

AL  
321  
177  
5720  
774  
631



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

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

PAR  
RAYMONDE GUÉRIN

LE MYTHE DE PROTÉE DANS L'ŒUVRE D'ÉMILE AJAR  
ESSAI DE LECTURE PSYCHOCRITIQUE

SEPTEMBRE 1994

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## RÉSUMÉ

*Le mythe de Protée dans l'œuvre d'Émile Ajar* est un essai de lecture psychocritique des quatre romans que Romain Gary a publiés sous le pseudonyme d'Émile Ajar: *Gros-Câlin* (1974), *La Vie devant soi* (1975), *Pseudo* (1976) et *L'Angoisse du roi Salomon* (1979). L'œuvre ajarienne, tout autant que l'énigme légendaire du dédoublement auctorial, a aiguisé la curiosité du monde littéraire, subjugué un large public. Elle présente donc un intérêt particulier, voire même exceptionnel, pour notre approche qui s'appuie sur la psychanalyse textuelle conjuguée à la méthode de Charles Mauron (1899-1966), que nous avons modifiée à la lumière des acquis de la sémiotique dans le sens élargi du terme. Par le truchement de la superposition des textes, par l'analyse des images récurrentes, des métaphores obsédantes, et par l'interprétation du mythe personnel, le présent mémoire permet de découvrir quels facteurs préconscients et inconscients ont participé à l'édification progressive de cette œuvre.

Essentiellement, l'objectif de cette recherche propose une «lecture» des quatre textes d'Émile Ajar. Une «lecture» qui vise — sans nier pour autant la personnalité consciente de l'auteur — à démontrer comment le scripteur-créateur est amené, à travers des analogies de mots, d'idées, d'images, et des stratégies dont il est pleinement conscient, à exposer une structure, un scénario, dont il est en bonne partie ignorant. Nous espérons voir ainsi émerger graduellement le moi profond exprimé par la fiction et dissimulé au cœur de l'œuvre.

Puisque c'est par la voie de l'ambivalence que nous pouvons passer le plus facilement de l'œuvre à la structure psychique qui la sous-tend, la première partie de ce mémoire montrera comment les situations conflictuelles, y compris l'angoisse que celles-ci engendrent, sont présentées dans les romans d'Émile Ajar. Et nous tenterons de découvrir quelle est la signification pulsionnelle inconsciente de ces scènes manifestement teintées d'ambivalence et d'angoisse.

L'imago maternelle constituant le pôle d'attraction dans l'œuvre ajarienne tout entière, la seconde partie sera consacrée à l'analyse des personnages qui figurent la mère, c'est-à-dire à mettre en lumière ce qui se dissimule derrière ces visages féminins que le texte met en scène. Notamment, une figure maternelle qui semble exercer une fascination sans bornes sur les personnages moïques.

Quant à la dernière partie, elle démontrera que la figure paternelle occupe une place plus importante que ne le laisse entrevoir une lecture trop hâtive des textes ajariens. Derrière la recherche compulsive de la mère se dissimule la nostalgie du père, qui constitue le chaînon manquant dans cette aventure œdipienne, conflictualisée à l'extrême. D'où l'entreprise de séduction du père que cette dernière partie retracera dans les détails.

En conclusion, nous nous retrouverons face à un moi narcissiquement handicapé, incapable d'affronter l'épreuve œdipienne parce qu'il n'a pu accéder à l'identification paternelle. Et à travers toutes les stratégies ajariennes, qui donneront lieu à des métamorphoses moïques aussi déroutantes que fascinantes, nous verrons poindre le mythe de Protée.

## REMERCIEMENTS

Je suis infiniment redevable à madame Francine Belle-Isle pour ses encouragements et son support constant. Sans l'assurance de son aide, j'avoue que je n'aurais pas eu le courage de me replonger, cinq ans plus tard, dans une recherche aussi laborieuse que complexe. Je tiens à la remercier particulièrement pour sa remarquable disponibilité: en plus de lire et relire ce mémoire, elle a su m'écouter et m'expliquer avec une patience inlassable.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	ii
REMERCIEMENTS .....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE PREMIER: Ambivalence, angoisse et castration.....	11
CHAPITRE II: La figure maternelle .....	37
Dans <i>Gros-Câlin</i> .....	37
Dans <i>La Vie devant soi</i> .....	52
Dans <i>Pseudo</i> .....	65
Dans <i>L'Angoisse du roi Salomon</i> .....	72
CHAPITRE III: Identification et figure paternelle.....	97
Dans <i>Gros-Câlin</i> .....	98
Dans <i>La Vie devant soi</i> .....	111
Dans <i>Pseudo</i> .....	116
Dans <i>L'Angoisse du roi Salomon</i> .....	140
CONCLUSION .....	173
BIBLIOGRAPHIE.....	181

## LISTE DES FIGURES

Image fondamentale dans l'œuvre ajarienne.....	10
Structure «pythonnienne» — Partie I .....	35
Structure «pythonnienne» — Partie II .....	95
Structure «pythonnienne» — Partie III .....	171

## INTRODUCTION

«Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si j'étais sûr d'y avoir été ou de devoir y aller. Or Freud dit du corps maternel «qu'il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été». Telle serait l'essence [de l'image] (choisi[e] par le désir): *heimlich*, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante).»

Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 68.

La psychanalyse textuelle, préoccupée avant tout d'images, de rêves et de mythes, propose une lecture différente de l'œuvre littéraire. Basée avant tout sur la superposition des textes, cette méthode cherche à déceler, dans l'œuvre de chaque écrivain, l'expression d'une structure narrative inconsciente, sans nier pour autant la personnalité consciente du scripteur-créateur. Cette approche «particulière», qui s'inspire de la méthode mauronienne<sup>1</sup>, demeure, malgré les nombreuses résistances qu'elle suscite encore, une tentative intéressante pour utiliser, en matière de critique littéraire, les acquis de la psychanalyse.

La psychanalyse textuelle repose sur le postulat suivant: l'inconscient existe! Nous croyons que nous sommes mus de l'intérieur par une force hors de notre contrôle cérébral. Une force qui désire, qui agit malgré nous, qui obéit à une sorte de logique interne. L'œuvre littéraire peut naître aussi de cette motivation profonde, secrète, dont les racines remontent à

---

<sup>1</sup> Charles Mauron (1899-1966), critique littéraire français, est considéré comme le «Père» de la psychocritique. *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* (1957) demeure la première manifestation de grande envergure de la méthode. Sa thèse de doctorat, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, soutenue en 1963, représente chez lui l'étape la plus achevée de la psychocritique.

cette «autre scène», c'est-à-dire l'inconscient. Cette technique «spéciale» d'investigation qu'est la psychanalyse textuelle admet donc la réalité des processus inconscients et l'influence qu'ils exercent sur la volonté et la raison. Elle considère le texte comme le signe d'une structure inconsciente maquillée, voilée. Bref, l'objectif essentiel de cette forme de critique littéraire consiste à rechercher, par le truchement de la superposition des textes, la manifestation inconsciente de la personnalité de l'auteur-scripteur et à l'interpréter.

Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas de révéler l'inconscient du texte<sup>2</sup> — une idée fort répandue — mais de découvrir la structure narrative inconsciente de l'auteur, considéré comme scripteur, ou pour paraphraser Roland Barthes, comme «écrivain»<sup>3</sup>, non comme personne ou individu. Mais surtout il ne s'agit pas tant de déchiffrer le sens que de créer du sens, de bâtir une chaîne de signifiante. Il faut distinguer ici signifiante et signification. Cette dernière est dévoilement statique d'un sens préalablement supposé, alors que la première est un procès signifiant, un mouvement du regard critique pour créer l'émergence d'un sens en constant déplacement, à l'image du sujet psychique dont la réalité inconsciente ne se fixe jamais définitivement.

Dans le cadre de ce mémoire de maîtrise, nous examinerons l'œuvre d'Émile Ajar (Romain Gary), c'est-à-dire les quatre romans publiés sous ce nom d'emprunt: *Gros-Câlin* (1974), *La Vie devant soi* (1975), *Pseudo* (1976) et *L'Angoisse du roi Salomon* (1979). L'œuvre d'Émile Ajār, tout autant que les événements qui ont marqué les dernières années de sa vie, a subjugué plus d'un lecteur. Il serait sans doute intéressant de découvrir quels élé-

---

<sup>2</sup> Le texte n'a pas d'inconscient, c'est l'auteur qui en a un. Le texte reflète, à la façon d'un miroir, la personnalité inconsciente de son auteur.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 70.

ments pré-conscients et inconscients ont participé à l'édification progressive d'une œuvre à la fois énigmatique et fascinante. D'entrée de jeu, nous pouvons nous rendre compte que les quatre romans d'Émile Ajar présentent, pour la psychanalyse textuelle, un intérêt particulier, voire même exceptionnel. Qu'il suffise pour nous en convaincre d'évoquer «Le cas Émile Ajar.», dont ont fait état tous les journaux de l'époque. Nous nous souvenons que les événements, qui ont entouré l'apparition de cet écrivain sur la scène littéraire, ont été qualifiés d'imposture par la presse parisienne.

Rappelons brièvement les principaux épisodes de cette histoire insolite, que nous pouvons retracer dans le testament de Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar* (1981) et dans *L'homme que l'on croyait* (1981) de Paul Pavlowitch. Afin de démontrer jusqu'à quel point un écrivain peut être tenu prisonnier «de la gueule qu'on lui a faite»<sup>4</sup>, Romain Gary s'est livré à un jeu de cache-cache avec le monde littéraire. «Une gueule, précise-t-il, qui n'a souvent aucun rapport ni avec son œuvre ni avec lui-même.»<sup>5</sup> La supercherie ajarienne a consisté, pour Romain Gary, à publier simultanément ses romans sous une double identité: les uns étaient signés Gary, les autres, Ajar. Par de nombreux subterfuges, notamment en demandant à son cousin, Paul Pavlowitch, de personnifier Émile Ajar, Romain Gary a tenté de camoufler soigneusement son identité. C'est ainsi qu'est né *Gros-Câlin* (1974), un premier roman ajarien que la critique française a bien accueilli. Si bien que le *Nouvel Observateur* désignait Raymond Queneau ou Aragon comme auteur probable du roman, «car ce ne pouvait être que l'œuvre d'un grand écrivain»<sup>6</sup>, rappelle Romain Gary.

---

<sup>4</sup> Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, p. 16.

<sup>5</sup> Romain Gary, *loc. cit.*

<sup>6</sup> Romain Gary, *op. cit.*, p. 27.

Avec le roman suivant, *La Vie devant soi* (1975), Émile Ajar, que les critiques n'avaient toujours pas identifié, devait se mériter le prestigieux prix Goncourt. Romain Gary, qui avait déjà reçu ce prix pour les *Racines du ciel*, en 1956<sup>7</sup>, se voyait ainsi attribuer le Goncourt pour une seconde fois. Il faut préciser que le Goncourt est un prix qu'on ne décerne qu'une fois dans la vie d'un auteur. La présence de Paul Pavlowitch devenait donc une fois de plus indispensable.

La fumisterie d'Émile Ajar atteint son point culminant avec *Pseudo* (1976). Et pour cause: ce troisième texte est destiné à éliminer tous les doutes sur l'identité de l'auteur, à confirmer qu'Émile Ajar ne peut être Romain Gary. À cet effet, l'auteur crée Tonton Macoute, un personnage monstrueux, grotesque, assoiffé de notoriété, que tous les lecteurs peuvent facilement associer à Romain Gary puisque ce roman est publié sous le couvert de l'autobiographie. Mais après une telle mise en scène de la destruction systématique de Romain Gary par lui-même, qui pouvait réellement croire que Romain Gary, si soucieux de son image, se dissimulait derrière les traits de ce personnage odieux? *Pseudo* est une œuvre bâclée, rédigée à la hâte par un Émile Ajar encore sous le choc du prix Goncourt qui a failli le démasquer. Une œuvre pratiquement incompréhensible pour ceux qui ignorent les événements qui ont entouré sa production. À un point tel que cette pseudo-confession a été qualifiée de «vomi» par Matthieu Galley<sup>8</sup>. Bien qu'on ait prétendu que *Pseudo* était un règlement de compte avec la critique parisienne, nous croyons, avec Jean-Marie Catonné, qu'il s'agit avant tout d'un règlement de compte de l'auteur avec lui-même, et que les médias alors n'étaient qu'un prétexte.

---

<sup>7</sup> Dans son volume intitulé *Romain Gary / Émile Ajar*, Jean-Marie Catonné écrit: «Le succès de *La vie devant soi* fut impressionnant (...). Un succès digne des *Racines du ciel*, si l'on avait aperçu le rapport...» (p. 191).

<sup>8</sup> Jean-Marie Catonné, *Romain Gary/Émile Ajar*, p.197.

Le quatrième roman d'Émile Ajar, *L'Angoisse du roi Salomon*, paraît en 1979. Comme *Pseudo* semble avoir réglé l'imbroglio sur l'identité de l'auteur, aucun critique n'a l'audace d'attribuer à Romain Gary ce dernier roman, à la fois amusant et tragique, sur la vieillesse et l'injustice humaine. Dans toute cette aventure littéraire, le nom de Romain Gary n'a été prononcé qu'après *La Vie devant soi* — donc un an après *Gros-Câlin* — avec l'entrée en scène de Paul Pavlowitch, identifié par *Le Point*, qui a découvert ainsi sa parenté avec Romain Gary. L'anecdote complète de la supercherie de Romain Gary et ses intentions profondes n'ont été dévoilées qu'après son suicide. D'abord par Gallimard qui, ayant signé un engagement avec l'auteur, a publié son testament, *Vie et mort d'Émile Ajar* (30 novembre 1980). Et avec la parution de l'œuvre de Paul Pavlowitch, *L'homme que l'on croyait* (1981).

L'objectif du présent mémoire de recherche propose «une lecture» des quatre textes d'Émile Ajar. «Une lecture» qui ne prétend pas être en mesure de toujours mettre à jour les fantasmes inconscients de l'auteur. Car nous pensons que Gary-Ajar, compte tenu des connaissances certaines qu'il possède sur les réalités psychiques et sur les mécanismes du fonctionnement de l'inconscient, a pleinement conscience, la plupart du temps, des analogies de mots, d'idées et d'images, ainsi que des stratégies qu'il met en scène dans ses textes. Nous placerons plutôt l'accent sur le jeu «jubilatoyre»<sup>9</sup> que constitue une écriture qui travaille avec des figures conscientes, mais reconnues comme «jouissives» et particulièrement efficaces sur le plan de la création et de la créativité. Mais surtout nous tenterons de démontrer comment le scripteur est amené, à travers ce jeu dont il est conscient, à exposer une structure, un scénario, dont il est en bonne partie ignorant.

---

<sup>9</sup> Employé dans le sens de rusé, c'est-à-dire qui se dévoile tout en se dissimulant. Un trait tout à fait pervers.

Nous nous limiterons à l'application de trois des quatre étapes de la méthode mauronienne: soit la superposition des œuvres, l'analyse des images obsédantes et l'interprétation du mythe personnel<sup>10</sup>. Quant à la quatrième étape, la connaissance de la biographie, nous ne l'avons pas retenue parce que nous ne la jugeons pas essentielle. Nous considérons même que le recours à la biographie présente un aspect plutôt dangereux. Nous avons donc conservé le meilleur de la méthode mauronienne, revue et adaptée selon les acquis de la sémiotique au sens large du terme.

Sans perdre de vue les scénarios volontairement imaginés par l'auteur, notre démarche personnelle propose de faire ressortir, grâce au jeu de la superposition, des métaphores obsédantes<sup>11</sup>, des structures récurrentes, que nous considérons comme involontaires dans leur répétition. Nous espérons ainsi voir émerger graduellement le mythe personnel exprimé par la fiction, c'est-à-dire le moi profond dissimulé au cœur de l'œuvre. Un moi, bien qu'identifié en majeure partie aux héros ajariens, qui ne circule pas moins d'un personnage à l'autre, dans un jeu de va-et-vient, comme une entité mouvante. Un moi en état de mue comme le python *Gros-Câlin*, qui se morcelle en plusieurs personnages, des doubles précisément<sup>12</sup>.

Après avoir analysé à tour de rôle les quatre romans d'Émile Ajar, nous avons retenu certains thèmes qui se sont imposés naturellement et que chacun des textes développe selon

---

<sup>10</sup> C'est le reflet de la personnalité inconsciente et de son évolution.

<sup>11</sup> Les métaphores obsédantes sont des images privilégiées d'un auteur, qui ne sont en réalité que des projections de son inconscient. Elles constituent des centres où se nouent les maillons d'une chaîne de signification. Elles témoignent d'une pensée plus primitive parce qu'elles relient les images d'après leur charge émotionnelle. Une pensée qui a toutes les chances d'être inconsciente.

<sup>12</sup> D'après Charles Mauron, le double, «c'est la moitié de la personnalité qui a été refoulée par l'autre, mais lui demeure vitalement liée et la poursuit comme son ombre. Le double figure la masse des tendances inconscientes, dépouillées du droit d'agir, mais non de se faire entendre.» (*L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, p.34).

sa dynamique respective. En premier lieu, nous découvrirons le climat d'ambivalence qui prévaut dans l'œuvre ajarienne et dans lequel sont plongés tous les personnages moïques. Un climat assombri par une angoisse envahissante, voire même étouffante, dont le moi prend conscience. Toutefois, il semble ignorer ce qu'il redoute ou de quoi il se sent coupable. Quelle est donc la relation entre ces situations manifestes d'ambivalence et d'angoisse qu'expose le texte et leur signification pulsionnelle inconsciente? C'est ce que nous révélera le premier chapitre.

Dans un second temps, nous jetterons un peu de lumière sur les relations amoureuses, marquées par l'ambivalence et l'angoisse, qui sont devenues de grandes sources de tribulations pour les héros ajariens. Qui sont-elles ces femmes sises au cœur du conflit psychique? Au-delà des propos tenus, des paroles énoncées, qu'est-ce qui se dissimule derrière ces visages féminins que le texte met en scène? Voilà les questions auxquelles nous tenterons de répondre au cours du second chapitre.

Au dernier chapitre, nous constaterons que la figure paternelle, absente ou reléguée à un rôle de second plan, occupe une place plus importante que ne le laisse entrevoir une première lecture des textes ajariens, où la figure maternelle constitue plutôt l'épicentre. Et nous verrons par ricochet comment le moi, dont les assises narcissiques manquent de solidité, est à la recherche d'une image consistante de lui-même.

Précisons qu'avant d'en arriver à la superposition et à l'analyse, il a fallu pratiquer une lecture attentive aux moindres sollicitations du texte. Une lecture accompagnée de ce que

Freud appelle une «attention flottante»<sup>13</sup>, parce que «derrière les éléments les plus insignifiants en apparence, se dissimulent souvent les pensées inconscientes les plus importantes»<sup>14</sup>. Une lecture lente, «tout en antennes et en regard», dirait Jean Rousset<sup>15</sup>. Une lecture qui s'abandonne volontiers au texte, confiante de trouver dans l'œuvre les «lois internes», l'architecture secrète, la structure inconsciente même.

Enfin, nous tenons à rappeler au lecteur que le premier chapitre en est un d'exploration, ayant pour but ultime de mettre en relief le matériel manifeste et redondant du texte, de soulever, pour paraphraser Lacan, des «points de capiton». En conséquence, le lecteur devra faire preuve de patience en ne tirant pas plus que nous des conclusions trop hâtives: les liens inconscients vont émerger par la suite, au fur et à mesure que la superposition des textes va s'accroître. Nous le prions de cheminer avec nous dans cette démarche en spirale où les mêmes éléments reviennent, revus et corrigés, pour présenter un nouveau tableau, souvent très

---

13 «Elle consiste en une suspension aussi complète que possible de tout ce qui focalise habituellement l'attention: inclinations personnelles, préjugés, présupposés théoriques même les mieux fondés.

.....  
 Comment [l']attention peut-elle ne pas être orientée par [les] propres motivations inconscientes [du critique]? (...) par l'auto-analyse [du contexte transférentiel]. Ce dernier étant défini comme étant «l'ensemble des réactions inconscientes [du critique] à la personne de l'analyse, [de l'écrivain] [...]» (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 39-40 et p.103).

Jusqu'à quel point peut-on tenir compte de l'espace transférentiel?

— «[En utilisant], tout en les contrôlant, les manifestations [transférentielles] dans le travail analytique, en poursuivant l'indication de Freud selon laquelle: ... chacun possède en son propre inconscient un instrument selon lequel il peut interpréter les expressions de l'inconscient chez les autres.

— [En se guidant], pour l'interprétation même, sur ses propres réactions contre-transférentielles, souvent assimilées, dans cette perspective, aux émotions ressenties. Une telle attitude postule que la résonance «d'inconscient à inconscient» constitue la seule communication authentiquement psychanalytique.» (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 103-104).

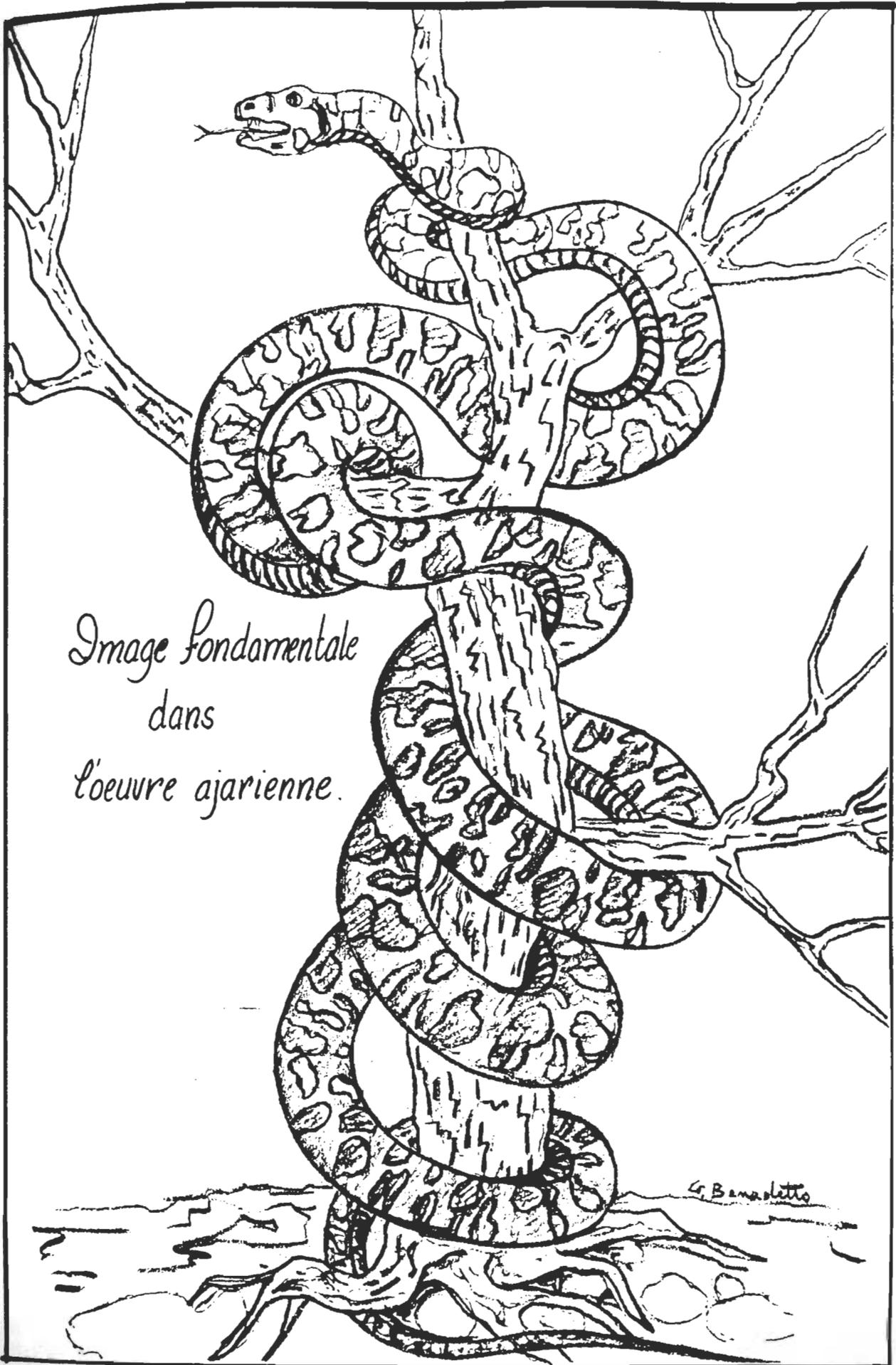
Nous ne pouvons pas faire abstraction des réactions transférentielles du lecteur: quelle que soit «la lecture», elles sont toujours présentes!

14 «L'attention flottante est ainsi la seule attitude objective, en tant qu'adaptée à un objet essentiellement déformé.» (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 39).

Précisons ici que s'il apparaît que nous faisons l'économie des textes freudiens en nous référant souvent au *Vocabulaire de la psychanalyse*, ce n'est pas pour le plaisir de plaquer une définition, mais par souci de concision et de clarté.

15 Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Racine*, Paris, Librairie Josée Corti, 1970, p. XV.

différent de celui que nous attendions. Nous réservons donc des surprises au lecteur, notamment en ce qui concerne la figure pythonnienne qui est un symbole surdéterminé dans l'œuvre ajarienne.



*Image fondamentale  
dans  
l'oeuvre ajarienne.*

## CHAPITRE I

### AMBIVALENCE, ANGOISSE ET CASTRATION

«[...] si l'on possède le phallus, point n'est besoin de le brandir et encore moins de s'épuiser dans sa poursuite.»

Béla Grunberger, *Le narcissisme*, p. 348.

Dès les premières lectures, nous constatons que les œuvres d'Émile Ajar sont construites d'une façon presque identique. «C'est toujours le même échafaudage narratif, la même symbolique»<sup>1</sup>, comme le souligne également Jean-Marie Catonné, dans son essai sur Gary-Ajar. Nous avons l'impression qu'un même rêve se poursuit dans plusieurs textes, qui pourrait bien n'être que ses déguisements divers. Les romans ajariens présentent effectivement plus de ressemblances que de différences et ainsi nous pouvons les réduire à une structure fondamentale, une sorte d'intrigue stéréotypée, qui se répète d'un récit à l'autre. C'est dans les quatre résumés suivants que nous pouvons voir surgir le caractère obsessif de ces structures narratives récurrentes, «sorte d'ornière dont l'auteur ne peut se tirer»<sup>2</sup>.

Dans *Gros-Câlin*, Michel Cousin, un jeune célibataire qui vit en compagnie d'un python, surnommé Gros-Câlin, est attiré par Irénée Dreyfus, une collègue de bureau qui ignore plus ou moins ses attentions et qui refuse finalement son amour. Après cet échec sentimen-

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Catonné, *Romain Gary / Émile Ajar*, p. 199.

<sup>2</sup> Maurice Lemire, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome I, p. 961.

tal, le narrateur-héros abandonne son animal favori, se replie sur lui-même et retourne à d'autres obsessions.

