination par le langage semble encore une fois se rapporter à une forme d'aliénation. Herman Melville, « *Bartleby, The Scrivener : A Story of Wall Street* », dans *The Piazza Tales*, New York, Dix & Edwards, 1856, p. 72.

lisibilité restreinte et un travail de réappropriation de la langue. Les jeux linguistiques des deux protagonistes invitent le lecteur à réfléchir aux choix des mots et à la signification qu'il est possible d'en dégager. La complexité stylistique des textes freine ainsi l'identification en imposant une distance critique.

Le langage, dans *L'angoisse du roi Salomon* et dans *Adieu Gary Cooper*, se dote, finalement, d'une valeur fondamentalement paradoxale : d'abord parce qu'il quitte la *doxa*, c'est-à-dire le parler normatif, ensuite parce qu'il emprisonne et libère dans un même mouvement. Cette contradiction, qui peut être surprenante de prime abord, n'étonnera toutefois pas le spécialiste de Gary. Les paradoxes, les incongruités, l'incohérence ou les contrastes marquent l'unicité et l'exemplarité de son œuvre. L'originalité de son travail d'écrivain relève en grande partie de sa capacité à changer, à ne pas se reposer tranquillement dans un style ou un genre et à courir le risque de se contredire. En fait, la seule constante relative à ses textes semble résider dans les discordances qui les construisent. Romain Gary préfère l'incohérence de ses prises de position à la soumission aux différentes modes régissant le Paris littéraire. Le refus des normes artistiques de son temps fut cependant lourd de conséquences pour l'auteur puisque ce désir d'authenticité alluma le mépris institutionnel. Il se trouva alors confiné dans une image toute faite, celle de l'auteur fatigué qui ne pouvait plus rien écrire d'original. Coincé dans la « gueule qu'on lui avait faite<sup>113</sup> », écrivain « classé, catalogué, acquis<sup>114</sup> », Gary créa Émile Ajar. Cet alter ego, qui devait lui permettre de s'affranchir des idées préconçues de la critique, s'avéra, paradoxalement, la plus grande source de ses angoisses<sup>115</sup>. La peur de la découverte s'érigea comme une véritable prison de laquelle il ne put s'évader. Le romancier aux deux Goncourt, en réussissant à quitter l'image toute faite qu'on avait de lui, se jetait dans une autre forme d'aliénation. Avant de s'enlever la vie, l'auteur hallucinait souvent la mise au jour du subterfuge et tremblait à cette idée. La création d'Émile Ajar lui permit d'obtenir un regard neuf sur ses livres, mais il y avait un prix à payer. Romain Gary, tout comme le langage de ses romans, se libérait en s'emprisonnant, victime d'une émancipation totalitaire.

---

<sup>113</sup> Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>115</sup> Paul Pavlowitch, *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, 320 p.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

GARY, Romain, *Adieu Gary Cooper*, Paris, Gallimard, 1965, 253 p.

GARY, Romain, *L'angoisse du roi Salomon*, Paris, Mercure de France, 1979, 343 p.

### Autres ouvrages de l'auteur mentionnés

GARY, Romain, *Tulipe*, Paris, Calmann-Lévy, 1946, 176 p.

GARY, Romain, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960, 370 p.

GARY, Romain, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, 1965, 560 p.

GARY, Romain, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, 1970, 264 p.

GARY, Romain, *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France, 1974, 288 p.

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

### Ouvrages et articles critiques sur Romain Gary

ABDELJAOUAD, Firyel, « "Tombé du nid" : *Adieu Gary Cooper* ou l'homme sans héritages », dans Julien Roumette [dir.], *Romain Gary I : Le jeu des générations*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010, p. 151-201.

BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, P.U.F., 1992, 126 p.

BÉLANGER, David, « "Rien d'important ne meurt" : l'art pour remède à la réalité dans *Éducation européenne* de Romain Gary », *Chameaux*, n° 3 (Automne 2010), p. 130.

BELLOS, David, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des ajaristes », dans *Signé Ajar I*, Jaignes, La chasse au Snark, 2004, p. 29-47.

DAY, Leroy T., « Gary-Ajar and the Rhetoric of Non-Communication », dans *The French Review*, vol. 65, n° 1 (octobre 1991), p. 75-83.

DESMARAIS, Benoît, *Romain Gary : L'impossible dérobade*, Toronto, Becker Associates, 2014, 270 p.

FORTIER, Dominique, « Étude stylistique des romans d'Émile Ajar », mémoire de maîtrise en littérature française, Montréal, Université McGill, 1997, 91 f.

GELAS, Nicholas, *Romain Gary ou l'humanisme en question : s'affranchir des limites, se construire dans les marges*, Paris, L'Harmattan, 2012, 318 p.

MORIN, Christian, *L'humour avec soi : Analyse sémiotique du discours humoristique et de la supercherie chez Gary-Ajar*, Québec, Nota Bene, 2006, 186 p.

PAVLOWITCH, Paul, *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, 320 p.

PÉPIN, Jean-François, *Aspect du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, Paris, L'Harmattan, 2003, 233 p.

PERREUR, Carine, « Les racines américaines du picaresque garyen », dans Julien Roumette [dir.], *Picaros et paumés: voyous, prostituées, maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary*, Paris, Lettres modernes Minard, 2014, p. 19-36.

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

SIMON, Anne, « Ajar ou les métamorphoses du corps », dans *Signé Ajar I*, Jaignes, La chasse au Snark, 2004, p. 123-142.

TOURNIER, Michel, « Émile Ajar ou la vie derrière soi », dans *Le vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 329-350.

### **Théories littéraires et linguistiques**

AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 208 p.

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, 45 p.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 282-296.

DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel : De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, 358 p.

DUGAST-PORTES, Francine, « Le nouveau Roman 1960-1980 », dans Michèle Touret [dir.], *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Tome II – après 1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 379-397.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979, 315 p.

FITCH, Brian T., « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett : La problématique de la traduction de soi », dans *Texte*, n° 2 (1983), p. 85-100.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998, 291 p.

GARDES TAMINE, Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2010, 231 p.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 576 p.
- GREIMAS, A. J. et Joseph Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 422 p.
- GREIMAS, A. J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, 246 p.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 2003, 319 p.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Seuil, 2001, 171 p.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, P.U.F., 2010, 222 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, 256 p.
- MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », dans *Protée*, Vol. 33, n° 1 (printemps 2005), p. 93-102.
- MELVILLE. Herman, « Bartleby, The Scrivener : A Story of Wall Street », dans *The Piazza Tales*, New York, Dix & Edwards, 1856, p. 31-109.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, 457 p.
- REBOUL, Olivier, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980, 228 p.
- RICARDOU, Jean, « " Claude Simon ", textuellement », dans Jean Ricardou [dir.], *Claude Simon, Colloque de Cerisy*, Paris, Union générale d'édition, 1975, p. 6-38.
- RIFFATERRE, Michaël, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 288 p.
- RIFFATERRE, Michaël, « La trace de l'intertexte », dans *La pensée*, n° 215 (1980), p. 4-18.
- SEARLE, John R., *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998, 303 p.