*La Vie devant soi* nous place, pour sa part, en présence de Mohamed, un orphelin d'une dizaine d'années, qui ne peut se passer de la compagnie de son parapluie Arthur. Le jeune garçon est extrêmement attaché à madame Rosa, une prostituée s'occupant des enfants abandonnés. Après le décès de la vieille Juive, Mohamed refuse d'aller vivre avec d'autres parents adoptifs malgré leur insistance.

*Pseudo*, c'est le roman autobiographique qui raconte l'histoire de Pavlowitch, un romancier qui ne peut se dispenser d'écrire, notamment depuis qu'il a été interné dans un hôpital psychiatrique par son oncle Tonton Macoute. Autrefois, une certaine affection unissait les deux hommes. À présent, c'est une haine intense que le neveu voue à son mécène. Jamais les deux individus ne se réconcilieront. Et cette pseudo-confession se termine sur la persistance de la folie du héros.

Enfin, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, Jeannot, un jeune chauffeur de taxi, qui ne peut s'empêcher de consulter son dictionnaire<sup>3</sup>, tombe amoureux de Cora Lamenaire, une vieille dame de soixante-cinq ans. La différence d'âge, la culpabilité et d'autres péripéties contraignent Jeannot à céder Cora à son vieil ami, Salomon Rubinstein, le roi du prêt-à-porter. Le roman se ferme sur le mariage des deux personnes âgées et sur celui de Jeannot avec Aline, qui donnera un fils à son mari.

Ces brefs résumés s'ordonnent autour d'un événement central. Il s'agit d'un jeune narrateur-héros, tantôt célibataire, tantôt orphelin ou débile, que nous retrouvons toujours en

<sup>3</sup> Voir dans *L'Angoisse du roi Salomon* aux pages suivantes: 10 - 44 - 64 - 65 - 79 - 83 - 86 - 89 - 157 - 158 - 164 - 167 - 174 - 181 - 183 - 184 - 204 - 246 - 247 - 259 - 304 - 311 et 315.

compagnie d'un objet-fétiche (python, parapluie, livre, dictionnaire), qui constitue une sorte de prolongement de lui-même et dont il ne peut se séparer. En outre, le protagoniste cherche à établir une relation amoureuse, généralement avec une femme plus âgée, mais il compte toujours sur un ami, un conseiller, un confident (curé, police, médecin, psychiatre, professeur, vieillard) pour l'aider dans sa démarche. La relation du héros se solde la plupart du temps par un échec, sauf dans le dernier roman qui se termine par un mariage double.

À partir de ces quatre résumés, nous sommes en mesure maintenant d'esquisser une chaîne associative de base, où une parole inconsciente a chance d'affleurer. En suivant l'ordre chronologique, voici alors les principaux mots-clés qui émergent:

- 1.- dans *Gros-Câlin*: narrateur-héros, jeune et célibataire, python, prostituée, échec amoureux, repli sur soi, obsession;
- 2.- dans *La Vie devant soi*: narrateur-héros, jeune et orphelin, parapluie, mère adoptive, prostituée, attachement excessif, mort, refus d'affection;
- 3.- dans *Pseudo*: narrateur-héros, romancier débile, écriture, oncle, affection, haine, folie persistante;
- 4.- dans *L'Angoisse du roi Salomon*: narrateur-héros, jeune chauffeur de taxi, dictionnaire, affection, vieille dame, vieillard, amis, mariage double.

Et si nous élargissons notre superposition à l'ensemble des œuvres, nous voyons alors s'accuser des groupes d'idées et d'images, qui sont formés par plusieurs mots apparentés par contiguïté et ressemblance:

- 1.- narrateur-héros jeune, célibataire, orphelin, débile;

- 2.- prostituée, mère adoptive, oncle, vieille dame, vieillard;
- 3.- curé, police, médecin, psychiatre, professeur, ami;
- 4.- échec amoureux, repli sur soi, mort, folie, rupture, retrouvailles et mariage.

Il y a de nombreuses correspondances entre ces chaînes. Cependant, nous remarquons que le tableau change à la toute fin du dernier roman par les retrouvailles de Cora et Salomon ainsi que par l'exposition d'un mariage heureux et enfin autorisé: celui de Jeannot avec Aline. Nous ignorons pour l'instant quel en est le sens, mais nous pouvons constater que ce sont là les deux seules finales heureuses. Tels sont d'ores et déjà les éléments qui font surface et que nous avons regroupés dans une image fondamentale de l'œuvre ajarienne, le python (Cf., p.10). Car nous croyons qu'il n'y a rien de mieux qu'une image pour faire saisir une œuvre dans son ensemble et dans toute sa complexité. Ce premier schéma «génétique», que vous retrouverez à la fin du présent chapitre, se complétera en se superposant à celui du second chapitre pour apparaître dans son entier au troisième.

Si nous quittons les réseaux associatifs pour pénétrer au cœur du conflit, nous nous rendons compte que les textes ajariens sont particulièrement teintés d'ambivalence pulsionnelle<sup>4</sup>, c'est-à-dire qu'un système d'oppositions multiples, sur le plan affectif notamment, assu-

---

<sup>4</sup> L'ambivalence est la preuve la plus évidente d'une désunion des pulsions ou d'une union qui ne s'est pas accomplie. C'est par la voie de l'ambivalence que nous pouvons passer le plus facilement de l'œuvre à la structure psychique qui la fonde.

Rappelons que l'ambivalence est cet état d'un sujet qui éprouve simultanément ou alternativement, dans une situation donnée, des sentiments contradictoires. C'est-à-dire qu'une tendance — qui répond à un besoin interne: pulsions sexuelles, affectives, etc. — et son contraire s'affirment en même temps: amour et haine, crainte et désir, culpabilité et justification.

Cette disposition mentale s'observe dans les situations conflictuelles, c'est-à-dire quand une frustration est imposée par la réalité: désir contrarié, attachement déçu, etc. On parle donc plus précisément de conflit quand il y a contradiction entre deux pulsions fondamentales. L'une des parties du conflit est toujours une pulsion sexuelle agissant par la voie de son délégué psychique, la représentation ou l'image. Un conflit suppose un antagonisme entre deux forces à peu près équivalentes.

re la mise en scène des personnages ajariens. Les quatre narrateurs-héros, représentants du moi, sont mis en présence de l'alternative suivante: ils doivent choisir entre un objet auquel ils sont très liés et un autre, plus éloigné d'eux, dont la présence pourrait les combler également. Ce qui attire notre attention d'emblée, c'est cette obligation d'opter entre deux situations qui ne sont pas nécessairement inconciliables. Les œuvres seront précisément analysées dans le but de découvrir quelles raisons inconscientes peuvent justifier une croyance aussi péremptoire qu'il n'existe pas de compromis possible.

Dans le premier roman d'Émile Ajar, *Gros-Câlin*, l'ambivalence est d'abord exprimée par l'opposition des sentiments du narrateur-héros, Michel Cousin: «D'un côté, j'étais encore entouré du sourire de Mlle Dreyfus dans l'ascenseur et qui allait venir ici, et de l'autre, j'étais en proie à l'absence de mon python habituel, c'était le déchirement et la confusion des sentiments avec état de choc. (G.-C. 148-149)»<sup>5</sup>. Dans ce triangle, Cousin figure un moi aux prises avec des compulsions qui lui apparaissent contradictoires, alors que le reptile et la femme symbolisent des exigences pulsionnelles opposées. C'est précisément l'obligation pour le narrateur de choisir entre ces deux sources de plaisir également alléchantes qui illustre le conflit psychique. Michel Cousin est donc tiraillé par une double attirance: il ne peut se résigner à abandonner son boa pour épouser cette collègue de bureau, Irénée Dreyfus, envers qui il éprouve une certaine attirance. Et il se demande si cette Guyanaise d'origine «accepterait de partager la vie d'un python, car il ne saurait être question [pour lui] de mettre Gros-Câlin à la porte. (G.-C. 21)». Mais bien qu'il songe de plus en plus à sacrifier son animal chéri, «[...] qui écarte de [lui] les valeurs féminines authentiques et permanentes, en vue de la

---

<sup>5</sup> Voici les sigles qui seront utilisés pour indiquer les références aux quatre textes d'Émile Ajar:  
 (G.-C.) *Gros-Câlin*, Mercure de France, 1974, 215 pages.  
 (V.S.) *La Vie devant soi*, Mercure de France, 1975, 270 pages.  
 (P.) *Pseudo*, Mercure de France, 1976, 214 pages.  
 (A.S.) *L'Angoisse du roi Salomon*, Mercure de France, 1979, 343 pages.

vie à deux [...], cette décision à prendre devient chaque jour plus difficile [...]. (G.-C. 31)», affirme-t-il.

Si les relations amoureuses de Michel Cousin sont marquées du sceau de l'ambivalence, celles qui se tissent entre Mohamed et madame Rosa, dans *La Vie devant soi*, ne leur cèdent en rien à cet égard. Bien que Mohamed considère la vieille Juive comme «[...] une femme mieux que personne [...]». (V.S. 58)», il la trouve aussi «vraiment exigeante (V.S. 261)». À un autre moment, le jeune héros la qualifie de «sainte femme» pour aussitôt l'appeler «la vache (V.S. 53)». Et malgré l'affection profonde que le jeune orphelin porte à madame Rosa, il tente à deux reprises de l'égorger. Il raconte qu'après avoir vendu son chien Super et jeté l'argent aux égouts, madame Rosa «[...] s'enfermait toujours à clé pour dormir, des fois [qu'il] lui [couperait] la gorge encore une fois. (V.S. 27)».

Ce conflit entre l'amour et la haine est encore abondamment illustré dans *Pseudo*. Il se révèle notamment dans les sentiments que le héros Pavlowitch éprouve à l'égard de son oncle Tonton Macoute, qui se présente comme la figure paternelle dominante de ce roman autobiographique. Au sujet de leurs relations, le narrateur confie: «[...] je suis quand même obligé de vous faire part de mes soupçons. Vous expliquer pourquoi c'est la haine, entre nous, en dépit de l'affection qui nous unit. (P. 27)». Le protagoniste de *Pseudo*, comme ses doubles, Michel Cousin et Mohamed, manifeste lui aussi des dispositions affectives empreintes de contradictions, que nous pouvons percevoir à nouveau dans l'interrogation suivante: «Ce que je ne comprenais pas, c'est pourquoi le seul homme vivant pour qui j'avais de l'affection m'inspirait à chaque rencontre une telle haine de moi-même. (P. 167-168)». Le problème de dédoublement de la personnalité, auquel le romancier malade est confronté, est sans doute aussi un déguisement de ce conflit ambivalent: «J'avais deux personnages qui luttèrent en

moi: celui que je n'étais pas et celui que je ne voulais pas être. (P. 147)». Cette dualité exprimée par Pavlowitch est récurrente: «[...] j'avais besoin de me convaincre que je n'étais pas le Shah d'Iran. Je n'ai pas pu. Le Shah d'Iran, c'est moi aussi. (P. 90)»<sup>6</sup>. Un tel comportement d'amour et de haine, d'attirance et de répulsion de la part du héros, ainsi que son incapacité à le justifier, révèle le caractère obsessionnel du moi, l'amour étant ici dissimulé par la haine.

*L'Angoisse du roi Salomon* cristallise le jeu subtil des pulsions contradictoires que le moi éprouve dans ses relations amoureuses: «[...] j'aime une femme que je n'aime pas du tout, ce qui fait que je l'aime encore plus [...]. (A.S. 162)», avoue Jeannot, désespéré. Ce caractère ambivalent est à nouveau perceptible dans d'autres commentaires<sup>7</sup>. À l'instar de Mohamed, Jeannot songe à deux reprises à étrangler l'ex-chanteuse: «Une nuit, alors que mademoiselle Cora s'est endormie dans mes bras, j'ai eu peur, vraiment peur, parce que j'avais senti qu'il me serait plus facile de l'étrangler pendant qu'elle était heureuse que de la quitter. (A.S. 210)». Cette pensée l'effleure à nouveau quarante pages plus loin: «[...] J'étais avec mademoiselle Cora, tout à l'heure. Elle était tellement seule, paumée et désespérée que je l'aurais étranglée [...]. (A.S. 252)». Notons que le désir d'étrangler est relié, d'une part, au fait que Cora est heureuse, comme si le héros redoutait de n'être pour rien dans cette satisfaction, et d'autre part, ce désir est rattaché au fait que cette femme est «désespérée», comme si elle renvoyait au héros l'image de son incapacité à la satisfaire. Dans les deux cas, le moi prend conscience qu'il est castré.

---

<sup>6</sup> Notons le caractère insolite du propos: le conflit est directement figuré par deux absences, dont l'une se voit comblée par une identification fictive au Shah d'Iran.

<sup>7</sup> Voici deux autres exemples dans le genre de celui que nous venons de citer: «Moins j'avais envie de voir mademoiselle Cora et plus j'avais envie de la voir. (A.S. 193)». Et ainsi de suite: «Je n'aime pas mademoiselle Cora et alors, évidemment, je l'aime encore plus. (A.S. 212)».

Il appert, d'après les observations précédentes, que la conciliation des sentiments contradictoires n'est pas effectuée et que le conflit psychique réside précisément dans cette tension qui caractérise les relations des différents personnages mis en scène dans l'œuvre ajarienne. La nature paradoxale des sentiments exprimés est trop évidente pour se soustraire entièrement à la perception consciente, cependant nous pouvons déduire — de leur caractère compulsif — que le moi est dans l'impossibilité de jauger la portée inconsciente de ces forces en présence qui se livrent bataille. Et si cet écart des sentiments persiste, nous savons qu'il pourrait aboutir à une relation objectable conflictualisée.

En plus d'être placés dans des situations conflictuelles, tous les personnages ajariens subissent, à des degrés divers, les affres permanentes de l'angoisse<sup>8</sup>. Leurs propos traduisent bien le caractère lancinant, obsessionnel, sournois de l'angoisse: «Je suis rentré chez moi et j'ai fait une angoisse terrible, sans raison: ce sont les meilleures. (G.-C. 87)», affirme Michel Cousin. Et Pavlowitch parle de «[...] l'angoisse la plus dévorante [...] celle qui n'a pas de nom [...]». (P. 110-111)». Ce mot «angoisse» revient ainsi sur les lèvres de tous les personnages moïques, mécaniquement, comme un leitmotiv.

Dans *Gros-Câlin*, le python ne cause pas que des émois lénifiants à Michel Cousin et il est souvent pour son maître une source d'angoisse: «Je me réveille parfois dans mon fauteuil car Gros-Câlin dort si fort qu'il risque de m'étrangler. C'est l'angoisse et je prends deux va-

---

<sup>8</sup> D'un conflit psychique non résolu naît l'angoisse. Ce sont précisément les représentations d'une situation conflictuelle qui l'engendrent. Le problème de l'angoisse est à la base de tout conflit psychique et il se produit toutes les fois que le moi risque d'être envahi par une pulsion effrayante. C'est un phénomène automatique qui apparaît sous la forme d'une panique que le moi subit passivement. L'angoisse est l'expression directe et automatique de l'état de refoulement: dès qu'un personnage ou un événement prend une apparence d'intrusion et de hantise légèrement angoissante, nous pouvons soupçonner l'influence de facteurs inconscients. L'angoisse est donc à l'origine d'une puissante activité refoulante et elle est employée notamment dans le but de signaler l'urgence de commencer l'action défensive. Le plus simple compromis entre la pulsion et la défense, c'est l'angoisse: la défense l'utilise pour se manifester alors que la raison de cette angoisse est réprimée.

liums puis je me rendors. (G.-C. 59)». C'est la crainte de perdre le python notamment qui entraîne chez le narrateur de terribles angoisses, déclenchant une véritable panique intérieure, comme si le moi craignait de perdre le contrôle, d'être asservi, anéanti: «On peut imaginer, bref, dans quel état je fus plongé par cette disparition d'un être si proche. Je dus me coucher avec ma fièvre et en proie à de tels nœuds<sup>9</sup> que je n'arrivais pas à respirer avec oppression. (G.-C. 149. C'est nous qui soulignons)». Dominé par le charme qu'exerce sur lui Gros-Câlin, prisonnier de cette sujétion entière, Cousin sombre dans le désarroi le plus complet devant la perte de son animal bien-aimé: «Au bout de quelques minutes de recherche intensive, je fus pris de panique. Je me sentais perdu. Je n'arrivais plus à respirer convenablement, avec mon sang-froid habituel. (G.-C. 148)».

Une scène, très riche de sous-entendus, vient redoubler les précédentes. Lorsque vient le temps d'avouer à son chef de bureau qu'il vit seul avec un serpent, les «sueurs froides» apparaissent. Cousin tente alors de se justifier comme s'il se sentait coupable:

J'en ai eu des sueurs froides. Je ne savais pas du tout si les pythons étaient bien vus. Ils étaient peut-être mal notés dans les tests psychologiques [...]

— J'ai l'intention de fonder une famille, lui dis-je. Je voulais lui dire que j'allais me marier, mais il prit ça pour le python. Il me regardait curieusement et curieusement (G.-C. 14).

Il importe de souligner ici la récurrence du mot «ça» («... mais il prit ça pour le python.») dans tous les textes ajariens, particulièrement dans *Gros-Câlin*<sup>10</sup>. Le narrateur l'utilise à profusion, comme un mot passe-partout, notamment lorsqu'il éprouve de la difficulté à clarifier

<sup>9</sup> Notons au passage l'identification pythonnienne qui nous retiendra longuement au chapitre troisième.

<sup>10</sup> Il en est ainsi des mots d'esprit dans *Gros-Câlin*. Nous savons, depuis Freud, que les traits d'esprit, les lapsus et l'oubli des mots — dont la condensation est l'un des éléments essentiels — ont un rapport étroit avec l'inconscient.

ses pensées. «L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble.»<sup>11</sup>. Le «ça» en psychanalyse étant le réservoir des pulsions, n'avons-nous pas dans cette homonymie la représentation d'une pulsion? Une pulsion que nous ne sommes pas encore en mesure de nommer, bien que nous constatons que le mot «ça» est associé à Gros-Câlin, qui joue non seulement le rôle d'un personnage énigmatique et muet, mais aussi celui d'une métaphore<sup>12</sup>, qui sous-tend la structure narrative de ce premier roman. Au-delà de sa connotation sexuelle présumée — par sa forme, le serpent est sans conteste un symbole phallique — et quoiqu'elle puisse nous apparaître simpliste à première vue, l'image<sup>13</sup> récurrente du reptile constitue un réseau éventuel d'associations obsédantes, une chaîne secrète dont il ne faut pas perdre la trace. Gros-Câlin, c'est une image qui signifie plus qu'elle ne dit, qui figure un genre de compromis pour le moi. D'autant plus que la peur de perdre le python est reliée à la rencontre avec Irénée Dreyfus, qui provoque elle aussi des «sueurs froides» à notre Cousin: «Je dormis fort peu, me préparant à la rencontre, avec des sueurs froides [...]. (G.-C. 161)». Aurions-nous dans ces deux figures, qui se présentent comme deux valeurs différentes manifestement

<sup>11</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 84.

Le symptôme, comme le rêve, est satisfaction déguisée d'un désir. Il correspond à un retour du refoulé qui a réussi à forcer les défenses ou plus précisément à composer avec elles. Il apparaît donc comme une formation de compromis, qui tient compte simultanément de l'exigence pulsionnelle et de l'opposition à laquelle elle se heurte.

<sup>12</sup> Jacques Lacan, reprenant les théories de Roman Jakobson, associe la métaphore à la condensation et la métonymie au déplacement. Ces deux mécanismes sont propres à la pensée inconsciente. Dans la condensation, procédé analogue au travail du rêve, il se produit une multiplication de chaînes associatives (pensées, idées, désirs, sentiments) qui s'expriment en une seule représentation, une seule image, alors que dans le déplacement, une représentation est remplacée par une autre plus neutre, en vertu d'un lien associatif. Les deux phénomènes ont une fonction défensive évidente: ce sont des moyens d'échapper à la censure. Si certaines images sont chargées d'une force intense, c'est dans la mesure où, issues de la condensation ou du déplacement, elles se trouvent particulièrement investies.

<sup>13</sup> L'image, c'est une représentation qui supporte l'affect, là où la pulsion se dessine. L'image, en psychanalyse textuelle, pourrait être comparée à ce que Roland Barthes appelle le «*punctum*». L'auteur le définit comme étant «[...] une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir [...]». C'est ce «qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer [...]». Le *punctum* [d'une image], c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)». (Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 93 et p. 49).

Le décodage des images nous dirige vers les insondables profondeurs du refoulement, de l'inconscient. Les images sont au cœur de la vie imaginative, elles animent les mythes et les structures autour desquels gravite tout le psychisme. Elles conduisent aux mobiles les plus secrets de l'action. Comme l'écrit Roland Barthes, dans *La chambre claire*: «[Les images font réfléchir], [elles suggèrent] un sens — un autre sens que la lettre.» (p. 65).

en compétition, du refoulé qui émerge? Pourquoi la perte de Gros-Câlin et la rencontre avec la Guyanaise suscitent-elles autant de peurs, de manifestations d'angoisse qui ébranlent le moi? Pour que le reptile trouble Michel Cousin à ce point, il faut que cet animal représente — Irénée Dreyfus y compris — une image-tabou dont le contact est à la fois désiré et interdit. C'est-à-dire une réalité psychique, chargée d'affects ambivalents, dont l'approche angoisse le moi et l'obsède<sup>14</sup>.

À la peur de perdre le python et à celle de rencontrer la collègue de bureau viennent se greffer d'autres peurs qui ne sont pas sans rappeler l'angoisse de castration: «[...] j'avais peur d'être sectionné, coupé en deux ou trois ou quatre comme au music-hall dans le numéro d'illusionnisme [...]. (G.-C. 32)». Dans le passage suivant, l'acte castrateur est déformé, remplacé par des atteintes à l'intégrité corporelle: «Je me récupérerai du reste sans peine, indemne, avec toutes mes mutilations intactes [...]. (G.-C. 173)». Dans un autre passage, la crainte d'être castré est déplacée sur la peur d'être dévoré: «[...] on dirait que t'as peur d'être mangé... (G.-C. 61)». S'il faut insister encore, voici un dernier exemple où la castration concerne directement Gros-Câlin: «Les pythons sont parfois tués avec vengeance, parce qu'ils sont différents [...] ni bras ni jambes [...]. (G.-C. 122)». Un exemple qui ajoute beaucoup de crédit aux précédents puisque, Michel Cousin s'étant déjà identifié au python, la crainte de perdre l'animal chéri trouve ici sa signification profonde: la peur panique devant la disparition du python est vécue comme une véritable castration par le moi.

Une scène semble d'ailleurs lever toute espèce d'équivoque à ce sujet:

---

<sup>14</sup> Pour que les images nous obsèdent, il faut qu'elles représentent quelque chose d'invisible, d'intérieur, qu'elles évoquent ce qui provient de «l'autre scène», c'est-à-dire de l'inconscient. Les images tiennent lieu, au sens analytique du terme, de représentants pulsionnels. Elles ont pour fonction de faire parvenir jusqu'à la conscience, sous une autre forme, certains contenus qui, sans cela, n'y seraient pas admis à cause de la censure.

[...] Les seuls moments où je me sens quelqu'un, c'est lorsque je marche dans les rues de Paris avec Gros-Câlin sur mes épaules et que j'entends les remarques des gens [...] Je marche fièrement la tête haute, je caresse mon bon vieux Gros-Câlin, mes yeux sont pleins de lumière, je m'affirme enfin, à l'intérieur, je me manifeste, je m'exprime, je m'extériorise (G.-C. 81).

Cette attitude exhibitionniste<sup>15</sup> démontre bien que Gros-Câlin est un support phallique et que le moi tente de nier<sup>16</sup> sa castration. Nous avons un autre bel exemple de ce comportement narcissique et masturbatoire du moi:

Un matin, donc, alors qu'il faisait particulièrement beau, dehors, j'ai pris Gros-Câlin sur mes épaules et je suis sorti dans la rue. Je me suis promené partout avec mon python, la tête haute, comme si c'était naturel.

Je peux dire que je suis arrivé à susciter l'intérêt. Je n'ai même jamais été l'objet de tant d'attention. On m'entourait, on me suivait, on m'adressait la parole [...] (G.-C. 53-54).

Le commissaire de police a déjà interdit à Michel Cousin de passer des journées entières à se pavaner ainsi avec son python, dans les rues de Paris. Cette interdiction même atteste que ces deux scènes constituent une forme d'exhibitionnisme et qu'en conséquence le reptile symbolise bel et bien l'organe phallique.

Voyons comment le texte démontre encore, par le mécanisme de la projection cette fois, la négation de la castration, et ce, à travers un commentaire du ventriloque, monsieur Parisi: «Vous n'avez pas à vous [Michel Cousin] en faire, car ce sont tous eux aussi des mutilés de guerre... (G.-C. 95)». Le python se présente donc comme une défense au service de la pul-

<sup>15</sup> Le but de l'exhibition n'est pas seulement de procurer un plaisir sexuel, mais également des assurances contre l'angoisse, la culpabilité et les sentiments d'infériorité. Le plaisir de l'exhibition est toujours lié à un accroissement de l'estime de soi. Ce regain d'estime de soi sert à rassurer le moi contre les craintes de la castration.

<sup>16</sup> «La (dé)négation a pour Freud la valeur d'un index signalant le moment où une idée ou un désir inconscients commencent à ressurgir.» (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 114).

sion narcissique et la négation même de la castration renforce cette hypothèse. Cependant, tout n'est pas dit au sujet de cette pulsion narcissique: il en sera également question dans les chapitres ultérieurs.

Cette angoisse dont témoignait Michel Cousin, dans *Gros-Câlin*, Mohamed, à la manière d'un double, la reprend à son compte, dans *La Vie devant soi*. Il est continuellement envahi par des peurs plus ou moins fondées: «[...] d'habitude j'ai une peur bleue sans aucune raison, comme on respire. (V.S. 109)». Alors que Cousin est bouleversé par la disparition de son boa, Mohamed, quant à lui, est effrayé à l'idée de perdre sa mère adoptive: «Chaque matin, j'étais heureux de voir que Madame Rosa se réveillait car j'avais des terreurs nocturnes, j'avais une peur bleue de me trouver sans elle. (V.S. 75)». Constatant que la vieille Juive dépérissait de jour en jour, il dit encore: «J'avais peur de revenir à la maison. Madame Rosa faisait peine à voir et je savais qu'elle allait me manquer d'un moment à l'autre. (V.S. 101)». Pouvons-nous pour autant superposer Gros-Câlin et madame Rosa? Il est sans doute trop tôt pour en faire la proposition, mais là se dessine la promesse d'une hypothèse.

Quant à madame Rosa, elle est habitée par des craintes de toutes sortes qu'elle partage avec le jeune Momo: «[...] elle avait horreur des quequettes [...] Elle continuait à avoir peur des lions la nuit [...] (V.S. 74), elle avait une peur bleue<sup>17</sup> de la torture [...] (V.S. 102), des flics (V.S. 109), des Allemands (V.S. 59) et enfin elle craignait la mort. (V.S. 144)», raconte le narrateur. De prime abord, toutes ces manifestations phobiques — où les figures surmoïques paternelles (Allemands, flics, quequettes) de même que la peur de tout ce qui peut dévorer, trancher, détruire, anéantir, sont prédominantes — font écho une fois de plus à la menace de castration.

---

<sup>17</sup> Ces peurs bleues de la vieille dame et de Mohamed ne sont pas sans rapport avec le désir de celui-ci d'étrangler madame Rosa: la peur bleue se superpose à la crainte d'étrangler, c'est-à-dire de se retrouver en face du cadavre livide de madame Rosa.

La scène du «trou juif»<sup>18</sup> illustre mieux que les précédents exemples la condensation du fantasme de castration et de l'angoisse qu'il engendre. Lorsque Mohamed fait la découverte de cet endroit, en compagnie de sa mère adoptive, il est particulièrement apeuré par l'atmosphère terrifiante qui y règne:

[...] J'avais les genoux qui tremblaient et c'était terrible de voir cette Juive qui descendait les étages avec des ruses de Sioux comme si c'était plein d'ennemis et encore pire.

[...] Mais j'avais à présent tellement peur que je préférais encore rester là et ne pas bouger, j'étais sûr que si je bougeais, ça allait hurler et sauter sur moi de tous les côtés, avec des monstres qui allaient enfin sortir d'un seul coup au lieu de rester cachés, comme ils le faisaient depuis que j'étais né (V.S. 37).

Cette peur d'être dévoré par quelque monstre présente toutes les marques de l'obsession. En plus de redoubler les précédentes craintes (lions, quequettes, tortures, flics, mort, Allemands), nous la retrouvons, en des termes presque identiques, à deux autres reprises: «Les murs, c'était des pierres qui sortaient comme des dents et ils avaient l'air de se marrer. (V.S. 38)». Et nous pouvons lire plus loin: «[...] il n'y avait que des murs avec des pierres qui montraient des dents. (V.S. 61)». Pour l'instant, il semble que cette image du «trou juif», associée à la peur des animaux (monstres, lions), figure plutôt le fantasme du vagin denté. Le «trou juif» est le symbole évident du sexe féminin alors que la zoophobie est un substitut déformé de la castration par le vagin. Ce que le moi craint étant inconsciemment souhaité par lui, la peur du «trou juif» pourrait bien être l'expression déguisée du désir œdipien. Ce dernier engendre des peurs de bêtes dangereuses et dévorantes que le moi identifie au vagin. Cette crainte irraisonnée du «trou juif», qui englobe toutes les autres, c'est en définitive la combinaison des deux principales menaces qui effraient le moi: le désir œdipien et son corol-

---

<sup>18</sup> Le «trou juif», c'est une résidence secondaire que madame Rosa s'est aménagée dans la cave, à l'abri des flics, où elle a décidé de mourir.

laire, la crainte ultime de subir la mutilation narcissique que le moi appréhende par-dessus tout.

Cependant, le monstre qui surgit du «trou juif» n'évoque-t-il pas le python qui s'échappe des w.-c. de madame Champjoie du Gestard:

[...] Gros-Câlin, avec son goût pour les orifices, [...] avait débouché dans la cuvette des w.-c. des Champjoie du Gestard, juste au moment où le malheur voulut que madame Champjoie du Gestard venait de prendre ses aises sur le siège. Gros-Câlin se dressa pour respirer [...] et ce faisant toucha la personne de madame Champjoie du Gestard. Celle-ci [...] crut d'abord à une illusion, mais lorsque Gros-Câlin persévéra dans ses efforts, donnant ici et là à la moumoulette de madame Champjoie du Gestard des coups de tête dans sa sensibilité, celle-ci crut à un accident dans le tuyau et regarda à l'intérieur de la cuvette, pour se trouver devant un python de belle taille, qui émergeait. Elle poussa alors un hurlement affreux et s'évanouit aussi sec [...] (G.-C. 157).

Cette scène ne figure-t-elle pas une projection de la propre analité du moi? N'avons-nous pas dans ces figures terrifiantes superposées (le monstre du trou juif et le python dans les w.-c.) une condensation des pulsions anales et de la crainte de la castration? D'autant plus que le python, c'est non seulement un représentant du moi<sup>19</sup>, mais aussi des fèces. En outre, ces deux scènes, par leur complémentarité, illustre bien l'évolution cahotique du moi: celui-ci craint la castration et, pour se protéger, tente de rester au stade anal, dont l'évocation ne se limite pas à la scène du python dans les w.-c. de madame Champjoie du Gestard, mais aussi à la putréfaction ultérieure du cadavre de madame Rosa dans le trou juif, qui évoque à la fois un charnier et la décomposition corporelle, donc la défécation<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Après avoir retrouvé le serpent qui s'était introduit dans la cuvette des w.-c. de madame Champjoie du Gestard, Cousin s'identifie au python: «Je me bornai simplement à prendre un bain prolongé pour laver les dernières traces du tuyau de canalisation. (G.-C. 160)», comme si c'était lui qui s'était glissé dans les toilettes.

<sup>20</sup> Nous aurons plusieurs occasions de revenir sur cette question de l'analité qui occupe une place essentielle dans tous les textes d'Émile Ajar.

Dans le passage suivant, nous percevons à nouveau que l'angoisse est rattachée au désir œdipien alors que la crainte de la police tient lieu de celle du père castrateur:

[...] J'ai recommencé à aller à Pigalle où il y avait toujours cette dame, Maryse, qui était amoureuse de moi parce que j'étais encore un enfant. Mais j'avais une peur bleue parce que le proxynète [*sic*] est puni de prison et on était obligés de se rencontrer en cachette (V.S. 86).

Notons, d'une part, l'aveu teinté de narcissisme du jeune garçon qui ne séduit pas, mais se laisse séduire par la prostituée<sup>21</sup>. D'autre part, jouer au proxénète, c'est une manière de jouer au père pour faire croire à l'existence de la puissance phallique, comme si le moi voulait signifier qu'il n'est pas castré<sup>22</sup>.

Nous ne pouvons ignorer la scène suivante où l'effroi et l'interdit jouent de concert. Dans ce passage, la vieille Juive — à l'instar de l'abbé Joseph qui a blâmé Cousin de coucher avec son python — déplore l'intimité que Mohamed partage avec son parapluie Arthur:

[...] Une fois, alors que j'avais la police au cul parce que j'avais causé un attroupement en faisant le comique, j'ai laissé tomber Arthur et il s'est dispersé dans tous les sens, chapeau, cintre, veston, soulier et tout. J'ai pu le ramasser mais il était nu comme Dieu l'a fait. Eh bien, ce qu'il y a de curieux, c'est que madame Rosa n'avait rien dit quand Arthur était habillé et que je dormais avec lui, mais quand il a été défroqué et que j'ai voulu le prendre avec moi sous la couverture, elle a gueulé, en disant qu'on n'a pas idée de dormir avec un parapluie dans son lit. Allez-y comprendre (V.S. 78).

D'une part, l'expression «faire le comique» dans la rue avec le parapluie Arthur, reliée à l'idée de nudité, rappelle fort les scènes d'exhibitionnisme de Michel Cousin avec le python

<sup>21</sup> Une attitude que nous remarquerons à maintes reprises et qui se manifeste chez tous les personnages moïques ajariens.

<sup>22</sup> Nous avons noté une négation similaire de Michel Cousin dans les scènes d'exhibitionnisme.

Gros-Câlin<sup>23</sup>. D'autant plus que le parapluie est, au même titre que le serpent, un symbole phallique. D'autre part, il y a encore le mécanisme de la projection qui entre en jeu ici: ce n'est pas tant madame Rosa qui est effrayée par la scène que Mohamed lui-même. Le parapluie Arthur «dispersé dans tous les sens, chapeau, cintre, veston, soulier et tout», c'est un fantasme<sup>24</sup>. C'est Narcisse éclaté qui cherche à rassembler son corps morcelé, ses instances constitutives. Mohamed est terrifié parce qu'il aperçoit son double castré, dépourvu de ses accessoires narcissiques, indispensables pour rassurer le moi subitement confronté à son fantasme de castration<sup>25</sup>. Et quand on se sent châtré, mieux vaut croire que les «couilles» n'ont pas d'importance. Cette pensée aide à supporter l'état de castration: «Tu verras, mon petit Momo, quand tu seras grand, qu'il y a des marques extérieures de respect qui ne veulent rien dire, comme les couilles, qui sont un accident de la nature. (V.S. 141)».

Enfin, par le mécanisme du déni, l'idée du danger de la castration est réfutée: «Je n'avais mal nulle part et je n'avais donc pas de raison mais c'était comme si je n'avais ni bras ni jambes, alors que j'avais tout ce qu'il fallait. (V.S. 106)». Tiens! Gros-Câlin, le double spectral, qui refait surface! Ce fantasme du mutilé est toujours là, récurrent, obsédant: «J'ai vu une fois la photo d'un monsieur qui est cul-de-jatte et qui vit sans bras ni jambes. J'y pense souvent pour me sentir mieux que lui, ça me donne le plaisir d'avoir des bras et des jambes. (V.S. 239)». L'affirmation «j'y pense souvent pour [...] le plaisir d'avoir des bras et des jambes» n'est-elle pas exprimée dans le but de masquer la castration: comme si le fait d'avoir des membres laissait supposer pour autant que le moi possède le phallus.

<sup>23</sup> Nous savons qu'il existe toujours une composante exhibitionniste dans l'analyse.

<sup>24</sup> Nous voyons poindre ici le fantasme du corps morcelé, qui n'est pas celui de Mohamed, bien sûr, mais celui que le texte laisse voir. «L'enfant perçoit d'abord son corps, non pas comme une totalité unifiée, mais au contraire comme une dispersion de tous ses membres, d'où le nom de "fantasme du corps morcelé"». (Jean-Michel Palmier, *Lacan. Le symbolique et l'imaginaire*, p. 22).

<sup>25</sup> Cette crainte de la castration entraîne automatiquement le refoulement qui est précisément une affaire de sécurité, de préservation narcissique de l'intégrité corporelle. C'est alors que le fantasme, une création imaginaire promue et supportée par un désir libidinal, supplée au refoulement qui est au contraire l'expulsion des représentants psychiques de ce même désir.

Tel que nous avons pu l'observer au sujet de Michel Cousin et de Mohamed, l'angoisse de Pavlowitch, dans *Pseudo*, est également rattachée au fantasme de la castration: «J'étais couché dans le noir [...] Je me taisais coincé [...] j'entendais déjà de tous les côtés les ciacs des épées qui allaient me mettre en pièces. (P. 130)». Comme dans les deux premiers romans, le passage suivant fait ressurgir l'image fantomatique de Gros-Câlin, qui habite chacun des personnages moïques: «Savez-vous qu'à Oslo, l'Académie norvégienne est à la recherche d'un sourd-muet sans bras ni jambes [...]. (P. 116)». Deux autres passages redoublent cette image de l'amputé. Voici le premier: «Je me disais que nous étions peut-être dans cet état informe, mutilé, inachevé [...] dans lequel Faust avait vécu [...] alors que celui-ci n'avait qu'un demi-visage, pas de bras et une seule couille. (P. 154-155)». Quant au second, il est fort intéressant en ce qu'il établit un lien entre l'identité et une «main coupée». Un lien qui révèle de façon non équivoque que le moi s'identifie d'ores et déjà à un être castré<sup>26</sup>: «J'ai eu un moment particulièrement horrible lorsque les policiers argentins sont arrivés pour me couper la main droite afin d'établir mon identité à coup sûr, à l'aide de mes empreintes digitales. (P. 109)».

Nous constatons encore la présence des policiers qui obsèdent autant Pavlowitch que Mohamed: «Il y a des polices invisibles et omniprésentes qui vous sautent dessus au moindre signe d'existence et vous foutent le destin au cul. (P. 41)». Lorsque l'avocat de Pavlowitch lui conseille de demeurer dans l'anonymat parce qu'il risque d'avoir la police à ses trousses, le héros trahit alors des signes évidents d'angoisse, mêlée de culpabilité: «Je me suis couvert de sueur froide [...]»<sup>27</sup>. J'étais blême. J'ai beau mentir, simuler la simulation,

<sup>26</sup> Dont Gros-Câlin devient le symbole de plus en plus récurrent si nous nous référons aux exemples des pages précédentes.

<sup>27</sup> Les mêmes sueurs froides que Michel Cousin, qui renvoient aux «peurs bleues» et au désir d'étrangler de Mohamed: quand on étrangle quelqu'un, il devient bleu et froid. Parce qu'il se sait castré, le moi se perçoit comme un cadavre, donc «fécalisé».

c'est moi le coupable. (P. 131)». Une peur récurrente que le moi tente de nier: «[...] l'ordre risque de mener les flics jusqu'à moi et vous pensez bien que ce n'est pas pour cela que je me suis réfugié dans la clinique du docteur Christianssen, à Copenhague. (P. 18)». Derrière cette image policière, c'est la figure surmoïque du père qui transparait d'emblée. Le commentaire suivant nous renseigne très explicitement à ce sujet: «Au poste, le commissaire Paternel<sup>28</sup> m'a sévèrement mis en garde. (P. 20)».

Nous avons observé, dans *Gros-Câlin* de même que dans *La Vie devant soi*, que le père était occulté, notamment sous son aspect aimant. Nous constatons qu'il en est ainsi dans *Pseudo*, où le père apparaît dans toute son horreur sous les traits de Tonton Macoute, dont le surnom évocateur de violence est tout à fait justifié<sup>29</sup>. Tonton Macoute incarne, dans cette configuration psychique, le père castrateur, particulièrement redoutable et effrayant. L'attitude singulière du père est exprimée à l'occasion de ce que nous pourrions appeler la scène des lettres de désistement<sup>30</sup>. Une scène qui provoque une angoisse particulière chez le protagoniste: «J'avais des gouttes de sueur froide aux tempes et de petits frissons glacés qui me couvraient le long du dos. (P. 183)». Quelques pages plus loin, le narrateur renchérit: «Je me taisais. Il [Tonton] me prenait à la gorge. J'étais sans défense. Je n'ai jamais pris d'héroïne, ce n'était pas vrai. Il me tenait. J'essayais de vomir ce boulet de canon dans ma gorge, mais c'était au-dessus de mes moyens. (P. 184)». Notons la récurrence du désir d'étrangler, que le moi projette sur la figure paternelle («Il me prenait à la gorge... ce boulet de canon dans ma

28 Notons l'emploi de la majuscule au mot «Paternel» de même qu'au pronom «Celui», dans la phrase suivante: «[...] Tu es devenu fou à cause de Celui que tu aimes. (V.S. 7)». Ces majuscules nous permettront d'établir d'autres liens plus loin.

29 Tonton Macoute évoque les miliciens de Haïti sous le duvaliérisme (régime dictatorial et policier de François Duvalier, président de la république haïtienne).

30 Ce sont des lettres que Tonton Macoute a supposément remises à Pavlowitch, qui s'est engagé, paraît-il, à les porter au jury littéraire, la veille du prix. Or il semble, d'après tonton Macoute, que Pavlowitch n'ait pas rempli sa mission et qu'il ait délibérément retenu ces lettres afin que Tonton obtienne un prix littéraire. Un geste que Tonton n'aurait pas apprécié. Quant au neveu, il nie avoir reçu ces lettres de désistement.

gorge»). Dans le passage suivant, l'image terrifiante des «couteaux dans les yeux» redouble celle du «boulet de canon»: «Tonton Macoute est entré dans ma piaule à cinq heures du matin en enfonçant la porte, des couteaux dans les yeux. (P. 195)». La persécution de Tonton Macoute revêt ici une forme anale des plus nettes: c'est en quelque sorte une manière de dénigrer, de détruire, de «noircir», donc de fécaliser.

Le moi, pour se protéger contre cette crainte que lui inspire le père, intensifie ses pulsions agressives, dont les propos haineux de Pavlowitch ne sont qu'un écho: «Je suis à peu près certain qu'ils [Tonton et la mère de Pavlowitch] ont couché ensemble, pour me rendre furieux et que j'en subis les conséquences. (P. 27)»<sup>31</sup>. Les qualificatifs que le héros adresse à Tonton, au sujet de cette relation mère-oncle, ne sont pas des plus élogieux: «Il est vraiment immonde, ce mec, il n'y a que lui qui est capable d'avoir des idées pareilles. (P. 28)». Beaucoup plus loin dans le texte, le narrateur vocifère encore contre cette figure paternelle: «Ce salaud-là n'a jamais cru une seconde que je pouvais devenir quelqu'un, dans la vie. (P. 87)». Les injures du neveu, comme son pendant la persécution de l'oncle, qui sont une manière d'avilir, de souiller, sont encore du ressort de l'analité.

Mais pourquoi ce revirement d'attitude envers Tonton Macoute? Car il ne faut pas oublier que celui que le narrateur-héros abhorre à présent en tant que persécuteur a déjà été aimé et vénéré. La crainte d'être castré par le père pourrait expliquer, en partie du moins, qu'une charge importante d'agressivité soit dirigée contre Tonton Macoute, le prototype du persécuteur, celui qui fait obstacle au désir œdipien. Toutefois, d'après le passage suivant, il semble que Tonton Macoute ait été également choisi comme le substitut d'un père aimant, malheureusement absent: «Je ne sais pas pourquoi je le punissais, tout le temps. Peut-être

---

<sup>31</sup> Une certaine jalousie au sujet de la mère semble poindre ici. Une jalousie qui fait référence à nouveau au désir œdipien.

parce qu'il faut bien se contenter de pseudo-pseudo. Le vrai responsable brille par son absence. Alors, on en cherche un, plus accessible. (P. 104-105)». C'est donc la nostalgie d'un père aimant qui suscite ces réactions violentes de Pavlowitch, que seule leur importance originelle permet d'expliquer. Ce que le moi recherche chez Tonton Macoute, c'est un bouc émissaire pour évacuer son hostilité à l'égard du père aimant. Autrement dit, tous ces comportements moïques mettent clairement en évidence l'ambivalence à l'égard de l'imgo paternelle.

Mais Pavlowitch ne redoute pas que Tonton Macoute et ses substituts, c'est-à-dire les policiers et les douaniers (P. 30). Ses craintes sont toutes aussi variées que celles de Mohamed et de madame Rosa. Il craint d'être identifié (P. 167), il a peur de l'hérédité (P. 37) et du «quotidien familial»: «Le quotidien familial, murmurai-je, et je me suis couvert de sueur froide, rien qu'à y penser. (P. 197)». Enfin, il a peur des dobermans (P. 101). Voilà l'échappée que nous attendions! Un doberman, c'est un chien. Or en argot, un chien, c'est un flic<sup>32</sup>. La peur des policiers, c'est donc un subterfuge pour masquer la crainte de ces animaux qui peuvent mordre dans la chair, la trancher, la déchiqueter avec leurs dents effilées. Cette phobie des dobermans ne fait-elle pas écho à notre interprétation précédente au sujet des manifestations zoophobiques de Mohamed et de la vieille Juive? Ces chiens redoutables, qui se superposent aux lions et aux monstres de *La Vie devant soi* ainsi qu'au python qui peut étrangler, dans *Gros-Câlin*, n'évoquent-ils pas eux aussi le fantasme du vagin denté? D'autant plus que les deux passages suivants, complémentaires, trouvent tout leur sens en nous permettant de relier les chiens à deux figures féminines:

Je reconnaissais fréquemment Annie à mes côtés, mais je savais que c'était seulement le quotidien familial qui ruait dans les

<sup>32</sup> Bien qu'il s'agisse d'un québécoïsme, nous croyons que l'expression «chien policier», qui appartient au français international, nous permet aussi d'établir cette équivalence entre l'animal et le flic.

brancards et cherchait à me récupérer. Le quotidien familial s'accrochait à moi, me prenait aux yeux, à la gorge, à l'organe populaire et me faisait avaler cent cinquante gouttes d'halopéridol par jour pour empêcher mes tentatives de fuite (P. 112-113).

Notons que le «quotidien familial» est associé à une figure féminine et que Pavlowitch a déjà exprimé sa peur du «quotidien familial». Une dizaine de pages plus loin, nous pouvons lire encore:

Je continuais parfois à avoir des angoisses assez atroces [...] Alors, Alyette se levait et allait caresser une chaise, la table, les murs, pour me rassurer et me montrer qu'ils étaient bons chiens quotidiens et familiers et qu'ils n'allaient pas sauter sur moi pour m'égorger (P. 125. C'est nous qui soulignons).

Voici la chaîne associative de la peur qui se dessine de façon flagrante à partir des deux commentaires précédents: peur = quotidien familial = Annie = Alyette = bons chiens quotidiens et familiers. Le «quotidien familial», c'est le lien associatif entre la peur des femmes et celle des chiens. Ce n'est pas tant la figure paternelle que le moi redoute que le sexe féminin, c'est-à-dire le vagin denté, dont l'obsession est à nouveau marquée par l'image des mots qui peuvent dévorer comme des bêtes redoutables:

J'écrivais dans la peur: les mots ont des oreilles. Ils sont aux écoutes, et il y a du monde derrière. Ils vous entourent, vous cernent, vous prodiguent leurs faveurs et au moment où vous commencez à leur faire confiance, ciac! Ils vous tombent dessus [...] J'ai déjà rencontré des mots de toute beauté qui ont mangé à de tels rateliers [...] (P. 39).

Le caractère paranoïaque des deux premières phrases intensifie l'aspect du fantasme. Enfin, comme ses doubles — Mohamed et Cousin — le moi tente de désavouer son complexe de castration: «Je ne dis pas que tous les objets sont des tigres cachés qui vont me sauter dessus. (P. 117)».

Nous nous retrouvons donc, dans *Pseudo*, sur le terrain de l'aventure œdipienne, conflictualisée à l'extrême. Et nous pouvons traduire la lutte contre Tonton Macoute comme une représentation du conflit moïque avec le père. Dans les événements que ce roman autobiographique met en scène, où tous les propos de Pavlowitch ne sont que délires fantasmatiques, l'oncle joue le rôle d'un trouble-fête qui empêche le moi de trouver la satisfaction qu'il recherche. Une satisfaction le plus souvent narcissique.

Dans le dernier roman d'Émile Ajar, *L'Angoisse du roi Salomon*, le fantasme de la castration est plus masqué et l'angoisse est attribuée, en majeure partie, au roi du prêt-à-porter, Salomon Rubinstein: «Il [Salomon] n'hésitait pas à payer de sa personne et à se mettre lui-même au standard, surtout au milieu de la nuit, quand l'angoisse est dans sa meilleure forme. (A.S. 21)». Beaucoup plus loin dans le texte, nous pouvons lire encore: «[...] et c'est l'angoisse... C'est ce que nous appelons l'angoisse du roi Salomon, à S.O.S... (A.S. 202)». Enfin, quelque cent pages encore, et la formule se répète: «Et c'est l'angoisse, l'angoisse du roi Salomon, de Celui qui n'est pas là et laisse crever et ne vient jamais aider personne. (A.S. 290)». Nous avons déjà souligné l'emploi de la majuscule au pronom «Celui», dans *La Vie devant soi*, et au mot «Paternel», dans *Pseudo*. Nous croyons que la majuscule sert de trait unificateur et permet d'établir l'équation suivante: Celui = Paternel = Salomon. Et comme dans *Pseudo*, l'absence paternelle est rappelée: «Celui qui n'est pas là.». Alors que dans les récits précédents, la figure paternelle était plutôt menaçante, il faut dire que, dans ce dernier texte, Salomon est présenté comme un père aimant. Malgré tout, l'angoisse semble lui être associée. Il n'est donc pas étonnant que ce quatrième roman ait pour titre, *L'Angoisse du roi Salomon*<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Le «du» est important: à entendre transitivement et intransitivement, c'est-à-dire que l'angoisse, bien qu'elle émane de Salomon et qu'elle semble limitée à ce personnage, agit sur d'autres objets que l'agent.

Cependant, l'angoisse n'épargne pas pour autant les autres personnages. Jeannot est «[...] un autodidacte de l'angoisse. (A.S. 67)». Beaucoup plus loin dans le texte, Jeannot exprime l'emprise que l'angoisse exerce sur lui: «J'en avais la voix qui tremblait, tellement je m'enfonçais de plus en plus, c'est toujours ainsi avec l'angoisse, ça sort malgré vous, vous dites exactement ce que vous ne voulez pas dire. (A.S. 189)». Quant à Chuck, il «[...] peut parler de l'humour pendant des heures parce que c'est un angoissé, lui aussi. (A.S. 97)». «Il soutenait aussi que c'était chez le patron de S.O.S. l'effet de son angoisse [...]. (A.S. 27)». Jusqu'aux bénévoles de S.O.S.«[...] qui [sont] des angoissés, ce qu'on appelle des «dépourvus affectifs» et lorsqu'ils reçoivent un appel désespéré, ils se sentent moins seuls... (A.S. 12)».

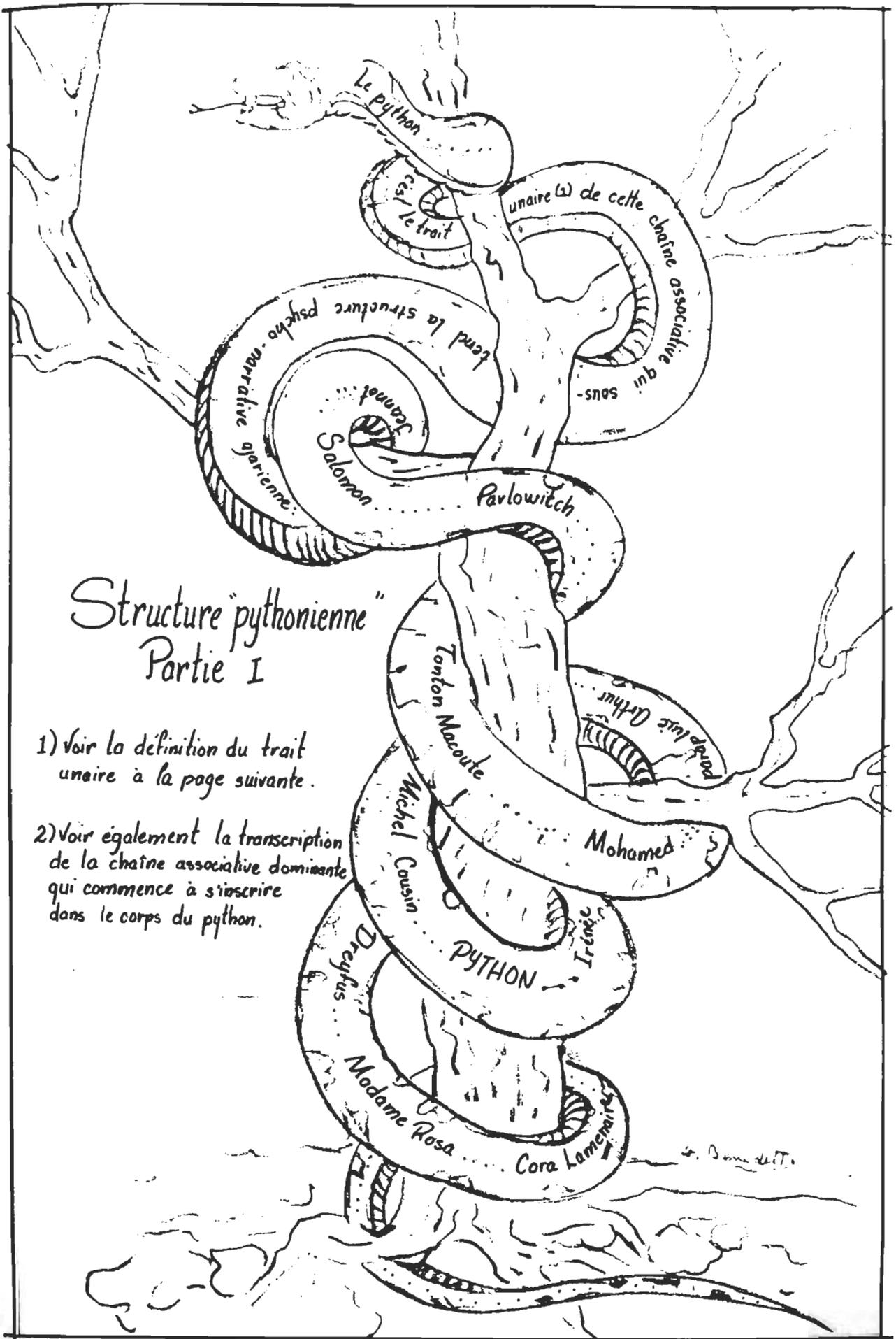
Nous remarquons également que l'angoisse, comme dans les textes précédents, est rattachée au désir œdipien, figuré dans le passage suivant par l'envie d'aller chez les putes:

Et il [Salomon] a levé le menton encore plus haut et avec encore plus de défi et c'était la vraie crise d'angoisse, la vraie, la grande angoisse du roi Salomon. Et c'est là qu'il a gueulé encore, avec son air de majesté:

— Et maintenant, je désire aller chez les putes! (A.S. 311)<sup>34</sup>.

Les manifestations d'ambivalence et d'angoisse de ce premier chapitre, reliées au désir œdipien, à la castration et à la figure surmoïque du père, font ressortir la préoccupation majeure de cette œuvre ajarienne, c'est-à-dire le cas d'un moi qui sait qu'il est castré, mais qui ignore pourquoi et comment. Un pourquoi et un comment qui ne sont pas sans rapport avec les figures parentales que les deux prochains chapitres nous feront connaître.

<sup>34</sup> Cette image de la putain est particulièrement récurrente dans l'œuvre ajarienne. Nous en reparlerons abondamment au chapitre deuxième.



# Structure "pythonienne" Partie I

- 1) Voir la définition du trait unaire à la page suivante.
- 2) Voir également la transcription de la chaîne associative dominante qui commence à s'inscrire dans le corps du python.

et. Bonne de T.

- 
- (1) «Le trait unaire est un concept introduit par Jacques Lacan pour désigner le signifiant sous sa forme élémentaire et pour rendre compte de l'identification symbolique du sujet [...] Le trait unaire est le signifiant [...] en tant que son inscription réalise une trace, une marque. L'identification au trait unaire est l'identification majeure. Freud [...] montre que le sujet s'identifie à un trait unique de l'objet perdu. Le trait unaire est l'incarnation du signifiant phallique, il en est d'ailleurs aussi l'image. L'identification au trait unaire, qui est corrélative de la castration et de la mise en place du fantasme, constitue la colonne vertébrale du sujet. C'est le «marcissisme de la petite différence» décrit par Freud». (Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 289-290).

Le signe = n'est pas utilisé pour marquer la similitude parfaite entre les divers composants de la chaîne associative, mais pour indiquer qu'il existe des traits unaires entre ces éléments, des traits qui constituent en quelque sorte les maillons de cette chaîne dominante.

- (2) L'image du python ..... c'est le trait unaire<sup>(1)</sup>  
 de cette chaîne associative qui sous-tend la structure psycho-narrative ajarienne: Jeannot .....  
 Salomon ..... Pavlowitch ..... Tonton Macoute .....  
 Mohamed ... parapluie Arthur ... Michel Cousin ... PYTHON ... Irénée Dreyfus ... Madame Rosa  
 ..... Cora Lamenaire .....  
 .....

## CHAPITRE II

### LA FIGURE MATERNELLE

«Toutes les femmes qui sont venues à moi m'ont aidé à vivre, parce qu'elles m'ont aidé à rêver de ma Térésina [...] Elles possèdent toutes le plus heureux des pouvoirs: celui de vous rendre la seule femme que vous ayez aimée.»

Romain Gary, *Les enchanteurs*, p. 303-304.

Dans *Gros-Câlin*, la relation ambiguë, trouble, que Michel Cousin entretient avec Irénée Dreyfus, l'unique figure féminine de ce premier texte, s'éclaire à l'occasion de ce que nous pourrions appeler la scène de la vie privée:

J'étais indigné [...] Je n'admets pas qu'on entre chez moi comme ça, sans crier gare. La vie privée, c'est sacrée [...] Mlle Dreyfus aurait pu se trouver là et cela aurait été terrible pour elle si quelqu'un du bureau la voyait chez moi et découvrait nos rapports intimes [...].

Je n'ai rien dit mais c'était l'angoisse, sans raison, car par chance Mlle Dreyfus n'était pas là (G.-C. 70)<sup>1</sup>.

Pourquoi l'affection de Michel Cousin pour cette collègue de bureau — si elle n'est pas répréhensible et si elle ne suscite pas de culpabilité — doit-elle demeurer secrète, sinon parce que cette héroïne figure, par déplacement, une «autre» femme. C'est à travers le portrait que le narrateur trace de la Guyanaise que nous voyons poindre les premiers traits de cette «autre»

---

<sup>1</sup> Notons que «l'angoisse, sans raison» refait surface et qu'elle est projetée sur Irénée Dreyfus («terrible pour elle»).

figure féminine: «Elle est très belle, avec des bottes de cuir à mi-cuisses. (G.-C. 21)». Et comme si la description n'était pas complète, Cousin précise plus loin: «J'ai omis de noter que la mini-jupe était en cuir fauve et les bottes également. (G.-C. 146)»<sup>2</sup>. Au bordel, où elle travaille à l'occasion, mademoiselle Dreyfus porte également «[...] des bottes à mi-cuisses et une mini-jupe noire en cuir. (G.-C. 199)».

Les caractéristiques phalliques, que le héros attribue à cette femme, ne peuvent passer inaperçues. Le sens phallique du cuir et des bottes est bien connu dans la symbolique freudienne: le cuir, par déplacement, est associé à la peau, une peau dont la texture connote — contrairement à la soie — la masculinité. D'autant plus qu'ici le cuir est relié aux bottes. Ces attributs phalliques sont des tentatives de dénier<sup>3</sup> et de surcompenser le défaut de pénis chez la femme. L'absence de pénis étant inacceptable pour ce moi fétichiste, elle est comblée par la présence de la mini-jupe et des bottes en cuir. Enfin, comme pour intensifier le caractère phallique de cette femme, elle est, en dernier ressort, confondue avec le python:

— [...] Fais-moi semblant.

Elle me fit semblant avec beaucoup de métier. Elle s'enroula autour de moi avec bras et jambes (G.-C. 204. C'est nous qui soulignons).

Deux pages plus loin, le narrateur continue de décrire cette scène qui se déroule au bordel: «[...] elle rampa à petits bécots vers mon sens unique et commença à me prodiguer des soins. (G.-C. 206. C'est nous qui soulignons)». Irénée Dreyfus est donc un double de Gros-Câ-

<sup>2</sup> La couleur «fauve» renvoie aux lions de Mohamed et de Rosa.

<sup>3</sup> Il faut établir les nuances qui existent entre les termes déni, dénégation et désaveu qui seront amplement utilisés dans ce mémoire. Le déni est un mécanisme psychique par lequel le moi se protège de la castration; il nie alors l'absence de pénis chez la mère et croit pour un temps à l'existence du phallus maternel. Le déni est la clé de voûte du fétichisme. La dénégation consiste à refuser, en la niant, telle ou telle pensée que le moi a énoncée. Quant au désaveu, il s'agit d'une dénégation implicite, rattachée à la perception et aux représentations plutôt qu'à la verbalisation, comme c'est le cas pour la dénégation.

lin. Cependant, nous remarquons que le python, transformé en femme phallique, n'est plus castré: «Elle s'enroula [...] avec bras et jambes.». Le seul corps complet et unifié pour le moi semble être le corps de la mère phallique.

Ainsi Irénée Dreyfus se présente comme un substitut de la mère pré-œdipienne (primitive, dite narcissique), toujours phallique<sup>4</sup>, et en plus de figurer l'objet d'amour, elle symbolise aussi cette mère oppressante dont le moi veut se libérer. En effet, bien que le héros affectionne la Guyanaise, cette dernière n'en demeure pas moins une incarnation de la «mauvaise mère»<sup>5</sup> puisqu'elle est aussi identifiée à une putain: nous apprenons, vers la fin du récit, qu'Irénée Dreyfus quitte son emploi pour demeurer à plein temps au bordel où elle travaillait déjà. Mélanie Klein, dans *Envie et gratitude*, explique l'origine de cette identification de la mère à une putain:

[Il y a des] tendances qui poussent l'enfant à vouloir tuer la mère, dont la relation sexuelle avec le père n'est pas ressentie seulement comme une trahison de l'amour que l'enfant lui porte, mais comme entièrement mauvaise et méprisable. C'est ce sentiment qui est à la base de l'assimilation inconsciente [...] de la mère à une prostituée.<sup>6</sup>

Mais dans le présent contexte, l'identification de la mère à une prostituée est aussi une défense qui permet au moi de se déculpabiliser de son désir œdipien. Ainsi en identifiant la figure

4 «Il s'agit d'une théorie sexuelle constituée à un stade génétique très précoce, selon laquelle la mère incorporerait le pénis du père au cours du coït, si bien qu'en définitive la femme qui possède un pénis représente les parents accouplés», d'après Mélanie Klein. Pour Freud, «le fantasme de la «femme au pénis» s'inscrit dans la théorie sexuelle infantile qui méconnaît la différence des sexes et la castration de la femme.». (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 303-304).

5 Le «bon» et le «mauvais» objet sont des «termes introduits par Mélanie Klein pour désigner les premiers objets pulsionnels [...] tels qu'ils apparaissent dans la vie fantasmatique de l'enfant. Les qualités de «bon» et de «mauvais» leur sont attribuées en fonction, non seulement de leur caractère gratifiant ou frustrant, mais surtout du fait de la projection sur eux des pulsions libidinales ou destructrices du sujet. Selon Mélanie Klein, l'objet partiel (le sein, le pénis) est clivé en un «bon» et un «mauvais» objet, ce clivage constituant le premier mode de défense contre l'angoisse. L'objet total sera également clivé («bonne» mère et «mauvaise» mère, etc.)». (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 51).

6 Mélanie Klein, *Envie et gratitude*, p. 167.

maternelle à une putain, il projette son désir délictueux sur elle, et c'est la mère qui devient alors responsable de ce désir interdit.

Néanmoins, à côté de cette courtisane se profile une figure maternelle bonne et apaisante: «Je regrettais à présent de ne pas avoir fait l'amour avec la bonne pute — je répète pour la dernière fois, ou je vais me fâcher, que je prends ce mot dans son sens le plus noble et le plus heureux [...]. (G.-C. 197)». Par cette dernière phrase, le texte laisse entendre que le moi se sent coupable d'associer la mère à une putain: il tente de se déculpabiliser en justifiant l'utilisation des mots «bonne pute». La «bonne pute» — une expression particulièrement récurrente et fabriquée dans le texte par condensation — est cette femme avec qui Michel Cousin rêve d'établir une intimité bien spéciale: «J'ai rêvé toute la nuit d'un vol nuptial avec Mlle Dreyfus. (G.-C. 111)». Freud, dans *L'interprétation des rêves*, souligne le caractère érotique des rêves de vol qu'il considère comme des rêves d'érection<sup>7</sup>. Ces rapports intimes, que le héros anticipe avec la Guyanaise, sont décrits plus loin dans de plus amples détails:

[...] j'ai lu dans le journal qu'il y a des personnes qui sont restées trente-six heures ensemble dans un ascenseur qui est tombé en panne, si cela pouvait nous arriver. Une panne, une vraie, pourrait nous permettre [...] de nous rencontrer. L'idée même m'est venue de saboter astucieusement l'ascenseur pour qu'il tombe en panne [...] (G.-C. 135).

Ce désir de la panne d'ascenseur est souvent exprimé dans le texte<sup>8</sup>. Le rêve de la panne d'ascenseur pourrait bien être un substitut du désir de castration. Par ce rêve, le moi clame son envie d'être châtré afin de se rapprocher du corps fondateur, de posséder la mère pré-

<sup>7</sup> Freud, *L'interprétation des rêves*, p. 338-339.

<sup>8</sup> Voici deux autres exemples: «Ce qu'il nous fallait, c'était une panne d'ascenseur. (G.-C. 97)». Plus loin, nous lisons encore: «[...] car il y a manque, il y a manque et on ne peut pas passer toute sa vie à rêver d'une panne d'ascenseur. (G.-C. 125)».

œdipienne, dans une sorte d'intériorité complice et rassurante. «La fin de l'impossible» (G.-C. 150), dont rêve éperdument Michel Cousin et qui revient comme un refrain sur ses lèvres, est sans doute aussi une représentation de ce désir de retrouver la mère primitive, dite narcissique.

La scène suivante devrait apporter un éclairage nouveau et nous conduire sur des pistes plus prometteuses. C'est celle où le narrateur-héros se décide à inviter Irénée à prendre le thé de cinq heures avec lui. Il prépare tout avec soin. La Guyanaise se présente, mais elle est accompagnée de trois collègues de bureau, qui se moquent cruellement de Cousin et de ses préparatifs sentimentaux. L'instant de honte! La blessure narcissique se ravive. Michel Cousin est humilié et terriblement choqué: «Je les aurais étranglés. Je suis parfaitement inoffensif, contrairement aux préjugés, mais ces trois salauds-là, je les aurais saisis dans mon étreinte de fer et je les aurais étranglés. (G.-C. 164)»<sup>9</sup>. À deux autres reprises, il manifeste encore son angoisse: «C'était une terrible trahison. Une atrocité, au vu et au su. (G.-C. 165)» et deux pages plus loin: «J'étais paralysé d'indignation. (G.-C. 167)». Cette rencontre intime tant désirée, c'est la représentation du coït œdipien. Cependant, nous avons compris que la présence des trois «trouble-fête» figure, par déplacement, un mécanisme de défense pour dissimuler l'incapacité d'affronter la pulsion œdipienne. Notre héros est troublé parce qu'il vient de subir un échec qui le place devant son impuissance fondamentale: «J'avoue cependant que l'épreuve à laquelle j'avais été soumis me laissa tellement noué et enroulé sur moi-même que je n'osai pas bouger de peur de me faire encore plus mal. (G.-C. 172. C'est nous qui soulignons)».<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Notons la récurrence du désir d'étrangler, déjà exprimé par Mohamed et Jeannot, et celle de l'identification pythonnienne (l'étreinte du python).

<sup>10</sup> Notons, pour la troisième fois, l'identification au python, précisément au moment d'un échec sentimental.

Toutefois, les pulsions ont la vie tenace et malgré la déception, Michel Cousin décide de se reprendre. Et c'est l'ultime tentative, la course effrénée afin de rejoindre sa bien-aimée, avec un bouquet de violettes à la main, «[...] le dernier lien qui [l'unit] à Mlle Dreyfus [...]. (G.-C. 197)». Mais Cousin est tenaillé à nouveau par la peur de l'échec: «À neuf heures vingt-cinq, toujours pas de Mlle Dreyfus. J'avais très chaud, j'étais couvert de sueur froide, je commençais à me nouer. (G.-C. 186. C'est nous qui soulignons)»<sup>11</sup>. Il cherche alors refuge et consolation dans les bras d'une autre putain: «À onze heures et demie je fus pris d'un tel besoin de tendresse et d'amour que je suis allé chez les bonnes putes. (G.-C. 193)»<sup>12</sup>. Voilà l'image de la «bonne pute» qui ressurgit, c'est-à-dire de la mère narcissique, reconfortante, au moment où l'angoisse est à son apogée:

- [...] Écoute, Ninette, fais-moi un gros-câlin.
- C'est pour la tendresse alors?
- Ben oui, évidemment, pourquoi tu crois que c'est? [...]
- J'ai un client comme ça, il faut que je le prenne dans mes bras et que je le berce en lui murmurant «dors mon bébé ta maman est là» et alors il fait pipi sous lui et il est content (G.-C. 195)<sup>13</sup>.

Puis, le texte fait essayer un second échec au moi, mais par le biais de la projection, il le fait endosser à la prostituée. Une manière détournée pour le moi de nier son échec œdipien:

- J'[Michel Cousin] enfilai mon pantalon.
- Tu fais pas l'amour? [demanda la prostituée].
- [...] Tu remplis pas ton contrat, voilà!
- [rétorqua Michel Cousin] (G.-C. 195-196).

Néanmoins, notre héros est entêté et ne se décourage pas pour autant. Il poursuit sa course folle et il retrouve enfin la Guyanaise au bordel. Alors que l'union avec Irénée est sur le

<sup>11</sup> C'est précisément parce que le moi est incapable d'intégrer narcissisme et libido objectale que la démarche amoureuse est marquée par l'angoisse et la peur de l'échec.

<sup>12</sup> Cousin est incapable d'attendre: le moi est dans l'impossibilité de soutenir son désir vacillant, justement parce qu'il en a peur.

<sup>13</sup> Le «gros-câlin» renvoie à la mère phallique: «Fais-moi un gros-câlin» équivaut à «Montre-moi que tu n'as pas besoin de moi, de mes performances sexuelles, puisque tu as le phallus.»

point de se réaliser, Cousin est à nouveau plongé dans l'angoisse: «J'avais les jambes qui flageolaient [...]. (G.-C. 199)». Quelques pages plus loin, l'ambivalence vient s'ajouter à l'angoisse:

- Pourquoi tu pleures, chéri? Qu'est-ce qui ne va pas?
- Il y a de quoi, je suis heureux (G.-C. 204).

Il semble bien, encore une fois, que l'angoisse et l'ambivalence soient reliées non pas tant à l'interdit qu'à l'impuissance d'atteindre cette femme, d'en jouir, de réaliser avec elle le coït œdipien.

Après ces premières manifestations amoureuses, plutôt hésitantes, toujours teintées de cette angoisse et de cette ambivalence, le héros ose adresser la «grande demande» à Irénée Dreyfus et il semble prêt à tous les sacrifices, y compris celui d'abandonner son animal chéri: «J'aurais dû te le demander avant, mais maintenant qu'on se connaît mieux ... Vous ne voudriez pas venir vivre avec moi? Je donnerai mon python au jardin zoologique. (G.-C. 206)». Le passage du «tu» au «vous», quand survient le moment angoissant de la «grande demande», est trop significatif pour le passer sous silence. Le «vous» indique une mise à distance respectueuse, la retraite du moi en quelque sorte<sup>14</sup>. Bien que Cousin soit soudainement prêt à faire le sacrifice de l'être qui le sécurise par-dessus tout, il reçoit de plein fouet le rejet définitif de mademoiselle Dreyfus, qui lui répond: «Non, vous êtes gentil, mais je tiens à ma liberté. (G.-C. 206)». Il y a dans ce refus de la Guyanaise un subterfuge inconscient qui se dissimule. Ce que le texte révèle, pour la troisième fois<sup>15</sup>, c'est l'incapacité de posséder la

<sup>14</sup> Sarah Kofman écrit, dans *Le respect des femmes*, que le respect est toujours l'aveu d'une peur. La politesse extrême, le vouvoiement notamment, cache souvent une grande agressivité et une forte angoisse. La politesse est donc, dans ce cas, une défense. Chaque fois que l'agressivité a tendance à apparaître, le moi la refoule en renforçant sa politesse.

<sup>15</sup> Le premier échec œdipien a eu lieu lors de l'invitation à prendre le thé, troublée par la présence des trois collègues, et le second, lorsque Cousin a été incapable de faire l'amour à une prostituée.

mère œdipienne, d'affronter la pulsion objectale, parce que le moi n'a sans doute pas suffisamment de consistance narcissique. Aussi le texte fait-il endosser, sur le mode de la projection, un «non» à Irénée Dreyfus.

Le rôle que Gros-Câlin joue dans cette aventure œdipienne s'éclaire enfin et nous comprenons mieux maintenant pourquoi la perte du python et la rencontre avec la Guyanaise provoquaient tant d'angoisse chez Michel Cousin. La crainte de perdre Gros-Câlin, qui englobe toutes les autres, recouvre, par condensation, celle d'approcher mademoiselle Dreyfus, la pulsion œdipienne, et implicitement la crainte d'être castré<sup>16</sup>. Inconsciemment, le moi condense les deux peurs (perte du python et pulsion œdipienne), et c'est ainsi que la tentation de céder à l'amour œdipien entraîne des angoisses similaires à celle de perdre l'animal adoré. Le conflit psychique est clairement illustré ici: le moi désire ardemment une relation objectale et en même temps il recule devant son désir. Il va vers l'objet, mais au lieu d'établir une relation avec lui, il ne fait que l'amorcer, et sa quête harassante, incessante de l'objet aboutit finalement toujours à une impasse. Le moi ne peut donc pas conserver l'objet parce qu'il est incapable de l'investir.

Et même si le héros s'en défend — la dénégation n'est qu'une affirmation déguisée — la présence du reptile constitue une excellente défense contre la pulsion objectale, figurée par la jeune femme:

[...] Il est donc parfaitement évident que je n'avais pas pris un python africain chez moi astucieusement pour me donner une excuse et expliquer pourquoi aucune jeune femme ne voulait venir vivre avec moi, à cause des préjugés contre les pythons et pourquoi je n'ai pas d'amis de mon espèce (G.-C. 15-16).

<sup>16</sup> Si l'Œdipe est résolu favorablement, il y a un renoncement à l'objet œdipien qui libère le moi de l'angoisse de castration, tout en lui permettant de se tourner vers d'autres objets et de s'affirmer sans craindre la rivalité avec le parent du même sexe.

Comme un costume qu'on revêt ou enlève selon les besoins de la scène, le python répond à une nécessité impérieuse, celle d'éviter la rencontre authentique avec «l'autre»<sup>17</sup>. Voyons, dans le passage suivant, comment Michel Cousin fait endosser à Gros-Câlin cette crainte de rencontrer la Guyanaise, crainte qu'il a tenté de nier précédemment: «J'en venais même à me demander si Gros-Câlin n'avait pas disparu sous l'effet de l'émotion que Mlle Dreyfus m'avait causé en m'annonçant sa visite. (G.-C. 148)». Le moi, par la projection, essaie à nouveau de neutraliser son effroi devant la pulsion objectale. Et comme s'il voulait se convaincre davantage, le personnage moïque nie une seconde fois: «Je ne veux pas qu'on s'imagine pourtant que j'ai pris un python universellement réprouvé et rejeté pour me protéger. (G.-C. 65)». Le «je n'ai pas pris un python pour me donner une excuse et pour me protéger» redouble précisément, par la négation, le lien que le moi veut effacer: entre l'affection que Cousin porte à son serpent et celle qu'il voue à la Guyanaise, une préférence secrète et récurrente — bien que chargée d'angoisse et de culpabilité — l'attache au premier<sup>18</sup>. En définitive, Gros-Câlin, «objet fantasmatique du désir de la mère<sup>19</sup>», figure, avec Irénée Dreyfus et Michel Cousin, ce que Jacques Lacan appelle «le triangle pré-œdipien»: phallus, mère, enfant.

Le rejet qu'Irénée Dreyfus a fait subir à Michel Cousin, dans *Gros-Câlin*, provoque deux réactions significatives que nous ne pouvons pas ignorer. En premier lieu, le héros re-

<sup>17</sup> L'absence de confirmation narcissique a pour conséquence que le moi ne peut plus accepter les gratifications narcissiques, ni les solliciter d'une manière adaptée et efficace. À ce sujet, Béla Grunberger explique que si la confirmation narcissique, indispensable à l'investissement du moi, a fait défaut au départ par la faute de la mère, le sujet ratra toutes les tentatives ultérieures qu'il fera: chaque nouvelle rencontre objectale précipite le moi dans l'angoisse de la blessure narcissique. La mère doit encourager l'enfant, grâce à la confirmation narcissique, à affronter le monde objectal sans que son estime de soi se trouve altérée. Si la mère manque à sa tâche, l'enfant projetera son narcissisme primaire sur son Idéal du moi, et pour atteindre cet Idéal du moi, il n'y a qu'une possibilité, retourner au niveau du narcissisme prénatal, c'est-à-dire à un niveau équivalent. (Béla Grunberger, *Le narcissisme*, p. 270).

<sup>18</sup> Tel que nous avons commencé à le percevoir au chapitre premier, Gros-Câlin se présente comme une défense au service de la pulsion narcissique.

<sup>19</sup> J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 324.

trouve sa nature pythonnienne pour aussitôt s'identifier sur le mode de l'incorporation<sup>20</sup> à une souris:

[...] Je suis rentré à la maison mais là je trouvai trois souris que Madame Niatte avait apportées pour moi et je n'ai pas pu, je les avalai l'une après l'autre, après quoi je me suis enroulé sur moi-même dans un coin et j'ai fait un petit somme (G.-C. 208).

Quelques pages encore et le même scénario se répète: «[...] lorsque Madame Niatte est entrée pour me nourrir, je me suis dressé et je lui ai pris la boîte des mains. Il y avait là six souris et j'en ai tout de suite avalé une [...]. (G.-C. 212)». Notons que la souris, en argot, c'est une prostituée<sup>21</sup>. Or Michel Cousin a déjà tenté de s'identifier à la putain Irénée Dreyfus, l'objet perdu<sup>22</sup>: «J'appuyai ma joue contre la porte de mon habitat, je l'appuyai tendrement, comme si j'étais elle, et je souriais. (G.-C. 172. C'est nous qui soulignons)». Le verbe «souriais», par le rapprochement graphique et phonétique, connote la «souris», et confirme ainsi l'identification à la courtisane, Irénée Dreyfus. Enfin, le passage suivant, en réintroduisant l'image de la «putain-python» («elle s'enroule»)<sup>23</sup>, redouble l'identification de Michel Cousin à la Guyanaise, puisque cette dernière a déjà été elle aussi identifiée au serpent:

[...] Il y en a une, Marlyse [une putain] qui me regarde dans les yeux, lorsqu'elle s'enroule autour de moi, et qui me dit:

— Mon pauvre chéri.

J'aime. J'aime qu'on me dise mon pauvre souris ... chéri, je veux dire (G.-C. 29. C'est nous qui soulignons).

<sup>20</sup> Nous reconnaissons ici l'identification très primitive, de type cannibalique introjective. L'incorporation est un «processus par lequel le sujet, sur un mode plus ou moins fantasmatique, fait pénétrer et garde un objet à l'intérieur de son corps [...]. En fait trois significations sont bien présentes dans l'incorporation: se donner un plaisir en faisant pénétrer un objet en soi; détruire cet objet; s'assimiler les qualités de cet objet en le conservant au-dedans de soi. C'est ce dernier aspect qui fait de l'incorporation la matrice de l'introjection et de l'identification.» (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 200).

<sup>21</sup> Bien que l'équivalence (souris = putain) soit vieillie, rien n'indique que Gary/Ajar n'ait pas privilégié ce sens-là. D'autant plus que la figure de la putain occupe une place importante dans toute son œuvre.

<sup>22</sup> L'identification à l'objet perdu est la marque d'un narcissisme mal ancré.

<sup>23</sup> Notons le rapport phonétique entre les noms «putain-python», où les lettres «p» et «t» servent de traits unificateurs.

Bien qu'ici l'identification à la souris passe par un lapsus de personnage («souris... chéri»), et non pas par un lapsus d'expression textuelle<sup>24</sup>, elle n'en demeure pas moins récurrente et ambivalente, puisqu'elle est exprimée plus subtilement ailleurs comme étant dérangeante: «[...] si le professeur Tsourès acceptait d'accueillir ma souris et veiller sur elle, [...] je me sentirais enfin débarrassé de moi-même [...]. (G.-C. 129. C'est nous qui soulignons)». D'autant plus que la souris est rapprochée du professeur Tsourès, une figure paternelle que Cousin tentera de séduire. Cette identification féminine, que le moi semble rechercher après l'échec amoureux, c'est une tentative d'aboutir à un rapprochement avec l'objet d'amour. Mais c'est aussi une marque d'infantilisme, propre à tous les héros ajariens, qui a un certain rapport avec l'angoisse de castration: le moi s'identifie à l'objet de son angoisse (la mère œdipienne) et il devient féminin. En se castrant lui-même, il n'aura plus à craindre la menace de la castration.

En second lieu, Michel Cousin s'écarte de son modèle narcissique: «Le matin d'un des jours suivants sans pouvoir préciser au juste, j'ai porté Gros-Câlin au Jardin d'Acclimatation car je n'avais plus besoin de lui, j'étais très bien dans ma peau sur toute la ligne. (G.-C. 209)». Ainsi après avoir pris conscience qu'il «[comptait] sur [le python] pour plaire (G.-C. 163)» à mademoiselle Dreyfus, et que ce dernier a failli à sa tâche, notre héros abandonne Gros-Câlin. Comme s'il croyait que de toute façon la castration était inévitable, qu'il choisisse ou non la mère œdipienne, le moi, en abandonnant le reptile, exécute lui-même la castration par anticipation de ce qui doit arriver. Il est en quelque sorte contraint de céder l'animal, d'accepter d'être castré, parce qu'il ne peut pas affronter la réalité œdipienne. L'abandon du python, à la fin de ce premier roman, c'est le signe de l'échec narcissique, qui est la cause de

---

<sup>24</sup> Le lapsus de personnage signale le jeu conscient de l'auteur sur un fantasme qu'il maîtrise et avec lequel il s'amuse, alors que s'il s'agissait d'un lapsus d'expression textuelle, celui-ci aurait au contraire pointé une figuration inconsciente de l'auteur-scripteur.

l'échec œdipien. Pour avoir osé s'engager dans l'aventure œdipienne sans valorisation narcissique suffisante, le moi se retrouve brisé définitivement par la perte de l'objet aimé.

Cette brisure, cette détérioration moïque est abondamment illustrée par les observations qui suivent. Bien que Cousin prétende qu'il est «très bien dans [sa] peau sur toute la ligne (G.-C. 209)» depuis qu'il a offert son boa au Jardin d'Acclimatation, il n'en est rien. Il s'agit à nouveau d'une dénégation, puisque sitôt le support narcissique disparu, l'angoisse ressurgit: «[...] après quoi, j'ai eu un moment de panique, j'avais l'impression de ne pas être là, d'être devenu un homme, ce qui est tout à fait ridicule lorsque, justement, vous êtes un homme et n'avez jamais cessé de l'être. (G.-C. 209. C'est nous qui soulignons)». Cette obligation d'affirmer qu'il est un homme est d'une résonance étrange quand nous savons que le moi s'est identifié à une putain précédemment. Le «J'avais l'impression [...] d'être devenu un homme» contient virtuellement le contraire: «J'avais peur d'être devenu une femme» sans mon python. Une hypothèse renforcée par le commentaire suivant: «[...] je n'avais pas la force masculine nécessaire. Je suis un faible [...]. (G.-C. 12)». Cette idée de faiblesse constitutive est récurrente dans le texte: «J'ai pleinement conscience d'être une chiure de mouche [...]. (G.-C. 115)». L'équation «chiure de mouche» = excrément est particulièrement évidente ici: la «chiure de mouche» renvoie à l'idée de déchet, de cadavre, de putain, de python = fèces, évoquée à maintes reprises, donc de «fécalisation», d'analité. Malgré sa volonté irrésistible d'être quelqu'un, d'exister, Cousin se considère comme une nullité, «un zéro» (G.-C. 191). Cette image négative<sup>25</sup>, que le texte nous renvoie du héros, démontre que le moi se débat contre les angoisses dues à son impuissance fondamentale, à ses craintes de castration, à son indécision quant à son identité réelle et quant à son sexe. Et au cas où il en faudrait davantage pour nous convaincre, il suffit d'écouter le chef de bureau parler de Michel

<sup>25</sup> Il faut dire que la dévalorisation est vécue, dans l'inconscient, non comme un simple manque, mais comme une castration.

Cousin : «C'est un homme avec personne dedans. (G.-C. 13)». C'est-à-dire sans identité, un corps vide. Un sexe, une sexuation qui est une défroque.

Lorsque le choix objectal est narcissique, avons-nous appris avec Béla Grunberger, la perte objectale correspond toujours à une blessure narcissique. La dévalorisation narcissique du moi qui en résulte n'est donc pas étonnante et cette perte d'objet ne pourra que le précipiter dans le désarroi. Ainsi après avoir abandonné Gros-Câlin et perdu la Guyanaise, Michel Cousin se dévalorise progressivement, et convaincu qu'il ne pourra jamais accéder à l'amour œdipien, le moi est obsédé par le désir de s'anéantir totalement: «J'avais tellement besoin d'une étreinte amicale que j'ai failli me pendre. (G.-C. 51)». Une quinzaine de pages plus loin, le narrateur ajoute: «Je suis resté là, décidé à ouvrir le gaz. J'avais envie de mourir [...]. (G.-C. 65-66)». Lors de la seconde fugue de Gros-Câlin, le héros songe encore au suicide: «Je fis alors le geste de saisir ma mitraille pour vendre chèrement ma peau, le geste seulement, uniquement pour me remonter dans mon estime, car je suis incapable de mitraille. (G.-C. 153. C'est nous qui soulignons)». Le texte montre, par l'utilisation d'un symbole sadique-anal, l'impuissance et la faiblesse du moi.

Par la projection des idées suicidaires sur Gros-Câlin, le texte laisse entendre encore que le moi tente de se déculpabiliser: «Ce qui fait que ça s'enroule et ça s'enroule et il y a des jours que Gros-Câlin fait tant de nœuds qu'il n'arrive plus à se libérer de lui-même et ça donne des idées de suicide, à cause de l'œuf de Colomb et du nœud gordien. (G.-C. 31)». Dans ces idées suicidaires, abondamment exprimées, est condensé un double désir: l'envie de la castration dans le but d'atteindre la mère narcissique. Un désir qui se superpose à celui de la «panne d'ascenseur». Bref, le moi mortifère, trop préoccupé de s'assurer des défenses solides qui pourraient le protéger contre ses craintes intérieures, est menacé de paralysie dans son développement. Un développement compromis par un narcissisme impuissant à intégrer les

pulsions contradictoires. En effet, le roman s'arrête pratiquement après la terrible défaite de Michel Cousin, après la dernière demande narcissique infructueuse du moi. Cousin retombe alors dans une solitude orgueilleuse. C'est le retour au repliement sur soi. Il rentre dans le rang, insatisfait, retourne à son travail de statisticien<sup>26</sup> et s'en tient là: à son échec œdipien.

Le moi œdipien repoussé, le moi narcissique se retrouve désintéressé du monde extérieur, incapable de diriger sa libido ailleurs que sur lui-même. Il est condamné à l'isolement et à ses obsessions, dont le plus bel exemple nous est donné dans la scène suivante. Une scène qui, au premier regard, apparaît comme un hors-d'œuvre à la fin du roman:

«Vers cinq heures je compris que j'avais là un problème et qu'il me fallait quelque chose d'autre, [...] je suis entré en possession d'une montre de compagnie, au cadran blanc, franc et ouvert, avec deux aiguilles gracieuses [...]

[...]

— Je désire au contraire une montre qui aurait besoin de moi et qui cesserait de battre, si je l'oubliais. C'est personnel.

[...]

— Je veux une montre qui ne pourrait pas continuer sans moi, voilà. Celle-là ...

.....

— Cent cinquante francs, dit le marchand, et c'était un signe du ciel, car c'était autant que Mlle Dreyfus (G.-C. 210)».

La symbolique quoiqu'évidente est intéressante en ce qu'elle nous donne le sens profond de la scène: si la «montre de compagnie» vaut autant qu'un rendez-vous avec Irénée Dreyfus, c'est qu'elle est un substitut de la putain. D'autant plus que Cousin l'appelle «Francine» (G.-C. 211), qu'il lui attribue des caractéristiques qui connotent la féminité («avec deux aiguilles gracieuses» qui rappellent des jambes élancées) et qu'il passe «de longues heures avec la montre dans le creux de [sa] main (G.-C. 211)», comme il le faisait avec la souris (= la putain):

<sup>26</sup> Le travail dans les statistiques souligne à nouveau le caractère obsessionnel du moi.

[...] Une souris blanche n'est peut-être pas grand chose [...] mais lorsque je la tiens au creux de ma main si douce si féminine si vulnérable... eh bien, je me sens protégé et à l'abri du besoin, pendant tout le temps que dure le contact de son bout de museau, dans lequel [...] on peut voir un baiser de tendresse et de gratitude. Je me sens bien, au creux de cette main chaleureuse (G.-C. 125. C'est nous qui soulignons).

Les deux premières phrases soulignées servent de traits unificateurs entre la montre et la souris, en plus d'indiquer qu'il s'agit, dans les deux cas, de mères narcissiques qui protègent le moi. Quant à la dernière phrase, elle laisse voir que le moi s'identifie à la «montre de compagnie», par la projection, comme il s'est déjà identifié à la «putain-souris», Irénée Dreyfus. Le moi anémique s'enlise dans la régression<sup>27</sup> en retournant à d'autres obsessions ... aux couleurs de la mère primitive!

Si évidents qu'apparaissent, dans *Gros-Câlin*, l'échec œdipien et la recherche compulsive de la mère phallique, qui sous-tendent la structure psychique, nous devons néanmoins questionner les autres textes afin de découvrir s'ils confirment ou infirment les hypothèses que nous avons soulevées.

\* \* \*

<sup>27</sup> La régression, c'est un retour à des activités, à des goûts et des choix caractéristiques d'une étape antérieure du développement libidinal. À elle seule, la régression est une défense contre l'angoisse de castration, dans la mesure où elle ramène le moi à un stade où la menace de castration n'existait pas encore. En d'autres mots, la régression, comme le fantasme d'identification féminine, c'est une sorte d'infantilisme qui traduit le besoin permanent de retrouver le paradis perdu du sein maternel. Un processus qui s'apparente à la mort. Pour le moi incapable de résoudre un conflit psychique, ce mécanisme intervient souvent, constituant alors une fuite de la réalité.

Cette tendance est fort développée chez les personnages moïques ajariens. Qu'il suffise de rappeler l'infantilisme dont font preuve les quatre narrateurs-héros: Michel Cousin est un débile léger; Mohamed, un enfant; Pavlowitch est atteint de maladie mentale et Jeannot n'affiche pas un équilibre psychologique plus solide que ses doubles. Pour paraphraser Jeannot, nous dirions que ce sont tous des «dépourvus affectifs» (A.S. 12).

Cet infantilisme se traduit également dans leur manière de s'exprimer, caractérisée par une syntaxe boiteuse, des incohérences, des délires légers, des calembours involontaires, des incorrections, des mots employés pour d'autres qui provoquent le rire.

L'imgo<sup>28</sup> maternelle, dans *La Vie devant soi*, loin d'être occultée, est omniprésente, envahissante devrions-nous dire. Ce deuxième roman d'Émile Ajar nous replonge dans une relation amoureuse qui ressemble fort à celle de Michel Cousin et Gros-Câlin. Bien que Mohamed donne le ton du récit, madame Rosa en est le pôle d'attraction. C'est autour d'elle, de ses angoisses qu'est construite toute l'œuvre. Et c'est un vif attachement, mêlé d'admiration, qui unit cette mère adoptive au narrateur-héros, Mohamed, appelé aussi Momo: «Madame Rosa et moi, on peut pas sans l'autre. C'est tout ce qu'on a au monde. Elle voulait pas me lâcher. (V.S. 249)». Mohamed est ravi de la vieille Juive et cette femme est son unique objet d'amour<sup>29</sup>: «[...] je vous emmerde tous, sauf Madame Rosa qui est la seule chose que j'aie aimée ici [...]. (V.S. 233)». Pendant que la mère adoptive proclame: «On a toujours été bien ensemble (V.S. 259)», le jeune garçon renchérit: «[...] je l'aimais même sans respirer. (V.S. 264)». Lorsque l'orphelin désire s'informer de sa mère naturelle et savoir pourquoi elle ne vient pas le voir, les réactions de madame Rosa ne laissent pas de doute quant à l'affection qu'elle lui porte: «Mais alors madame Rosa se mettait à pleurer et elle disait que je n'avais pas de gratitude, que je ne sentais rien pour elle et que je voulais quelqu'un d'autre. (V.S. 41)». Le protagoniste raconte encore que cette femme ne supporte pas qu'il se lie d'amitié avec d'autres putains: «Elle [la caissière du Panier, une copine de Rosa] a prévenu la vieille et qu'est-ce que j'ai eu droit comme scène de jalousie! (V.S. 92)».

L'intimité, que les deux personnages principaux partagent, se prolonge jusque dans le lit de la vieille protectrice, exactement comme Cousin et Gros-Câlin: «Il y avait deux chambres et elle gardait une pour elle toute seule, sauf quand il y avait la cohue et alors Moïse et

28 «Une imago peut être définie comme le prototype inconscient archaïque — élaboré à partir des toutes premières relations réelles et fantasmatiques de l'enfant avec ses objets (ses parents) — de toutes les relations du sujet.». (Janine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, p. 228).

29 Nous croyons, avec Jean-Marie Catonné, que *La Vie devant soi* est le «remake ajarien» de *La promesse de l'aube*. Dans ce dernier roman, Romain Gary porte un regard sur son enfance entourée par l'amour exclusif de sa mère. (Jean-Marie Catonné, *Romain Gary / Émile Ajar*, p. 144).

moi, on dormait avec elle. C'était le cas cette nuit-là, mais Moïse n'était pas avec nous [...]. (V.S. 36)». En précisant que «Moïse n'était pas avec [eux]», le héros confirme la relation de complicité qui existe entre cette dame et lui. Cette observation est corroborée par le commentaire suivant de Mohamed: «[...] je savais bien que j'étais son préféré. (V.S. 19)». Il se considère non seulement comme le favori de la vieille Juive, mais encore comme son partenaire indéfectible: «Je savais donc que je représentais pour Madame Rosa quelque chose de solide et qu'elle y regarderait à deux fois avant de faire sortir le loup des bois. (V.S. 22)».

C'est à la mère qu'incombe la tâche délicate d'assurer l'enfant narcissiquement et elle doit le faire en dosant les frustrations et les gratifications afin de permettre au moi d'acquérir sa cohésion. Or nous remarquons, dans *La Vie devant soi*, que la confirmation narcissique de Mohamed, représentant du moi, est exagérée<sup>30</sup>, contrairement à celle de Michel Cousin, dans *Gros-Câlin*. La scène suivante certifie cette observation et résume à elle seule l'attitude de séduction et de complicité que madame Rosa entretient à l'égard de l'enfant:

— Pourquoi vous m'avez dit que j'avais dix ans alors que j'en ai quatorze?

Vous allez pas me croire, mais elle a rougi un peu.

— J'avais peur que tu me quittes, Momo, alors je t'ai un peu diminué. Tu as toujours été mon petit homme. J'en ai jamais vraiment aimé un autre. Alors, je comptais les années et j'avais peur. Je ne voulais pas que tu deviennes grand trop vite. Excuse-moi.

Du coup, je l'ai embrassée, j'ai gardé sa main dans la mienne et je lui ai passé un bras autour des épaules comme si elle était une femme (V.S. 227. C'est nous qui soulignons).

Lorsque Mohamed se rend compte que même s'il est encore un enfant, il peut être garant de la mère phallique, il comprend alors qu'il n'a rien à prouver à la mère œdipienne. D'où sa

<sup>30</sup> Une gratification trop importante peut amener le moi à idéaliser une étape du développement, c'est-à-dire à projeter son narcissisme sur les pulsions partielles qui lui sont inhérentes et à renoncer à investir narcissiquement la figure paternelle œdipienne dans le cas du garçon. En d'autres mots, à court-circuiter certaines phases du développement psychique.

réaction: «Du coup, je l'ai embrassée.». Et si «le contraire porte toujours l'empreinte indélébile de ce qu'il nie<sup>31</sup>», le «comme si elle était une femme» contient virtuellement le «comme si j'étais un homme». Il ressort ici que le texte représente le garçonnet comme un conjoint idéal, un partenaire approprié pour madame Rosa. Ce leurre est alimenté par l'admiration sans bornes que prodigue la mère adoptive à l'orphelin. Un ravissement maternel qui atteste *ipso facto* «l'in-signifiante» paternelle corrélative. Enfin, le texte laisse entendre que les deux personnages, d'un commun accord, acceptent tacitement cette situation de fait. Une autre séquence témoigne encore de ce désir de supplanter le père<sup>32</sup>: «Je crois que j'avais encore jamais autant souhaité être un flic que lorsque j'étais assis sur le tabouret à lui [Rosa] tenir la main, tellement je me sentais faible. (V.S. 132)». Par condensation, le désir d'être un flic auprès de la mère adoptive suppose celui de prendre auprès d'elle la place du père génital. Cependant, la phrase «tellement je me sentais faible» souligne l'impuissance du moi et laisse entendre qu'il est conscient de sa castration.

Enfin, derrière le besoin de garder l'enfant pour elle se dissimule l'amour maternel équivoque de madame Rosa: la vieille dame n'aime pas l'enfant pour lui-même, mais pour ce qu'il représente, c'est-à-dire le phallus qu'elle n'a pas. Comme si madame Rosa disait à Mohamed: «Je t'aime, non parce que tu me prêtes ton pénis, mais parce que tu es mon phallus.». Quant à la peur que l'enfant ne grandisse, elle camoufle un certain attachement délictueux, puisqu'elle veut tenir secret le fait qu'il soit devenu un homme. Ainsi leur affection mutuelle apparaît moins suspecte. Quoique la vieille dame veuille atténuer ses sentiments envers le jeune Momo en disant: «J'ai seulement peur qu'on me le prenne. (V.S. 72)», il paraît évident

<sup>31</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *L'idéal du moi*, p. 147.

<sup>32</sup> Le moi pervers grandit dans l'illusion, entretenue par la mère, qu'il n'a rien à envier au père, qu'il n'a donc nul besoin de se développer pour prendre la place du père et par le fait même, cette situation lui évite d'affronter le conflit avec le père et la castration.

qu'il existe une véritable relation amoureuse entre la mère et le fils adoptif, qui a toutes les apparences, du moins pour le moment, d'une relation incestueuse.

Nous avons souligné, au chapitre premier, que ce grand amour pour madame Rosa était assombri, à l'occasion, par des crises d'agressivité dirigées contre elle. Or, ce comportement de Mohamed, en apparence paradoxal, démontre bien que l'idéalisation<sup>33</sup> à outrance de la mère adoptive constitue une défense contre les pulsions agressives du moi. Tout en manifestant un émerveillement béat à l'égard de sa protectrice, Momo nourrit des désirs de vengeance contre cette femme qui l'a séduit et qui n'a finalement rien donné. Cette attitude sadique lui permet aussi d'obtenir des assurances contre la crainte de cette femme dévorante, dévirilisante, qui n'est pas loin d'évoquer le fantasme du vagin denté: «Ça lui [Rosa] faisait plaisir de lui avoir coupé les couilles, à ce mec [Yoûssef Kadir, le père naturel de Momo]. Elle devait sentir qu'elle était encore une femme, quoi. (V.S. 186. C'est nous qui soulignons)», ajoute le narrateur comme si l'image de la femme phallique surgissait à nouveau.

Dans la scène suivante, l'agressivité est retournée contre le moi. Lorsqu'un garde du corps de N'Da Amédée raconte à Momo qu'il a acheté une bicyclette pour l'anniversaire de son fils, l'orphelin est «pris d'une violence» qui n'a aucun rapport avec l'événement: «Ça m'a remué et j'ai été pris de violence, quelque chose de terrible [...] C'est comme si j'avais un habitant en moi. Je suis pris de hurlements, je me jette par terre, je me cogne la tête pour sortir, mais c'est pas possible, ça n'a pas de jambes, on n'a pas de jambes à l'intérieur. (V.S. 56)». Le double spectral qu'est le cul-de-jatte obsède encore Mohamed. Il est toujours là,

<sup>33</sup> Nous connaissons, avec Mélanie Klein entre autres, le mécanisme de défense qu'est l'idéalisation, qui s'instaure chaque fois que la poussée des pulsions agressives se fait trop intolérable. Il s'agit alors pour le moi de se protéger et de protéger l'objet aimé en le revêtant d'une telle bonté qu'il ne puisse plus refléter l'image menaçante qu'il appréhende tant. L'idéalisation de la mère est considérée comme le corollaire d'une ambivalence extrême entre un «bon objet» hyper-idéalisé et un «mauvais objet» dont les traits sont également poussés au paroxysme. Les notions de «bon» et de «mauvais» objets ont été expliquées au début de ce chapitre.

derrière l'image récurrente des «jambes manquantes», comme si le moi prenait de plus en plus conscience qu'il est castré. Cependant, bien que le caractère violent du jeune Mohamed se manifeste, sans raison apparente, et ce, à plusieurs reprises dans le texte, la scène suivante montre, par le jeu du déplacement, que l'agressivité du garçonnet est orientée, en grande partie, vers la mère. Cette attitude est perceptible grâce à l'épisode de Nadine, cette putain que nous pouvons superposer à la mère adoptive, puisque, à l'instar de cette dernière, elle racole Momo et s'inquiète de sa vie amoureuse. Lorsque Nadine lui demande s'il a déjà quelqu'un dans sa vie, Momo a cette réponse non verbale: «J'ai léché ma glace en la regardant droit dans les yeux, avec vengeance. (V.S. 123)».

L'ambiguïté émotionnelle est encore marquée par l'expression «bonne pute», utilisée déjà à maintes reprises dans *Gros-Câlin*. Voilà donc le trait associatif qui nous permet de superposer madame Rosa à Irénée Dreyfus, la «bonne pute» de Michel Cousin. Dans cette expression se trouve déplacée et résumée l'ambivalence des sentiments moïques envers les deux femmes, deux figures évidentes de la mère narcissique.

Le passage suivant vient renforcer l'identification de Rosa à Irénée Dreyfus par l'attribution des mêmes caractéristiques phalliques: «[...] je vous jure que madame Rosa à poil, avec des bottes de cuir [...]. (V.S. 157)». La nudité («à poil») reliée aux bottes de cuir intensifie le caractère fétichiste<sup>34</sup> de cette vision. Dans une autre scène, que nous pourrions comparer à un «souvenir-écran»<sup>35</sup>, même la mère naturelle du jeune garçon est affublée d'épithètes phalliques:

<sup>34</sup> L'objet fétiche joue donc le rôle d'un voile: il masque l'absence de pénis. Grâce à ce stratagème, le moi reste fixé, par le truchement de l'objet-fétiche qui la rappelle et la représente, à la mère ou à son substitut. Cette problématique de l'objet-fétiche apparaîtra à plusieurs reprises au cours du récit.

<sup>35</sup> «C'est un souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu. Son analyse conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre les éléments refoulés et la défense.» (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 450-451).

Et c'est là que j'ai eu un vrai événement. Je ne peux pas dire que je suis remonté en arrière et que j'ai vu ma mère, mais je me suis assis par terre et je voyais devant moi des jambes avec des bottes jusqu'aux cuisses et une mini-jupe en cuir et j'ai fait un effort terrible pour lever les yeux et pour voir son visage, je savais que c'était ma mère mais c'était trop tard, les souvenirs ne peuvent pas lever les yeux (V.S. 119).

Deux remarques s'imposent. D'une part, le fantasme du corps morcelé réapparaît ici<sup>36</sup>: incapable de se détacher de l'image maternelle, le moi projette la perception vague et morcelée qu'il a de lui-même sur elle. Cette image des membres épars (Mohamed voit les jambes mais pas le visage), dans un texte qui s'emploie à faire voir un corps phallique complet, signifie que le moi désire se rapprocher de cette assise que constitue le corps maternel. D'autre part, la signification réelle de ce «vrai événement» s'éclaire à travers l'équation: bottes de cuir = objets-fétiches = pénis. Ici, ce n'est plus la nudité («à poil»), mais son substitut, «les jambes sans le visage», associées aux bottes, qui révèlent l'aspect fétichiste de cette scène. Cet épisode dissimule la pensée inconsciente suivante: «Je n'ai pas vu le visage de ma mère, mais peu importe que ce soit elle ou une autre femme, j'ai constaté qu'elle avait un pénis.». Une pensée dont la véracité est confirmée par le fait qu'elle est accompagnée d'une double négation: désaveu de la régression («je ne peux pas dire que je suis remonté en arrière et que j'ai vu ma mère») et déni de l'absence de pénis chez la mère par l'attribution des caractéristiques phalliques («des jambes avec des bottes et une mini-jupe en cuir»). C'est ce souvenir déplaisant, c'est-à-dire l'absence de pénis chez la femme, qui est tenu refoulé par le «souvenir-écran», parce que le désir œdipien est bloqué par la peur intense que l'accomplissement de ce désir interdit mette le pénis en péril. Ainsi en imaginant le symbole d'un pénis chez madame

---

<sup>36</sup> Rappelons-nous le parapluie Arthur dispersé dans tous les sens.

Rosa et chez sa mère naturelle, cette pensée permet au moi-Mohamed, comme ce fut le cas pour le moi-Cousin, de faire taire sa peur d'être castré<sup>37</sup>.

Quant au passage suivant, il révèle, une fois de plus, que le désir œdipien, à peine exprimé, est aussitôt mis en échec: «[...] mais il ne fallait pas penser à elle [Rosa] comme à une femme, car là évidemment elle ne pouvait pas gagner. (V.S. 201)». En ajoutant que la dame «ne pouvait pas gagner» s'il prenait la place du père génital auprès d'elle, le moi reconnaît une fois de plus son impuissance à la satisfaire. Et nous en avons la preuve ultime lorsque le garçonnet doit réciter un poème de Victor Hugo devant la «bonne pute»: «[il est] tombé deux fois en panne. (V.S. 135)»<sup>38</sup>. L'expression «tomber en panne» que nous pouvons superposer à la «panne d'ascenseur», dans *Gros-Câlin*, symbolise également l'impuissance sexuelle, donc l'incapacité d'affronter la mère œdipienne, la réalité génitale. D'où l'obligation pour le moi de se munir constamment d'un fétiche personnel, tel le parapluie Arthur, afin de se sécuriser.

Dans *La Vie devant soi*, c'est la mort<sup>39</sup>, un désir de régression déguisée avons-nous dit déjà, qui vient mettre fin à l'idylle entre Mohamed et sa mère adoptive<sup>40</sup>. Une mort qui revêt exactement les mêmes significations que le «non» adressé à Michel Cousin, par Irénée Drey-

<sup>37</sup> Comme le caractère anal du moi a été souligné à plusieurs reprises déjà, il serait peut-être intéressant de mentionner, au passage, que le fétichiste dote le plus souvent sa partenaire d'objets symbolisant le pénis anal.

<sup>38</sup> Si réciter un poème, c'est utiliser les mots, ne pouvons-nous pas faire un lien entre cet événement et les mots qui peuvent mordre de Pavlowitch? Nous pourrions alors former l'équation suivante: poème + panne + Rosa = mots + morsure + vagin denté.

<sup>39</sup> Le sens caché de la mort, comme nous l'avons montré ailleurs (Cf., p.49), c'est l'occasion idéale de retrouver le monde fusionnel originaire.

<sup>40</sup> Comme d'ailleurs toutes les œuvres d'Émile Ajar qui se ferment, à des degrés divers, sur la mort virtuelle des personnages représentant le moi: Cousin se métamorphose en python, une forme de régression anale mortifère; Pavlowitch sombre dans la folie; le vieillard Salomon s'achemine de toute évidence vers la mort en s'y préparant et Cora fait une tentative de suicide. La seule lueur d'espoir et de vie réside dans Jeannot et Aline.

Nous avons l'impression que l'acte suicidaire ajarien est inscrit dans chacun des textes et qu'il attend l'occasion d'être actualisé.

fus: une défense pour le moi incapable de faire face au désir œdipien. Le départ de la vieille dame pour l'au-delà est également perçu comme un rejet ultime, après lequel le moi est dans l'impossibilité de réinvestir. Une incapacité qui traduit à nouveau le refus du désir œdipien. Au couple Ramon qui l'invite à se joindre à eux après le décès de la vieille Juive, Mohamed répond:

[...] Je pense que monsieur Hamil avait raison quand il avait encore sa tête et qu'on ne peut pas vivre sans quelqu'un à aimer, mais je ne vous promets rien, il faut voir. Moi j'ai aimé madame Rosa et je vais continuer à la voir (V.S. 269).

Le moi ne réussit pas à se détacher de son leurre pervers, c'est le sens qu'il faut donner à cette mort, à cette incapacité de réinvestir, qu'un autre passage du texte, insignifiant en apparence, semble exprimer à nouveau:

— Qu'est-ce que tu vas devenir sans moi [Rosa], Momo?  
— Je vais rien devenir du tout [...] (V.S. 134).

Le moi est incapable de libérer son narcissisme de l'objet maternel pour le réinvestir en lui-même, de manière à le projeter sur un nouvel objet plus adéquat, mieux adapté à son niveau de maturation pulsionnelle. Le moi s'étant projeté narcissiquement, et de façon excessive, sur la mère, perdre madame Rosa pour Mohamed équivaut à une sorte de «mort psychique», à l'anéantissement total du moi que l'impossible union avec la mère œdipienne suscite. Perdre la mère adoptive, c'est la dé-fusion pour le moi, c'est-à-dire la perte de la toute-puissance narcissique: «Plus madame Rosa avait du mal à monter les six étages et plus elle s'asseyait après, et plus je me sentais moins et j'avais peur. (V.S. 35. C'est nous qui soulignons)», avoue candidement Mohamed, comme s'il s'identifiait, par le dépérissement physique même, à l'objet perdu.

Plus le récit avance, plus la mort de la dame est imminente, plus le désir de mourir du héros s'intensifie. Le moi a perdu l'espoir de goûter la satisfaction suprême avec la mère œdipienne, ce qui l'entraîne dans une régression mortifère: «Je me suis mis à côté d'elle sur le matelas avec mon parapluie Arthur et j'ai essayé de me sentir encore plus mal pour mourir tout à fait. (V.S. 264)». L'envie de mourir ne le quitte jamais tout à fait: «Je me suis couché par terre, j'ai fermé les yeux et j'ai fait des exercices pour mourir [...] moi la vie je vais pas lui lécher le cul pour être heureux. Moi la vie je veux pas lui faire une beauté, je l'emmerde. On a rien l'un pour l'autre. (V.S. 104)». La mort est effrayante pour les personnages moi-ques ajariens, mais si nous considérons l'expression récurrente de leur désir de mourir, elle exerce aussi sur eux une singulière attirance. Ce désir de la mort recouvre aussi le désir d'être castré et il est, par le fait même, superposable à celui de la «panne d'ascenseur», exprimé par Michel Cousin. Mais plus que cela: il signifie que la question de la castration ne se pose plus! Le moi narcissiquement fragile de *La Vie devant soi* opte, comme son double Michel Cousin, pour la régression: il préfère mourir plutôt que d'affronter la pulsion impossible, la pulsion objectale. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'impact terrible de la mort de madame Rosa sur Mohamed et son propre désir d'en finir avec la vie. Mais il semble aussi que le moi se culpabilise de cette mort de la mère phallique: une mort que l'agressivité latente a sans doute souhaitée afin de donner libre cours au désir œdipien. D'où le refus de réinvestir et le désir de mettre fin à ses jours, qui sont en quelque sorte des formes d'autopunition pour le moi.

Il y a une scène qui se présente comme une anticipation de la rupture avec madame Rosa et qui suscite des réactions identiques de la part de Mohamed. C'est la seconde rencontre avec Nadine, cette prostituée qui a déjà fait des propositions douteuses au jeune Momo:

[...] c'était une môme plutôt jeune, vingt-cinq ans à tout casser. Elle était vachement pas mal, blonde, avec des grands cheveux et elle sentait bon et frais.

.....  
Je ne comprenais pas du tout pourquoi elle me draguait. À dix ans j'étais encore bon à rien, même comme arabe [...]

.....  
Mais elle n'a plus rien dit. Ça s'est arrêté là [...] Elle m'a parlé, elle m'a fait une fleur, elle m'a souri gentiment et puis elle a soupiré et elle est partie. Une pute (V.S. 96-97-98).

Ce rejet de la jeune putain — que le verbe «sourire» rappelle et qui figure un autre échec œdipien — ne peut qu'infliger une blessure narcissique au moi. Le «Je ne comprenais pas pourquoi elle me draguait», tout en témoignant d'un comportement narcissique, trahit le refus d'une rencontre objectale authentique. L'apparent amour de soi de ce moi narcissique n'est qu'un effet trompeur de sa quête objectale inassouvie, qui recouvre un doute profond et lancinant quant à sa valeur personnelle. Ce rejet de la femme blonde ne peut que causer une mortification vive, qui va intensifier les sentiments d'infériorité du moi.

Après cet échec amoureux, Mohamed perd non seulement l'estime de lui-même, mais son goût de mourir se ravive à nouveau:

Je me suis assis sous la porte cochère et je suis resté un moment sans avoir tellement envie d'être là ou ailleurs [...] Mais j'en avais brusquement ma claque et ça m'était égal. Je voulais plus être là du tout. J'ai fermé les yeux mais il faut plus que ça et j'étais toujours là [...] Je ne comprenais pas du tout pourquoi elle m'avait fait des avances, cette pute (V.S. 99).

Notons que la dernière phrase redouble le «Je ne comprenais pas pourquoi elle me draguait». Comme madame Rosa, cette prostituée l'a séduit, mais elle n'a rien offert en échange: «Ça s'est arrêté là [...] elle m'a fait une fleur, elle m'a souri gentiment [...] et elle est partie. (V.S. 98)». D'où cette envie de ne «plus être là du tout», qui fait écho à celle de Jeannot aux prises

avec la «marée noire», dans *L'Angoisse du roi Salomon*: «J'avais envie de disparaître, mais alors vraiment, de ne plus être là du tout. (A.S. 280)». Le rejet, que Mohamed vient de subir de la part de cette putain, amène le moi à se percevoir comme un rebut, un déchet, c'est-à-dire comme un excrément: «Ils [les deux mômes de la jeune blonde] m'ont tout de suite regardé comme si j'étais de la merde<sup>41</sup>. J'étais fringué comme un minable, je l'ai senti tout de suite. (V.S. 219. C'est nous qui soulignons)»<sup>42</sup>.

Quant au désir de retourner en arrière, exprimé à moult reprises par Mohamed, il n'est qu'un déguisement de son envie de mourir. Cette tendance à la régression est récurrente chez Mohamed, comme chez tous les autres personnages moïques. Elle est d'abord exprimée métaphoriquement par la représentation d'un voilier:

[...] Il y avait derrière le docteur Katz un bateau à voiles sur une cheminée avec des ailes toutes blanches et comme j'étais malheureux, je voulais m'en aller ailleurs, très loin, loin de moi, et je me suis mis à le faire voler, je montai à bord et traversai les océans d'une main sûre. C'est là je crois à bord du voilier du docteur Katz que je suis parti loin pour la première fois (V.S. 30).

Ce désir de Mohamed de faire voler le voilier rejoint celui de Michel Cousin qui rêvait d'un vol nuptial avec Irénée Dreyfus. Comme nous l'avons démontré précédemment, le désir de voler symbolise le coït œdipien. Toutefois, dans le cas de Michel Cousin, nous savons que ce désir a été compromis par un refus catégorique de la jeune femme. Quant à celui de Mohamed, il présente toutes les caractéristiques propres à la régression: «aller ailleurs, très loin, loin de moi, sur les océans» (mers/mère), c'est-à-dire loin de la réalité étouffante du désir œdipien. Il existe donc entre les deux symboles (vol nuptial et vol du voilier sur les océans)

<sup>41</sup> La «merde» redouble la «chiure de mouche» qu'est Michel Cousin, et ces termes renvoient encore à l'analyse. Quant au mot «minable», il fait référence à Cousin qui se perçoit comme un «zéro».

<sup>42</sup> Nous savons que Michel Cousin, dans *Gros-Câlin*, a eu des réactions similaires lorsqu'il a perdu la Guyanaise.

une équivalence évidente. Cette tendance moïque à la régression est exprimée, sans masque, sans camouflage, dans le passage suivant, par l'image de «la Juive en marche arrière»: «J'ai rempli le verre à madame Rosa, on a fait tchin tchin et j'ai fermé les yeux et j'ai mis la Juive en marche arrière jusqu'à ce qu'elle eut quinze ans comme sur la photo et j'ai même réussi à l'embrasser comme ça. (V.S. 132)». S'il faut insister encore, nous avons beaucoup plus loin dans le texte, un commentaire de Mohamed qui complète le précédent sans équivoque: «[...] c'est pas comme dans la salle de projection de madame Nadine où on peut tout mettre en marche arrière et retourner chez sa mère à l'intérieur [...]. (V.S. 213)».

Et à l'impossible union avec la mère œdipienne vient se substituer une identification à cette figure féminine: le moi devient l'objet qu'il ne peut pas posséder. À l'instar de son double, Michel Cousin, Mohamed se transforme en une vieille putain: «J'ai essayé de me défendre. Je me peignais bien, je me mettais du parfum de madame Rosa derrière les oreilles comme elle et l'après-midi j'allais me mettre avec Arthur rue Pigalle, ou encore rue Blanche, qui était bien aussi. Il y a là toujours des femmes qui se défendent toute la journée [...]. (V.S. 80)». Cette identification est répétitive: «(...) elle et moi, au moins, c'était la même merde<sup>43</sup>. (V.S. 223. C'est nous qui soulignons)». Un dernier exemple rappelle les raccourcis évocateurs, souvent hardis, que prend l'inconscient: «La nuit j'ai eu froid, je me suis levé et je suis allé lui mettre une deuxième couverture. (V.S. 243)». Qu'est-ce qui permet à Mohamed de croire qu'il sera forcément réchauffé en recouvrant cette dame, sinon une identification du moi à cette figure féminine?

L'épisode suivant pose encore le problème du déni de la castration de façon saisissante et atteste, comme bien d'autres scènes précédentes, du caractère fétichiste et exhibitionniste

---

<sup>43</sup> Pour la énième fois, l'analité laisse des traces: le mot «merde» renvoie à l'idée de déchet, que véhicule également la putain, et renforce l'identification entre Mohamed et cette dernière.

du moi. C'est celui où Mohamed s'identifie à mademoiselle Lola, une travestie qu'il affectionne, notamment parce qu'elle lui ressemble. Le texte présente là encore une identification narcissique: «Je l'aimais bien, c'était quelqu'un qui ne ressemblait à rien<sup>44</sup> et n'avait aucun rapport [...] Je lui faisais un peu la cour [...]. (V.S. 140. C'est nous qui soulignons)». Nous savons que le travesti, c'est celui qui nie la castration<sup>45</sup>, qui ambitionne de porter sur lui les deux sexes. À ce sujet, le passage suivant est très éloquent: «La seule chose qui me rend triste avec madame Lola, c'est quand elle rêve d'aller tout se faire couper devant pour être femme à part entière, comme elle dit. Je trouve que c'est des extrémités et j'ai toujours peur qu'elle se fasse mal. (V.S. 240)». Remarquons comment le texte, par projection, exprime l'angoisse de castration pour aussitôt la nier, car si cette travestie «rêve d'aller tout se faire couper devant», c'est que le moi sait que cette femme, comme toutes les autres figures féminines des textes ajariens, possède un pénis. Cette scène de l'identification de Mohamed à la travestie Lola reprend en raccourci et renforce, par son aspect répétitif, l'identification précédente à madame Rosa.

Il n'est donc pas étonnant de constater que Lola est associée, d'une part, aux objets-fétiches de Mohamed: «[...] elle [Lola] ressemblait au clown bleu ou à mon parapluie Arthur [...]. (V.S. 141)», et d'autre part, qu'elle est identifiée à une figure maternelle comme la vieille Juive:

[...] Madame Lola faisait le ménage et aidait madame Rosa à se tenir propre. Je ne vais pas lui jeter des fleurs, mais j'ai jamais vu un Sénégalais qui aurait fait une meilleure mère de famille que madame Lola, c'est vraiment dommage que la nature s'y est [*sic*] opposée (V.S. 149).

<sup>44</sup> Le mot «rien» renvoie à «merde» que nous venons de souligner.

<sup>45</sup> Le fondement du travestissement, c'est-à-dire le désaveu de la castration ou la réfutation de l'idée du danger de castration, est identique à celui du fétichisme.

Dans cette même perspective de la ressemblance, il semble que l'utilisation du mot «*mensch*», dans le passage suivant, témoigne également que Rosa, comme la travestie, porte les deux sexes:

— Momo, tu ne vas pas me mentir? Je suis une vieille Juive, on m'a tout fait qu'on peut faire à un homme...  
Elle disait *mensch* et en juif c'est pareil pour homme ou femme (V.S. 242).

De toute évidence, «*mensch*» marque l'ambivalence de l'identité sexuelle. Notons que ce mot contient «*men*», qui renvoie à ce «*prologue aux men*» auquel Michel Cousin fait allusion, dans *Gros-Câlin*<sup>46</sup>.

\* \* \*

Il faut porter une attention accrue à l'analyse de *Pseudo*, puisqu'il s'agit d'un roman autobiographique écrit dans des circonstances très particulières, comme nous l'avons mentionné en introduction. Un roman autobiographique où le faux est présenté sous le masque de la vérité et le vrai sous le couvert de la fausseté. Qu'il suffise de nous rappeler ce commentaire de Pavlowitch à propos de ses rapports avec Tonton Macoute: «J'essaye toujours de parler à l'envers, pour arriver peut-être à exprimer quelque chose de vrai. (P. 122)». Et comme l'exprime Jean-Marie Catonné, dans *Romain Gary / Émile Ajar*: «Il aurait fallu prendre cette affirmation à l'endroit car c'est tout *Pseudo* qui est écrit à l'envers<sup>47</sup>.». D'où l'origine du titre sans doute qui renvoie, d'une part, au pseudonyme Émile Ajar, et qui connote, d'autre part, le simulacre littéraire, l'œuvre d'un faussaire en quelque sorte.

<sup>46</sup> Nous aurons l'occasion d'y revenir au chapitre troisième.

<sup>47</sup> Jean-Marie Catonné, *Romain Gary / Émile Ajar*, p. 196.

En outre, l'absence de la négation, bien que caractéristique du langage enfantin, est trop redondante dans l'œuvre ajarienne pour ne pas constituer à elle seule une marque rhétorique de ce texte construit sur un immense déni. Et nous croyons aussi que l'humour, abondamment utilisé, joue un rôle identique: l'humour ajarien, c'est un masque. Qu'il passe par les personnages ou autrement, l'humour est une défense qui permet de prendre une distance avec le conflit psychique.

Cette autobiographie met en scène un moi qui a régressé, qui s'est infantilisé davantage, un moi encore plus étouffé par ses aspirations contradictoires: le narrateur-héros Pavlowitch, un écrivain à qui on refuse la notoriété, sombre dans la folie. Il va séjourner dans un hôpital psychiatrique tout au cours du récit. Quant à la figure féminine principale, la mère de Pavlowitch, elle est identifiée, dès les premières pages, à madame Rosa de *La Vie devant soi*: «J'avais peur pour ma mère, qui était morte de sclérose cérébrale et dont je m'étais servi pour le personnage de madame Rosa du livre. J'avais peur pour l'enfant que je cachais [...]. (P. 15)». Dans ce roman autobiographique, nous retrouvons cette impuissance du moi à intégrer l'image d'un «bon objet» et son recours défensif à l'idéalisation afin de dissimuler ses propres tendances agressives. D'abord le protagoniste parle de sa mère comme d'un objet vénérable: «On dira demain dans les journaux que j'avais pris ce que j'avais de plus sacré, ma mère, morte atrocement et beaucoup trop lentement de sclérose cérébrale à l'hôpital de Cahors et que j'en ai tiré un livre et un prix littéraire. (P. 42)». Puis, le héros glorifie sa mère d'une certaine façon en la considérant comme un sujet idéal pour l'écrivain:

J'avais besoin d'un sujet original.  
C'est là que j'ai eu pour la première fois l'idée de *La Vie devant soi*. Ma mère était morte ici même à Cahors dans ce même hôpital [...]  
*C'était un sujet en or. C'était un sujet à moi. C'était un sujet original* (P. 60).

En faisant de la mère un sujet de roman, cela permet au moi de l'inventer à sa guise, de l'idéaliser selon les exigences du fantasme<sup>48</sup>. Enfin, comme son double de *La Vie devant soi*, Pavlowitch exprime clairement l'attachement qu'il porte à sa mère:

Je venais de travailler encore à madame Rosa, parce que je ne voulais plus la quitter; après *La Vie devant soi* elle était devenue comme une mère pour moi, avec sa sclérose cérébrale. Je venais donc de me taper six étages sans ascenseur, pour être auprès d'elle, là où elle habite et j'étais encore tout essoufflé. Je respirais très fort (P. 117).

Mais bien que Pavlowitch idéalise sa mère, nous constatons, à un autre moment, qu'il l'identifie à la police:

[...] La police politique chilienne s'est donnée [*sic*] le nom de DINA. Dina était le nom de ma mère. Il s'agit, bien sûr, d'une coïncidence, et je ne prétends nullement que la police de Pinochet avait choisi ce nom uniquement pour me torturer. Je ne fais que mentionner ici une réalité citée mille fois par les journaux, mais le fait demeure que l'on mêle ainsi d'une manière indéniable le nom de ma mère à des atrocités et des abjections qui me sont intolérables. Je ne les supporte que grâce à des produits chimiques de première nécessité mais qui n'agissent que sur moi et n'ont aucun effet sur le Chili (P. 110).

La citation est longue et pour cause: plus d'une remarque s'impose ici. Primo, notons le rapport phonétique évident entre Dina, Rosa et, pourquoi pas, puisque nous sommes dans un roman autobiographique, avec Nina, la véritable mère d'Émile Ajar. Secundo, le texte, par le biais de la dénégaion («Il s'agit, bien sûr, d'une coïncidence»), révèle la tentative d'occulter l'image de la mère menaçante. Tertio, s'il s'agit simplement «d'une coïncidence», s'il s'agit «d'atrocités et d'abjections» qui n'ont aucun rapport avec sa mère, pourquoi sont-elles à ce point «intolérables» au héros qu'il est contraint d'ingurgiter des médicaments pour calmer sa

---

<sup>48</sup> Il en était ainsi dans *La Vie devant soi*, où le texte présentait une mère adoptive, madame Rosa, faisant ainsi l'économie de la mère naturelle pour les mêmes motifs.

frayeur? Ce que le texte montre précisément, par le mécanisme de la projection, ce sont les propres appréhensions du moi à l'endroit de la figure maternelle.

Cette hypothèse est corroborée par la scène ci-après, qui a trop l'apparence d'une hantise angoissante pour qu'on n'y soupçonne pas l'influence de facteurs inconscients: «J'ai eu pour la première fois des hallucinations à l'âge de seize ans. Je m'étais soudain vu cerné par des vagues hurlantes de réalité et agressé par elle de tous les côtés. (P. 13. C'est nous qui soulignons)». Beaucoup plus loin, le narrateur fait encore allusion à ce rêve hallucinatoire: «[...] car la marée d'angoisse qui me soulevait multipliait contre moi les antécédents d'origine et les preuves irréfutables [...] si bien qu'il n'y avait pas un Juif sur terre qui ne se sentait pas menacé de vérité et d'appartenance. (P. 92. C'est nous qui soulignons)». Bien que le texte ne fasse pas ouvertement allusion à la figure maternelle ici, il faut voir sa présence qui perce à travers la symbolique. Il existe une relation, que nous ne pouvons pas nier, entre le paradigme «vagues hurlantes» / «marée d'angoisse» et l'imgo maternelle effrayante<sup>49</sup>. Et même si le narrateur tente de le nier en affirmant que «[...] l'angoisse la plus dévorante est celle qui n'a pas de nom [...]»<sup>50</sup>, (P. 110-111)», nous pouvons facilement, d'après cette vision fantasmatique, associer la mère à l'angoisse du moi.

Derrière cet effort du protagoniste pour ne pas qu'on associe le nom de sa mère à celui d'une figure persécutrice se dissimule à nouveau la tendance à l'idéaliser. Au lieu d'assumer ses pulsions contradictoires, ainsi que le réalise un moi adulte, le moi infantilisé cherche à masquer le mauvais côté de l'image maternelle, qui lui rappelle ses propres insuffisances et menace sa sécurité. Et bien que la violence envers la mère soit davantage masquée dans

<sup>49</sup> D'autant plus que le paradigme sera complété par la «marée noire» (Cora Lamenaire), qui obsède Jeannot, dans *L'Angoisse du roi Salomon*.

<sup>50</sup> Sans doute parce qu'elle est refoulée.

*Pseudo* qu'elle ne l'était dans *La Vie devant soi*, il appert que l'irascibilité du héros a quelque rapport avec la figure maternelle: «À vingt ans, elle [la mère] s'était tiré une balle de revolver dans la poitrine. Le professeur Kojine, à Nice, l'avait sauvée, et c'est ainsi que je suis né. Elle m'avait raté, moi aussi. (P. 144)». Quelques pages plus loin, le narrateur précise sa pensée: «Je ne sais pas pourquoi elle s'est tiré ce coup de revolver. Mais la balle n'a jamais cessé de grandir en moi. (P. 150)». Quelle façon d'imaginer, par le truchement de la métaphore, l'angoisse d'un moi, marqué, depuis la naissance et pour longtemps, du sceau maternel... mortifère!

Alors que la relation amoureuse entre Mohamed et madame Rosa a toutes les apparences d'un inceste, Pavlowitch<sup>51</sup> est obsédé, quant à lui, par des fantasmes incestueux. La scène suivante se passe entièrement dans l'imagination morbide de l'écrivain, elle doit donc être analysée comme s'il s'agissait d'un rêve:

Mais c'est alors que j'ai remarqué ce qui se passait dans un coin de la chambre, un peu à l'écart. Nini essayait de se taper Ajar. Nini, comme son nom l'indique, ne peut pas souffrir qu'il y ait une œuvre littéraire dans laquelle elle ne serait pas glissée [...] Nini essaye depuis toujours et de plus en plus de se taper chaque auteur, chaque créateur, pour marquer son œuvre de néant, d'échec, de désespoir. Elle se fait appeler Nihilette chez les gens bien élevés, du tchèque nihil, nihilisme, mais nous l'appelons Nini, avec majuscule parce qu'elle a horreur d'être minimisée. En ce moment, sur le tapis, elle essayait de se faire ensemençer par Ajar, pour lui faire ensuite des enfants du néant (P. 120. C'est nous qui soulignons).

Notons d'abord le jeu sur le signifiant Nini: d'une part, ce prénom rappelle phonétiquement celui de la mère de Gary/Ajar (Nina) et d'autre part, il marque une double négation, qui fait écho à celle que Pavlowitch a déjà exprimée: «J'avais deux personnages qui luttaient en moi:

<sup>51</sup> Ce personnage s'identifie clairement à Émile Ajar. Une question majeure que nous aborderons au chapitre troisième.

celui que je n'étais pas et celui que je ne voulais pas être (P.147).». Quant aux mots «pour marquer son œuvre de néant, d'échec, de désespoir», qui rappellent l'influence néfaste de la mère, ils font écho à la phrase citée précédemment: «Mais la balle [de la mère] n'a jamais cessé de grandir en moi.»<sup>52</sup>. Dans ce fantasme, nous percevons non seulement l'empreinte d'un désir incestueux du moi, projeté sur la figure maternelle («Nini essayait de se taper Ajar ... elle essayait de se faire ensemençer par Ajar, pour lui faire ensuite des enfants de néant.»), mais aussi son voyeurisme, par lequel il manifeste à la fois sa crainte de la castration et le désir narcissique de se voir lui-même, puisque Pavlowitch s'identifie à Ajar.

Le caractère compulsif des propos sur l'inceste<sup>53</sup> est trop évident pour être accepté dans son sens littéral. Cette obsession en recouvre probablement une autre. Dans ce cas-ci, la fixation incestueuse est implicitement reliée à la difficulté d'abandonner l'état intra-utérin, par définition anobjectal. Nous savons, avec Freud, qu'est incestueux celui qui n'est pas châtré, autrement dit, celui qui n'a pas perdu sa toute-puissance. Ce désir de l'inceste est l'équivalent d'une régression: retrouver l'état intra-utérin, c'est rejoindre la mère primitive, «pour accéder enfin au fond du néant, là où se trouve la paix sans âme ni conscience. (P. 120)», comme l'exprime métaphoriquement Pavlowitch lui-même<sup>54</sup>. Dans le passage suivant, la peur de Pavlowitch est reliée à celle d'exister, de naître, donc à la phobie de quitter le sein maternel<sup>55</sup>:

<sup>52</sup> Ces deux passages sont également redoublés par le commentaire suivant de Pavlowitch: «Nini ne me quitte jamais vraiment [...] Elle croit encore qu'elle arrivera à m'inspirer une œuvre néantiste [...]. (P. 182)».

<sup>53</sup> L'obsession de l'inceste transparait sans ambages dans le texte et tous les types d'incestes sont évoqués. Entre le frère et la sœur: «Tonton Macoute ne m'a jamais caché qu'il avait beaucoup aimé ma mère, malgré les liens du sang qui les unissaient. (P. 27)». Un aveu trop évident que le moi tente de nier aussitôt: «Je ne saurai donc jamais s'ils étaient frère et sœur, et s'il y eut inceste. (P. 150)». Entre le fils et la mère: «J'ai couché avec ma mère et c'est sorti incestueux, consanguin, dégénéré, fou uniquement, uniquement dans un but d'art. (P. 203)». Entre le fils et le père: «Je n'ai jamais rien compris à vos rapports [ceux de Tonton Macoute et de Pavlowitch], dit Annie. C'est incestueux. (P. 125)».

<sup>54</sup> La réalisation de la fusion incestueuse correspond à l'abolition de l'écart qui existe entre le moi et son objet idéal, donc à leurs retrouvailles.

<sup>55</sup> Une phobie régressive que révéleront également l'anecdote du «*wunderkind*» ou de l'enfant prodige, dans *L'Angoisse du roi Salomon* (A.S. 35), de même que celle du «demeuré», dans *La Vie devant soi* (V.S. 115-116).

«J'existais enfin, comme tout un chacun. Ça m'a fait tellement peur que j'ai fait une rechute et lorsque madame Gallimard m'a vu dans cet état, le couteau pour tendances suicidaires à la main<sup>56</sup>, elle a eu très peur. (P. 148. C'est nous qui soulignons)». Dès qu'il a peur, le romancier retombe dans la maladie mentale, une autre forme de régression... suicidaire. La maladie mentale, c'est une échappatoire qui permet au moi de fuir cette réalité ambivalente dans laquelle il est plongé, indépendamment de sa volonté consciente d'y faire face.

Enfin, une scène qui se présente comme un hors-d'œuvre. Il s'agit de la description d'un concert, dont les éléments figurés ont toute l'apparence d'une hallucination, d'un rêve:

Je fus autorisé à me rendre à un concert donné par le quatuor de Mörq [...] vers le milieu, je remarquai que le violoncelle grossissait à vue d'œil, et brusquement il a éclaté et il en est sorti une nichée de petites mandolines et Dieu sait pourquoi pas de petits violoncelles, comme la logique l'exigeait, qui criaient tous «papa, au secours, je ne veux pas venir au monde, au secours!» et puis une nuée de flics à matraques qui se mirent à voler dans la salle et s'agglutinèrent autour de moi et je me suis mis à hurler de peur parce que j'avais des choses à me reprocher, j'avais garé ma voiture à un stationnement interdit (P. 101-102).

L'allusion symbolique à la naissance est fort évidente: «... le violoncelle grossissait... brusquement il a éclaté... et il en est sorti une nichée de petites mandolines...». Quant à la surprise de voir naître des «mandolines» au lieu des «violoncelles», elle semble dissimuler l'ambiguïté en ce qui concerne l'appartenance à un sexe. D'autant plus que cette ambivalence est traduite par la mise en évidence du signifiant «violoncelle»<sup>57</sup> qui, bien qu'étant un mot masculin, connote le féminin: violonCELLE. Mais il appert surtout que cette scène délirante condense les deux principales peurs qui paralysent le moi<sup>58</sup>: celles de la castration («une nuée de flics à

<sup>56</sup> Des tendances suicidaires qui rappellent sans équivoque celles de Michel Cousin et de Mohamed.

<sup>57</sup> Comme le mot «*mensch*» de madame Rosa (cf. p. 67).

<sup>58</sup> Exactement les mêmes peurs qu'ont exprimées Michel Cousin et Mohamed.

matraques») et du désir œdipien<sup>59</sup>. Cette dernière peur est traduite ici par la crainte de quitter le sein maternel («papa, au secours<sup>60</sup>, je ne veux pas venir au monde»), c'est-à-dire l'incapacité d'accéder à la réalité sexuelle.

\* \* \*

L'obsession de la mère perdue dans *L'Angoisse du roi Salomon*. Elle transparait d'abord dans l'anecdote du «*wunderkind*» ou de l'enfant prodige (A.S. 35). Cet événement nous apprend qu'il en est des parents de Salomon comme de la mère adoptive de Mohamed: ils refusent de voir grandir leur fils et le maintiennent bien au chaud dans l'infantilisme. Ce qui peut paraître étrange, c'est que cette obligation des parents d'en faire un «*wunderkind*» éveille des sentiments de culpabilité chez l'enfant Salomon:

— Je me sentais terriblement coupable, me dit-il. À l'âge de quinze ans j'écrivis une lettre à un philatéliste japonais, car je me consolais déjà avec les timbres-poste, pour lui demander de se renseigner auprès des jardiniers japonais qui connaissaient l'art d'arrêter la croissance des plantes. Je voulais à tout prix m'arrêter de grandir pour ne pas décevoir mes parents, en restant dans les limites de taille permises à un enfant prodige (A.S. 35).

D'une part, les sentiments de culpabilité représentent l'angoisse du moi vis-à-vis du surmoi: la peur de déplaire aux parents en grandissant, et par conséquent d'être puni, de perdre leur amour. Or, la perte redoutée des parents et la crainte de la punition correspondent à l'angoisse de castration et à la perte de l'estime de soi qui la sous-tend. Les sentiments de culpabilité sont plus ou moins la concrétisation d'une menace de destruction, de dépersonnalisation,

<sup>59</sup> Le désir œdipien est exprimé à nouveau par l'action de «voler», comme ce fut le cas pour Michel Cousin (vol nuptial avec Irénée Dreyfus) et Mohamed (vol du voilier sur les océans).

<sup>60</sup> Cet appel à l'aide, adressé au père, pointe le grand responsable des misères œdipiennes et traduit le refus — clairement exprimé — d'entrer dans la «loi du père», de «mettre le pantalon», comme ce sera le cas pour Salomon Rubinstein, dans *L'Angoisse du roi Salomon*.

d'un sentiment d'anéantissement, qui doit être considéré comme un tarissement des apports narcissiques, provenant d'abord de l'amour des parents et plus tard du surmoi.

D'autre part, ce désir de l'enfant Salomon de connaître «l'art d'arrêter la croissance des plantes», ou plutôt le fantasme qui traduit le refus moïque de devenir un adulte, peut être superposé à celui de Pavlowitch qui craignait d'exister, de naître, qui voulait devenir «[...] un oranger [...] qui ne donne pas de fruits [...]». (P. 129)<sup>61</sup>. Ce refus de vieillir est récurrent chez les personnages moïques ajariens, comme nous l'avons vu précédemment, et représente l'inconscience heureuse d'avant la naissance. Nous savons que l'expression «sortir du sein maternel» signifie faire face aux difficultés adultes. Or, il semble d'après le passage suivant, que l'enfant Salomon quitte à regret le giron maternel:

— J'avais déjà seize et dix-huit ans et je ne faisais que grandir. Mon professeur de piano devenait de plus en plus triste [...] Puis finalement vint le jour. Mon père est entré dans le salon où j'étais assis en culottes courtes devant le piano. Il tenait un pantalon sur son bras. J'ai tout de suite compris. C'était la fin des grandes espérances. Mon père se rendait à l'évidence. Je me suis levé, j'ai ôté ma culotte et j'ai mis le pantalon. Je n'allais plus jamais être un enfant prodige. Ma mère pleurait (A.S. 36).

«Mettre le pantalon», c'est accepter de devenir adulte, c'est quitter le sein maternel. Or, l'enfant Salomon «endosse» le pantalon à contrecœur, et comme son père «qui était depuis des

<sup>61</sup> La crainte d'être «un demeuré» (V.S. 115), exprimée par Mohamed, dans *La Vie devant soi*, s'inscrit dans le même registre:

— Vous me prenez pour un demeuré, ou quoi? [...]  
[...] La première chose que personne ne veut, quand on adopte un môme, c'est qu'il soit un demeuré. Ça veut dire un môme qui a décidé de s'arrêter en route parce que ça ne lui dit rien qui chante. Il a alors des parents handicapés qui ne savent pas quoi en faire. Par exemple, un môme qui a quinze ans, mais il se conduit comme dix. (V.S. 115-116).

Cette peur n'est qu'un désir déguisé. Cet entêtement de Mohamed à nier qu'il est «un demeuré» prouve qu'effectivement le moi se considère comme tel. Le désir de «s'arrêter en route» fait écho à celui «d'arrêter la croissance des plantes» et à «l'oranger qui ne donne pas de fruits». Trois symboles qui recouvrent, par condensation, la stagnation de l'évolution, le refus de l'aventure œdipienne, c'est-à-dire l'équivalent d'une mort psychique.

générations tailleur (A.S. 36)», il devient «le roi du prêt-à-porter» contre son gré<sup>62</sup>: «Je suis devenu un bon coupeur et j'ai fait de la confection. J'ai quand même continué à regretter un peu. (A.S. 36)». La phrase «Je n'allais plus jamais être un enfant prodige» est l'écho de ce regret et elle exprime la nostalgie d'un retour aux satisfactions dont le moi a joui antérieurement. Le vieillard explique aussi que «mettre le pantalon», «c'était la fin des grandes espérances». Cette expression<sup>63</sup> redouble le passage suivant, où le prêt-à-porter symbolise, par condensation, l'arrachement à la mère, l'expulsion du sein maternel, donc la capacité de porter son sexe:

— Dès qu'un enfant vient au monde, que fait-il? Il se met à crier. Il crie, il crie. Eh bien, il crie parce que c'est le prêt-à-porter qui commence... Les peines, les joies, la peur, l'anxiété, pour ne pas parler d'angoisse... la vie et la... enfin, tout le reste (A.S. 26).

Voilà pourquoi sans doute le roi Salomon passera du prêt-à-porter à S.O.S. Bénévoles: le moi, incapable de porter son sexe, prendra à nouveau le chemin de la régression pour échapper à la réalité génitale. En définitive, «devenir un *wunderkind*», c'est un fantasme qui recouvre simultanément une satisfaction personnelle, notamment la toute-puissance narcissique que procure la fusion avec la mère, et une assurance contre l'angoisse de castration que dissimule la peur de perdre l'amour des parents. Cette satisfaction concomitante d'une pulsion et d'un besoin de sécurité ne peut que provoquer une fixation, en l'occurrence une fixation à la mère phallique que met largement en évidence ce second chapitre.

Outre l'obsession de «devenir un *wunderkind*», il y a ce besoin compulsif de collectionner qui remonte à l'enfance de Salomon. Une compulsions qui dénote le caractère particu-

<sup>62</sup> Il semble que le «prêt-à-porter» traduise ici l'obligation d'avoir à porter son sexe.

<sup>63</sup> Que nous pouvons superposer à «la fin de l'impossible», répétée à moult reprises par Michel Cousin, dans *Gros-Câlin*.

lièrement fétichiste du moi, comme nous l'avons remarqué également dans *La Vie devant soi*. Nous savons que le fétichiste a tendance à collectionner soit son fétiche sexuel, soit des images le représentant. Salomon, quant à lui, collectionne les timbres-poste, les photos et les cartes postales. À travers tout ce fatras, deux cartes postales, commentées par Jeannot, nous conduisent au cœur même des pulsions inconscientes. La première présente une femme, appelée Marie, en compagnie de quatre jeunes garçons. Une Marie qui prend soin, qui veille, qui protège comme son homonyme la Vierge Marie. Bref, une Marie qui a toutes les caractéristiques d'une mère et d'une vierge:

[...] Il y en avait une qui représentait une jeune fille habillée comme au début des temps modernes, avec quatre petits garçons en costumes de matelots et en chapeaux de paille canotiers, qui disait *chéri chéri nous pensons à toi jour et nuit reviens vite et surtout couvre-toi bien et mets ta ceinture de flanelle, ta Marie*. Et le plus bizarre est que monsieur Salomon a lu cette carte et puis il est allé s'acheter une ceinture de flanelle [...] C'était une carte de 1914. Je ne sais pas si monsieur Salomon avait mis la ceinture de flanelle à la mémoire de cette Marie ou du mec qu'elle a aimé [...] (A.S. 29).

D'une part, il apparaît que la ceinture de flanelle vient compléter la liste des objets-fétiches, déjà assez imposante (python, parapluie Arthur, bottes et mini-jupe en cuir), et symbolise à la fois un prolongement du pénis et du corps maternel<sup>64</sup>. Revêtir la ceinture de flanelle, c'est une manière de demeurer attaché à la mère et, simultanément, de désavouer la découverte de l'absence de pénis maternel ainsi que la propre castration du moi<sup>65</sup>. D'autre part, cette ceinture de flanelle rappelle aussi le fantasme des «parents combinés» (ou de la mère phallique), selon lequel la mère aurait retenu à l'intérieur de son corps le phallus reçu lors du coït. C'est

<sup>64</sup> Ce qui justifie le dernier commentaire de Jeannot sur cette carte postale: «Je ne vis pas si monsieur Salomon avait mis la ceinture de flanelle à la mémoire de cette Marie ou du mec qu'elle a aimé.» Ajoutons également que la ceinture de flanelle, par les différentes formes qu'elle peut épouser, se superpose au python.

<sup>65</sup> Nous pouvons superposer cet épisode de la carte postale au «vrai événement» vécu par Mohamed, qui faisait référence à la même problématique, c'est-à-dire au caractère fétichiste du moi.

pourquoi toute femme, rappelant la mère, demeure à la fois une fascination et une menace pour le moi fétichiste. Une menace qui ne peut être surmontée qu'au moyen du fétiche et ce, dans le but d'échapper à la castration et de conserver la puissance phallique. Enfin, revenons à ce dernier commentaire de Jeannot qui révèle une confusion du sujet et de l'objet. Un phénomène récurrent dans l'œuvre ajarienne qui démontre que les assises narcissiques ne sont pas suffisamment consolidées puisque le moi oscille entre Marie, figure de la mère phallique, et l'homme qu'elle a aimé, représentant du moi. Il en est ainsi dans *Gros-Câlin*, où le moi hésite entre le python, double du moi, et le python, symbole de la mère phallique.

La seconde carte postale n'est pas moins révélatrice que la première. Il s'agit d'une «odalisque» qui représente la putain. Une figure, faut-il le répéter, récurrente dans tous les textes d'Émile Ajar:

[...] Monsieur Salomon avait trouvé chez Dupin frères [...] une carte postale avec la photo d'une odalisque qu'ils avaient alors en Algérie [...] et au dos il y avait des mots d'amour [...] *je serai à sept heures vendredi sous l'horloge place Blanche, je t'attends de tout mon cœur, ta Fanny* [...] Le vendredi suivant, à six heures trente, il s'est fait conduire place Blanche et il a cherché l'horloge, sauf qu'il n'y en avait pas [...] et là encore je n'ai pas su s'il faisait ça à la mémoire de ces amants disparus [...] (A.S. 30).

Notons d'abord la redondance de l'idée émise à la fin de ce passage, qui vient confirmer l'hypothèse de la confusion du sujet et de l'objet. Le rendez-vous avec «l'odalisque», substitut de l'objet manquant<sup>66</sup>, est un effort du moi pour s'emparer inconsciemment de cet objet. Or, cette «odalisque», nous pouvons la superposer à Irénée Dreyfus, qui joue le double rôle de la «bonne mère» (la vierge) et de la «mauvaise mère» (la putain), dans *Gros-Câlin*. Il en est ainsi de madame Rosa, dans *La Vie devant soi*. L'inexistence même de l'horloge de la place

<sup>66</sup> L'image d'un objet surgit («l'odalisque») quand une satisfaction, dont on se souvient, fait défaut (odalisque = putain = Irénée Dreyfus = mère phallique).

Blanche ne dénote-t-elle pas qu'il s'agit d'une représentation fantasmatique? D'autant plus que cette horloge peut se superposer à la «montre de compagnie» que Michel Cousin a achetée pour remplacer Irénée Dreyfus, après sa rupture avec elle. Il existe une équivalence évidente entre l'horloge et la «montre de compagnie», qui se présentent aussi comme deux substituts maternels.

En plus de marquer l'attachement à l'enfance, c'est-à-dire au passé auquel est rattachée la mère, cette manie de collectionner des cartes postales, où figurent des femmes d'une époque révolue (1914), démontre, d'une part, que le moi cherche à se constituer un «trésor»<sup>67</sup>. Les éléments qui composent ce «trésor»<sup>68</sup> sont tous des symboles du pénis anal<sup>69</sup> et sont investis narcissiquement pour éviter l'identification objectale parce que la composante anale est mal intégrée. Ce «trésor» constitue une véritable armure contre l'angoisse de castration. D'autre part, cette habitude de collectionner s'inscrit dans la même perspective en traduisant un comportement obsessionnel et en constituant par le fait même une forme de régression anale<sup>70</sup>. Par le mécanisme du déplacement, cette activité est un prolongement de l'habitude anale de rétention. Elle procure au moi le même plaisir éprouvé par l'enfant lorsqu'il retenait ses fèces et elle semble motivée par la peur de perdre la mère et de se perdre lui-même. La prodigalité de Salomon pourrait être mise en parallèle avec la manie de collectionner, puisqu'elle est un déplacement de l'autre composante de la fonction de défécation, c'est-à-dire l'expulsion des fèces (cadeau des fèces), dont le but évident est de recevoir des gratifications narcissiques.

<sup>67</sup> Dans le sens que lui donne Béla Grunberger, dans *Le narcissisme*, p. 307 à 330.

<sup>68</sup> Cartes postales, photos, timbres-poste qui sont des équivalents de la ceinture de flanelle, du python, de la montre de compagnie, de la jupe et des bottes en cuir, du parapluie Arthur. À cette liste viendront s'ajouter plus loin l'écriture de Pavlowitch et les dictionnaires de Jeannot.

<sup>69</sup> Le pénis anal a généralement une valeur phallique pour le moi comme s'il avait réussi la traversée de toutes les phases de l'évolution œdipienne. Nous en reparlerons ultérieurement aux pages 109 - 126 - 127 et 128 du mémoire.

<sup>70</sup> L'obsession tire son origine de l'analité.

Une régression similaire a déjà été figurée dans *La Vie devant soi*, où la fixation à la figure maternelle est encore plus prononcée:

[...] J'ai même réussi à revenir encore plus loin en arrière. Je sens autour de moi deux bras chauds qui me bercent, j'ai mal au ventre, la personne qui me tient chaud marche de long en large en chantonnant, mais j'ai toujours mal au ventre, et puis je lâche un étron qui va s'asseoir par terre et j'ai plus mal sous l'effet du soulagement et la personne chaude m'embrasse et rit d'un rire léger que j'entends, j'entends, j'entends...

— Ça te plaît? (V.S. 119).

Les phrases: «Je sens autour de moi deux bras chauds qui me bercent... la personne qui me tient chaud ... et la personne chaude qui m'embrasse...» attestent de la présence de la mère narcissique, à qui le moi fait cadeau de ses fèces, plus précisément cadeau d'un enfant (étron qui va *s'asseoir*) à la mère. En outre, cette scène tient lieu de fantasme puisque Mohamed n'écoute pas du tout le film qui se déroule devant lui et c'est le «Ça te plaît?» de la jeune femme blonde qui le ramène à la réalité. Ces deux scènes de régression anale (figurées par Salomon et Mohamed) se superposent à l'épisode où Mohamed avoue que son parapluie Arthur est un moyen de faire de l'argent, démontrant par là le caractère anal du fétiche.

Mais il n'y a pas que les femmes «sur carton», d'une autre époque, qui obsèdent Salomon Rubinstein. Parmi tous les clients de S.O.S. Bénévoles, cet organisme fondé par le «roi du pantalon» afin de venir en aide aux «paumés», selon son expression, surgit la figure omniprésente de la seule femme connue, mademoiselle Cora Lamenaire:

— Il paraît qu'il collectionne des cartes postales et des timbres-poste et des photos de gens qu'il n'a même pas connus. Je ne sais pas s'il a gardé une photo de moi [Cora]. Autrefois, il en avait des tas et des tas. Il me découpait même dans le journal et puis il me collait dans un album. Une fois, j'ai eu droit à toute une page dans *Pour vous*. Il a acheté cent numéros (A.S. 238-239).

Cette dame, âgée de soixante-cinq ans, est «une vedette de la chanson d'avant-guerre (A.S. 62)», oubliée dans la déroute des années noires de l'Occupation. Salomon Rubinstein est toujours amoureux de cette femme qu'il a connue autrefois et ce, malgré les malentendus qui les séparent depuis cette époque. Bien qu'il désire fortement reprendre contact avec celle dont il a gardé un souvenir impérissable, il tient cependant à conserver cet amour secret. Ainsi lorsqu'il charge son protégé Jeannot de lui porter un présent, il feint de ne pas la connaître:

— Nos amis à côté ont reçu plusieurs appels d'une dame qui voudrait me voir, il paraît que je l'ai connue autrefois. Son nom me dit vaguement quelque chose, en effet. Cara... non, c'est Cora... Cora Lamenaire, c'est ça. Je me souviens à présent [...] Je ne sais pas pourquoi elle s'adresse à moi personnellement, alors allez la voir et renseignez-vous un peu.

.....  
 — Apportez-lui une belle corbeille de fruits confits de Nice, dit-il, et ça l'a mis de bonne humeur, il a eu un petit rire, je me demandais pourquoi (A.S. 40-41).

Ce mensonge de Salomon est une tentative de nier un fait désagréable. Et «là où la dénégation surgit, dit Freud, quelque chose a été refoulé<sup>71</sup>». Pourquoi le «roi du pantalon» tente-t-il ainsi de taire l'amour qu'il voue à la vieille dame, sinon parce que cette relation amoureuse éveille un réel malaise. En effet, le vieillard est plutôt embarrassé lorsque vient le moment de demander à Jeannot de lui servir d'estafette et il ne parvient pas à formuler son désir: «Je me suis aperçu que monsieur Salomon me regardait comme s'il voulait me demander quelque chose mais était gêné. (A.S. 39)».

Salomon et Cora forment un couple de narcissiques qui refusent mutuellement de s'avouer leur amour. Écoutons Cora à ce sujet: «[...] J'avais pensé l'appeler mille fois mais j'ai ma fierté et je ne pouvais pas lui pardonner son ingratitude, quand je l'ai sauvé de la Ges-

---

<sup>71</sup> P. Aubagnier-Spairani, J. Clavreul et al., *Le désir et la perversion*, p. 41.

tapo. (A.S. 228)». Quant à Salomon, il parvient à confier à Jeannot, à la fin du roman: «Tu ne peux pas savoir ce que j'ai souffert, dit-il, après un silence pour se calmer. Je l'aimais. (A.S. 324)». Quelques pages plus loin, il dit encore: «Je suis le seul homme qu'elle a au monde, et il ne m'a même pas regardé, tellement il avait raison. (A.S. 327)». Au sujet de ce couple d'amants, le narrateur émet cet insistant commentaire: «Je ne veux même pas y penser, ça dépasse l'imagination, une passion comme ça, à quatre-vingts ans et quelques. (A.S. 335)».

Enfin, notre émissaire se présente chez Cora Lamenaire les bras chargés d'une corbeille de fruits. Remarquons l'intérêt accordé au regard<sup>72</sup> lors de cette première rencontre entre le jeune homme de vingt-cinq ans et cette vieille dame:

[...] et j'ai remarqué qu'elle me regardait très attentivement mais pas comme quelqu'un qui écoute. C'était bizarre. Elle paraissait m'étudier en détail, les épaules, le nez, le menton, toute la gueule, quoi, et soudain elle a fermé les yeux, elle a mis la main sur son cœur et elle est restée comme ça un bon moment. Après, elle a poussé un grand soupir et elle est redevenue normale. Je ne voyais pas pourquoi je lui avais fait cet effet (A.S. 45).

Cette manière de regarder donne l'impression que Cora est sous l'emprise d'une fascination. Une fascination semblable à celle que Michel Cousin a éprouvée à la vue du python Gros-Câlin (G.-C. 11). Quant à la dernière phrase, elle fait écho à un commentaire de Mohamed lorsqu'il a rencontré la putain Nadine: «Je ne comprenais pas pourquoi elle me draguait. (V.S. 97)». Cette superposition place Cora sur le même pied que cette prostituée qui a tenté de séduire Mohamed. Enfin, il semble que Cora regarde Jeannot avec un sentiment de «déjà vu», comme si elle avait devant elle le double d'un «autre». D'autant plus que cette impression de «déjà ressenti» se reproduit lorsque Jeannot amène Cora danser au «*Slush*»: «C'était un

<sup>72</sup> L'objet «a» pour Lacan, l'objet du désir, donc le phallus.

slow, et elle s'est tout de suite collée à moi, mais j'ai vu qu'elle fermait les yeux et je n'y étais pour rien, là-dedans. J'ai bien serré sa taille pour l'aider à se souvenir. (A.S. 124)». Beaucoup plus loin dans le texte, le narrateur raconte encore que Cora «a gardé ses yeux sur [lui], comme [s'il] lui [rappelait] quelqu'un (...). (A.S. 114)».

Quel est donc ce mystérieux inconnu qui provoque tant d'étonnement et d'émotions troubles chez Cora? Il semble, de prime abord, que Jeannot soit une réplique de son beau brunnel d'antan:

- Maurice!
- C'est Jeannot, lui dis-je en riant, elle me confondait (A.S. 75).

Quelques pages plus loin, le scénario se répète:

- C'est fou ce que tu lui ressembles.
- À qui, mademoiselle Cora?
- À Maurice. C'est un gars que j'ai connu il y a longtemps et pour qui j'ai fait des folies, des vraies (A.S. 79)<sup>73</sup>.

Il faut souligner que cet «autre», cet amoureux de jadis, a une caractéristique bien particulière, c'est un vaurien: «En 1941 j'étais devenue complètement folle d'un voyou. (A.S. 124)». «Un voyou», voilà le trait unificateur que nous recherchions pour associer l'amoureux d'antan à Jeannot: «[...] C'est toujours la même chose, avec la gueule que j'ai. Le malfrat. Le maquereau. Un vrai voyou, celui-là. (A.S. 19)». Une «gueule de voyou» que Salomon lui-même avait déjà remarquée: «Il avait dû décider que j'avais exactement la gueule de voyou pour lui plaire, comme l'autre [...]. (A.S. 221)». Or, Jeannot ressemble non seulement au voyou d'autrefois qu'était Maurice, mais aussi à Salomon<sup>74</sup>. Le déplacement est donc encore

<sup>73</sup> Pavlowitch, dans *Pseudo*, a déjà porté le prénom de Maurice (P. 36).

<sup>74</sup> Comme les scènes que nous pourrions donner en exemples ici concernent l'identification, nous les réservons pour le chapitre troisième, et ce afin d'éviter les répétitions.

à l'œuvre ici: la figure de ce voyou, dont Jeannot est un substitut, ne sert qu'à gommer le véridable amoureux, Salomon Rubinstein, que Cora a sauvé de la mort autrefois. Il n'est donc pas étonnant que le «roi du prêt-à-porter» ait choisi Jeannot pour reconquérir Cora Lamenaire. Et le coup de foudre qui éclate entre l'ex-chanteuse et le jeune chauffeur de taxi l'est encore moins. L'annulation est un autre mécanisme de défense qui intervient ici. Ce phénomène est fondé sur la pensée inconsciente suivante: la relation amoureuse entre Salomon et Cora est annulée parce qu'elle est répétée dans des conditions différentes. Il s'agit à présent de la relation amoureuse entre Jeannot et Cora. La scène suivante, qui évoque l'époque où Salomon canotait avec Cora au Bois de Boulognes, fait écho à notre interprétation:

Mademoiselle Cora a ri en me [Jeannot] voyant avec mon canotier et le maillot de corps d'époque. J'ai eu du plaisir à m'habiller ainsi comme il y a quatre-vingts ans et j'aurais voulu y être vraiment, garanti d'époque, [...] je me suis arrêté à l'Orangerie pour voir si j'étais ressemblant. Il y avait en effet un gars qui me ressemblait sur un tableau, à table avec une jolie môme et une moustache et c'est tout juste si le tableau ne chantait pas de bonheur (A.S. 294).

Il faut se rappeler ici cette carte postale qui obsédait Salomon et qui représentait une femme accompagnée de jeunes garçons coiffés de canotiers. Le «canotier» nous permet d'affirmer que c'est le propre fantasme du moi-Salomon<sup>75</sup> qui est revécu dans cette scène, par procuration. Cette obligation de recommencer a pour but de poser exactement le même acte libéré de sa signification secrète inconsciente<sup>76</sup>.

Mais quel est donc le secret inconscient que dissimule cette relation amoureuse d'antan? Pourquoi cette relation entre Salomon Rubinstein et Cora Lamenaire serait-elle ressentie com-

<sup>75</sup> Il faut préciser que Jeannot et Salomon ne sont pas des doubles au sens mauronien du terme: il s'agit d'un moi dédoublé au sens propre, c'est-à-dire en miroir. Salomon est autant le moi que Jeannot, bien que ce dernier ait été posé comme le moi principal en chapitre premier.

<sup>76</sup> De tels actes compulsifs à deux temps, dont le premier est annulé par le second, démontre encore le caractère obsessionnel du moi.

me étant interdite, coupable? D'une part, cette vieille dame est identifiée à la mère de Salomon: à l'instar de cette dernière qui a voulu faire de son fils un «*wunderkind*», un pianiste prodige, Cora Lamenaire désire que Jeannot devienne «[...] une grande vedette de l'écran et de la scène (A.S. 78)». D'autre part, nous constatons que Lamenaire est un nom auquel il suffit de rayer les lettres «en» pour retrouver le paradigme: Lamaire / la mère<sup>77</sup>. D'où le désir inconscient d'annuler la pulsion coupable, qui porte désormais un nom: LAMAIRE. Ce fantasme est exprimé métaphoriquement dans les vers suivants de Victor Hugo, que le «roi du prêt-à-porter» se plaît à réciter à Jeannot:

Un vieillard qui revient vers la source première  
Entre aux jours éternels et sort des jours changeants (A.S. 192).

De toute évidence, l'imgo maternelle transparaît dans «la source première»<sup>78</sup>. Une autre scène confirme l'hypothèse que nous venons d'énoncer. C'est celle où Jeannot avoue à Salomon qu'il a «[...] sauté mademoiselle Cora pour la retenir... (A.S. 211)». Au grand étonnement du jeune homme, Salomon Rubinstein «[...] n'a pas été du tout surpris (A.S. 211)» en entendant cet aveu. «Je crois même [...], [renchérit Jeannot], que je l'ai entendu rire avec plaisir.». Si le vieillard ne manifeste ni colère ni surprise lorsqu'il apprend que Jeannot lui a ravi sa bien-aimée d'antan, c'est que tout se passe comme s'il donnait l'assurance à Jeannot d'accepter cette situation parce qu'il est fasciné et complice. Mais qu'est-ce que cette attitude dissimule inconsciemment? Le moi projette ainsi ses sentiments de culpabilité sur un autre, en l'occurrence Jeannot. On supporte plus aisément n'importe quelle culpabilité si quelqu'un d'autre a commis la même action. Afin d'obtenir ce sentiment de soulagement, le moi a conduit l'autre, son double Jeannot, dans les bras de LAM(EN)AIRE, c'est-à-dire à poser l'acte

<sup>77</sup> Comme l'exprime Olivier Mannoni, dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*: «Ceci concorde admirablement avec la théorie analytique: le jeu sur les signifiants, qui est l'effet du processus primaire, ne se manifeste dans le discours [...] que quand quelque chose de refoulé est mis en cause. (p. 51)».

<sup>78</sup> Ces mêmes vers sont répétés à deux autres reprises dans le texte, soit aux pages 308 et 315.

au sujet duquel il se sent coupable. Et si le texte dit que Cora Lamenaire «[fait l'amour] maladroitement et en catastrophe, comme si elle avait les flics sur le dos. (A.S. 146)», c'est que la relation entre Cora et Jeannot figure elle aussi comme une sorte de pulsion coupable. Dans le passage suivant, l'argent confirme la vieille dame dans son rôle de putain, comme madame Rosa et Irénée Dreyfus, et nous comprenons que le fait de donner cet argent est présenté, par la fiction, comme un moyen d'échapper à la culpabilité<sup>79</sup>: «[...] J'ai pris le fric. Elle avait besoin d'être rassurée, mademoiselle Cora. Tant que je lui prenais du fric, c'était en règle. Elle se sentait sur la terre ferme. (A.S. 143)».

L'aventure amoureuse entre Cora et Jeannot n'est-elle pas une reproduction étrange de celle de madame Rosa et Mohamed, dans *La Vie devant soi*: le phénomène d'annulation se jouant cette fois, non pas à l'intérieur du même roman, mais d'un texte à l'autre? Les traits de ressemblance entre les deux histoires sont nombreux. Constatons d'abord que le rapport phonétique entre les deux prénoms, Cora et Rosa, est évident<sup>80</sup>. De plus, comme madame Rosa, l'ex-chanteuse abuse du maquillage: «La seule chose qui était possible, c'était que mademoiselle Cora avait mis trop de produits sur son visage. (A.S. 112)». Et elle ressemble aussi à la courtisane des romans précédents, comme nous l'avons déjà indiqué: «Elle était vive et bougeait comme toujours agréablement, une main sur sa hanche, même que ça faisait un peu pute, à son âge. (A.S. 75)». Cora agit également telle une mère dévorante et possessive à l'endroit de Jeannot. Ainsi l'absence prolongée du jeune homme suscite-t-elle chez la vieille Cora un mécontentement qui laisse présager son attachement excessif:

Je n'ai pas revu mademoiselle Cora un bout de temps, deux ou trois semaines [...] Un soir elle a téléphoné à S.O.S. pour m'avoir

<sup>79</sup> Alors que le fait d'accepter l'argent confirme que Jeannot, comme ses doubles Cousin et Mohamed, s'identifie à une prostituée.

<sup>80</sup> Comme l'était la connotation phonétique entre Dina et Nina, dans *Pseudo*. Nous avons là une chaîne signifiante des figures maternelles: Rosa, Dina, Nina, Cora.

comme taxi mais ce n'était pas mon tour et quand c'est Tong qui y est allé, il m'a dit qu'elle n'était pas contente et ne lui avait pas adressé la parole [...] (A.S. 54)<sup>81</sup>.

Le commentaire suivant de Jeannot indique encore que le moi sait que Cora représente la mère et qu'il forme avec elle un couple incestueux: «Ça m'était égal de me faire sourire dessus parce que je venais là avec une personne qui aurait pu être ma mère et même plus, c'était plutôt pour mademoiselle Cora que j'étais embêté. (A.S. 117. C'est nous qui soulignons)». D'où ce malaise que Jeannot projette sur Cora. Quant à cette projection — une forme déguisée de dénégation — elle dénote le désir interdit d'annuler la différence des générations, qui implique le refus de la différence sexuelle. Or, nier la différence de sexes, c'est aussi désavouer l'absence de pénis chez la femme. Nous reconnaissons bien là la démarche du fétichiste, fondée sur le déni, une démarche propre à tous les personnages moïques ajariens.

L'amour de Cora, il est partagé: nous constatons que le jeune bénévole éprouve lui aussi une affection certaine pour l'ex-vedette de la chanson. Jeannot ne supporte pas, par exemple, que «Monsieur Salver» et Salomon critiquent ouvertement Cora Lamenaire. Voyons également en quels termes Jeannot parle de ses retrouvailles avec Cora. Des propos qui ne laissent pas de doute quant à leur affection réciproque:

Il était trois heures de l'après-midi et quand elle a ouvert la porte et qu'elle m'a vu j'ai eu vraiment chaud au cœur, tellement elle était heureuse de me voir [...] Elle a mis ses bras autour de mon cou, elle s'est appuyée contre moi elle n'a rien dit mais elle avait un sourire comme si elle en était sûre, comme si elle avait toujours su que j'avais besoin d'elle (A.S. 194).

<sup>81</sup> Cette attitude de Cora Lamenaire est récurrente:

Le premier jour que je ne l'ai pas revue après le *Slush*, elle avait téléphoné deux fois au standard pour me demander et c'est mal tombé. Ginette ne savait pas que c'était personnel et elle a proposé de lui envoyer quelqu'un d'autre. Mademoiselle Cora l'a très mal pris. (A.S. 193).

Et dans l'aveu suivant, nous reconnaissons nettement le triomphalisme pervers du fils qui l'emporte sur le père: «Elle avait dû faire soupirer des tas de mecs, mais c'était moi qui l'avais décrochée. (A.S. 148)». Un aveu qui fait écho à celui de Mohamed, dans *La Vie devant soi*: «Je savais bien que j'étais [le] préféré [de madame Rosa]. (V.S. 19)».

L'idéalisation de la mère, très présente dans *La Vie devant soi* et dans *Pseudo*, joue encore le même rôle ici, c'est-à-dire qu'il sert à contrecarrer les pulsions agressives. Nous avons déjà souligné, au chapitre précédent, que Jeannot, malgré l'amour qu'il porte à Cora, a songé à deux reprises à l'étrangler<sup>82</sup>. Étrangler signifie éliminer ce qui fait peur. Or, ce qui effraie, c'est Cora, la mère œdipienne, celle qui exige que le jeune garçon soit puissant avec elle. Lorsqu'il se voit dans l'impossibilité de se libérer de l'emprise de cette femme, Jeannot, comme ses doubles, trouve refuge auprès d'une prostituée, qui se confond dans son esprit avec la figure maternelle:

Je suis allé au *Maupou* à Montmartre, qui est une brasserie ouverte toute la nuit et je suis resté là un bout de temps devant ma bière. Il y avait trois putes dont une Antillaise à une table, je m'étais assis à côté comme un petit garçon qui se sent toujours mieux quand maman est là. Ce n'est pas pour péjorer ma mère qui n'était pas une pute du tout et qui choisissait. Mais je trouve que les putes sont maternelles parce qu'elles sont toujours là pour les consolations de l'église (A.S. 246-247).

La figure de la prostituée offre au moi la possibilité d'isoler la pulsion coupable et le délivre ainsi de l'obligation de la réprimer. Notons que cette recherche de la mère narcissique, que la putain maternelle recouvre, est accompagnée d'une dénégation: «Ce n'est pas pour péjorer ma mère qui n'était pas une pute du tout», dit-il alors que la putain, consolatrice par excellen-

---

<sup>82</sup> Une relation objectale est d'autant plus ambivalente qu'il coexiste avec elle une pulsion à conserver le «bon objet» et une pulsion à détruire le «mauvais objet», nous l'avons dit déjà.

ce pour les personnages moïques, est récurrente dans tous les textes ajariens. D'autant plus que cette Antillaise rappelle fort la Guyanaise de Michel Cousin.

L'ultime recours pour échapper à LAMAIRE œdipienne, c'est Aline, cette bibliothécaire qui s'est liée d'amitié avec Jeannot. Après avoir fait l'amour avec la vieille Cora, c'est chez elle que Jeannot se réfugie: «Après, j'étais obligé de courir chez Aline, pour me changer [...] Je faisais l'amour à Aline comme pour me laver. Et je commençais aussi à voir parfois dans le visage d'Aline une dureté qui me faisait peur. (A.S. 208)». «Pour me laver», voilà encore une expression qui démontre que le moi cherche à se libérer de la pulsion coupable. Et dans «une dureté qui me faisait peur», nous voyons resurgir la figure menaçante de la mère œdipienne. Or, la scène suivante nous fournit la preuve qu'Aline est aussi une mère narcissique, en plus de la confirmer dans son rôle de putain consolatrice:

— Déshabille-toi, Pierrot lunaire. Viens faire dodo. Viens faire dodo dans les bras-bras de ta maman, mon petit chéri.  
— T'es une vraie pute sans cœur, Aline. C'est ce qui m'a tout de suite plu, chez toi [...] (A.S. 252).

Le phénomène d'annulation se reproduit ici: le moi tente d'annuler la relation coupable, mise en scène par Jeannot et Cora, en la répétant entre Jeannot et Aline. La relation avec Aline est pseudo-objectale: cette dernière devient un subterfuge pour soulager le moi de sa culpabilité. Jeannot a déjà dit qu'il faisait l'amour avec Aline «pour [se] laver», c'est-à-dire pour effacer, pour annuler la relation coupable entre Cora et Salomon, d'une part, ainsi qu'entre Cora et lui, d'autre part. Une double relation où Cora semble servir de trait d'union entre Jeannot et Salomon<sup>83</sup>. Enfin, lorsque Aline annonce à Jeannot qu'elle est prête à se ranger et qu'elle désire des enfants ainsi qu'une famille, la réaction du jeune homme est fort éloquente:

---

<sup>83</sup> Cette relation entre Jeannot et Salomon nous retiendra longuement au chapitre troisième.

J'en ai eu la chair de poule<sup>84</sup>. Une famille. C'est descendu le long du dos jusqu'aux fesses.

Elle a ri, et s'est approchée de moi et m'a mis une main sur l'épaule, pour le réconfort.

— Excuse-moi. Je t'ai fait peur.

[...]

Elle m'a rendu la photo de mademoiselle Cora en goéland (A.S. 292).

Aline fait renaître la peur de la mère œdipienne, de la réalité génitale. Une peur qui semble aussitôt apaisée par une photo de Cora, transformée en goéland.

Accablé sous le poids de l'angoisse et de la culpabilité, Jeannot, en dernier recours, lance un appel à S.O.S. Bénévoles. Et c'est le grand patron qui décroche. Ce coup de téléphone à Salomon, c'est une autre preuve que le moi a le sentiment d'être en faute, d'où le besoin de justifier la relation amoureuse avec Cora: «Monsieur Salomon, j'aime mieux vous le dire de loin et à distance, mais j'ai sauté mademoiselle Cora pour la retenir... (A.S. 211)». Le moi a besoin de la confirmation du double comme signe de pardon. Ce pardon extérieur produit le même résultat que d'inciter une autre personne à partager la culpabilité. La confession de la faute<sup>85</sup>, et par le fait même la provocation du vieillard, confirme que le moi cherche à attirer quelqu'un d'autre dans son conflit, dans l'espoir d'obtenir un réconfort. Bien que Jeannot prétende n'aimer l'ex-chanteuse que par compassion, et même s'il avoue «[l'avoir] baisé dans le mouvement [...]. (A.S. 160)», la dénégation prouve que ces rationalisations constituent une défense contre la pulsion coupable — LAMAIRE — et une tentative du moi pour se libérer de l'angoisse qui l'assaille. Les justifications suivantes de Jeannot, redondantes dans le texte, assurent également le refoulement des sentiments de culpabilité moïques: «Je ne l'ai pas baisée par pitié. J'ai fait ça par amour. Tu comprends très bien ce que c'est,

<sup>84</sup> «Poule» renvoie à l'identification à la prostituée, que nous avons déjà eu l'occasion de souligner.

<sup>85</sup> Le scénario se répète lorsque Jeannot confesse à Aline son aventure sexuelle avec Cora, et ce pour les mêmes motifs.

Chuck. C'est par amour, mais ça n'a rien à voir avec elle. Tu sais très bien que c'est général, chez moi. (A.S. 161)». Plus loin, cette pensée est redoublée: «On ne peut pas expliquer à une femme qu'on aime tendrement que ce n'est pas personnel mais qu'on aime tendrement en général et à en crever. (A.S. 197)». Les deux phrases «Ça n'a rien à voir avec elle» et «Ce n'est pas personnel» renforcent l'idée que Cora Lamenaire figure une «autre» femme, notamment la mère narcissique. Toutes ces idées philosophiques «tarabiscotées» fonctionnent comme des prétextes allégués pour dissimuler le véritable mobile: fuir la pulsion œdipienne et la culpabilité qu'elle engendre. L'angoisse et la culpabilité sont à ce point intolérables que la mort est souhaitée par Jeannot, comme chez ses doubles: «Je n'aurais pas fait comme Fabian [qui a raté sa noyade]. Je me serais attaché les douze volumes d'Histoire universelle autour du cou, pour être sûr de couler tout de suite. (A.S. 291-292)». Nous savons qu'une trop forte culpabilité peut engendrer la perte d'estime de soi. À plus forte raison si elle est refoulée comme un poison par le moi. Lorsque Jeannot entend Cora lui dire: «Je ne te laisserai pas tomber. (A.S. 60)», c'est comme s'il recevait la certitude qu'il ne pourra jamais plus se libérer de l'emprise maternelle, de «la marée noire»<sup>86</sup>, et il sombre alors dans la déprime la plus totale, comme ses doubles:

Je suis parti. Je suis entré dans un bistro et je me suis tapé deux fines, pour me remonter le moral, et, si ça pouvait se matérialiser, j'aurais saigné sur le comptoir. C'était comme un chien à la fourrière qui vous regarde à travers la grille. Ils ont ça dans le regard. Suppliant (A.S. 60).

Il y a une image, particulièrement prégnante, qui revient souvent dans *L'Angoisse du roi Salomon* et qui exprime ce sentiment de panique intérieure, dont le moi est victime devant l'éventuel abandon de la figure maternelle, c'est celle du goéland. Une image fort intéressante

---

<sup>86</sup> La «marée noire» fait référence à la «marée d'angoisse» et aux «vagues hurlantes» de Pavlowitch, dans *Pseudo*.

en ce sens qu'elle apporte aussi un éclairage nouveau sur les rapports qui existent entre Cora et Jeannot. Quelle réalité psychique, quel fantasme, cette image du goéland recouvre-t-elle donc et symbolise-t-elle à la fois? C'est ce que devraient nous révéler les scènes et les commentaires qui suivent.

Immédiatement après avoir fait l'amour avec Cora, voici en quels termes Jeannot décrit la scène:

[...] On était dans le noir, ce qui faisait que mademoiselle Cora était belle et jeune et elle avait dix-huit ans dans mes bras et en mon âme et conscience. J'ai pensé aussi au roi Salomon<sup>87</sup> [...] Je sentais le corps de mademoiselle Cora qui battait des ailes comme l'oiseau englué à la télé dans la marée noire pour s'envoler (A.S. 144. C'est nous qui soulignons).

Cora Lamenaire est clairement identifiée à un goéland. Or, cet oiseau est un prédateur qui se nourrit de déchets, de charogne. Cette identification de Cora à un goéland est récurrente:

— Je t'ai apporté la photo de mademoiselle Cora.  
Elle [Aline] a jeté un coup d'œil. C'était le goéland englué dans la marée noire, qui n'y comprenait rien, ne savait pas qu'il était foutu et essayait encore de voler en battant des ailes (A.S. 289).

Cette image de la «femme-goéland» est renforcée par l'expression «sales draps» de la phrase suivante, puisqu'elle permet d'associer Cora Lamenaire à une salope, une putain sale: «Je me suis fourré dans de sales draps. (A.S. 160)», avoue Jeannot à Chuck au sujet de sa relation avec Cora. D'autant plus que l'identification de Cora à une prostituée a déjà été démontrée. Lorsque Jeannot tente de se convaincre que son aventure avec la vieille dame est réellement terminée, l'image du goéland refait surface:

---

<sup>87</sup> Notons qu'au moment même où Cora Lamenaire est dans ses bras, Jeannot a une pensée par Salomon.

[...] Le reste, c'était seulement Aline. J'ai même voulu déchirer la photo du goéland englué dans la marée noire, tellement je m'en foutais, mais au dernier moment j'ai pas pu. J'aimais mademoiselle Cora encore plus chaque jour qui passait même si elle n'y était pour rien et c'était seulement mon état général (A.S. 321).

La dénégation «même si elle n'y était pour rien», déjà exprimée plus tôt, renforce l'idée qu'au contraire Cora y est pour quelque chose: cette «mauvaise mère», la «mère-goéland», obsède le moi et le terrifie. D'autant plus que cette image se répète comme une obsession fantasmatique:

— Qu'est-ce qu'il y a, mon petit Jean? Tu parais soucieux.

[...]

— C'est rien, monsieur Salomon, je vous ai déjà parlé de ce goéland englué dans la marée noire et qui bat encore des ailes et essaye de s'envoler. C'est écologique, chez moi (A.S. 269)<sup>88</sup>.

Et encore: «J'avais tout le temps en tête cette image du goéland englué en Bretagne et je ne savais même plus si c'était mademoiselle Cora ou moi. (A.S. 210)». Nous constatons que le moi, comme ses doubles, éprouve une difficulté certaine à se distinguer de la figure maternelle, donc à reconnaître son identité propre: il ne sait plus si le goéland est une représentation de la mère ou de lui-même<sup>89</sup>. Dans le passage suivant, tout s'éclaire. Nous voyons apparaître l'angoisse, la vraie, celle du moi prisonnier du giron maternel, incapable de se libérer. Par déplacement, les idées suicidaires viennent se substituer au désir inconscient de faire disparaître la mère, dont la «marée noire» est le symbole:

J'avais encore plus la marée noire que jamais, je me sentais englué des pieds à la tête et je ne savais pas comment m'en tirer. J'avais envie de disparaître, mais alors vraiment, ne plus être là du tout. Je suis allé à la bibliothèque et j'ai demandé *L'homme invisible*, de H.G. Wells, mais ce n'était pas du tout ce que je croyais et même si

<sup>88</sup> L'oiseau qui tente de s'envoler fait référence au voilier que Mohamed désirait faire voler et au vol nuptial de Michel Cousin. Trois vols qui échouent.

<sup>89</sup> Nous avons observé la même tendance chez Michel Cousin, dans *Gros-Câlin*, et chez Salomon, lors de l'analyse des cartes postales.

je pouvais me rendre invisible, je continuerais à les voir tous, avec mademoiselle Cora aux premières loges (A.S. 280).

Faute de pouvoir tuer la mère, le moi la fétichise: il la transforme d'abord en goéland, puis en marée noire, deux images qui se superposent. Il se produit aussi, *ipso facto*, une espèce d'isolement de la culpabilité du moi: Jeannot prétend faire l'amour à cette femme sans remords, alors qu'il ressent un sentiment exagéré de culpabilité envers la marée noire, comme si le lien qui existe entre les images du goéland, de la marée noire et de Cora Lamenaire était inconscient<sup>90</sup>.

En terminant ce chapitre, ce qui nous semble intéressant à signaler, c'est que malgré la relation sexuelle avec Cora, le désir persiste à vouloir s'ordonner autour de l'image maternelle<sup>91</sup>, à se fixer à l'intérieur d'une identification féminine, donc d'une position homosexuelle. Le plus bel exemple nous est offert par la scène suivante:

[...] Quand vous avez une vieille chienne qui vient se faire caresser vous trouvez ça normal et vous ne faites pas la différence, mais avec mademoiselle Cora pelotonnée contre moi, j'avais de la répulsion comme si sa situation numérique faisait que ce n'était plus une femme qui se pelotonnait contre moi mais un mec et que j'avais des répugnances homosexuelles. Je me suis senti un vrai dégueulasse quand elle m'a donné un baiser dans le cou, un petit baiser rapide [...] et j'ai eu la chair de poule [...] J'ai voulu me tourner vers elle et l'embrasser sur la bouche comme une femme mais j'étais bloqué et pourtant en Russie même les hommes s'embrassent sur la bouche sans répugner (A.S. 141).

Que signifient ces sentiments d'impuissance, de répulsion, de blocage, au moment où Jeannot fait l'amour à Cora? Notons d'abord l'ambiguïté de l'expression «comme une femme»,

<sup>90</sup> Notons que toutes les lettres du mot «marée» se retrouvent dans L A M E N A I R E.

<sup>91</sup> Généralement, les identifications secondaires qui se succèdent devraient être en mesure d'enrichir le moi et de l'empêcher, par le fait même, de régresser à l'identification primaire. Or, il semble, dans le cas des personnages moïques ajariens, que ces identifications secondaires soient mal intégrées et qu'ainsi le moi s'identifie constamment à l'objet perdu, c'est-à-dire à la figure maternelle.

qui peut se lire différemment dans ce même contexte. Littéralement, nous comprenons «comme si elle était une femme». Mais pourquoi pas «comme si j'étais une femme», puisque le narrateur a dit précédemment: «J'ai eu la chair de poule». Le mot «poule», un substitut de la «souris» des textes précédents, fait référence à une femme de mœurs légères et peut se traduire ainsi: «Je me suis senti putain». Cette identification féminine est renforcée par le fait qu'elle est associée ici à des sentiments d'impuissance.

Nous savons que cette identification du moi à la putain est récurrente dans le texte. Lorsque Aline annonce à Jeannot qu'elle est prête à se ranger et qu'elle désire avoir des enfants ainsi que fonder une famille, le narrateur a la même réaction: «J'ai eu la chair de poule. (A.S. 292)». Notons que la «chair de poule» fait éruption chaque fois que le moi approche de la mère œdipienne, personnifiée tantôt par Cora, tantôt par Aline. L'aveu suivant est également fort éloquent: «Elle [Cora] me glisse un billet parfois et je le prends, mais c'est seulement pour l'aider. (A.S. 155)». La pensée inconsciente qui transparait ici est la suivante: «Ce n'est pas parce que je suis putain que j'accepte le billet, c'est pour secourir Cora.». Or, cette dénégation sous-jacente de même que la justification prouvent que le moi tente non seulement de s'identifier à la «nana»<sup>92</sup>, mais aussi de se déculpabiliser. Comme ses doubles des textes précédents, le moi, en plus d'associer la figure maternelle à une putain, s'identifie lui-même à cette femme. Précédemment dans le texte, Jeannot a déjà manifesté des réactions que nous pourrions qualifier de féminines: «J'étais là avec mon sourire le plus con et je serais même les genoux comme une vraie jeune fille. (A.S. 58)». Nous avons déjà souligné le caractère infantin et régressif, pour le moi masculin, de cette recherche de la féminité, que les mots «sourire» (souris-putain) et «con» (sexe féminin) renforcent ici. Jeannot lui-même con-

<sup>92</sup> Bien qu'il s'agisse d'un terme familier, nous utilisons ici le signifiant «nana» parce qu'il renvoie, d'une part, à la double négation «Nini» («na» étant une exclamation familière renforçant une négation) et d'autre part, parce qu'il évoque phonétiquement la chaîne associative des putains phalliques (nana = souris): Rosa, Dina, Nina, Cora, Lola (la travestie).

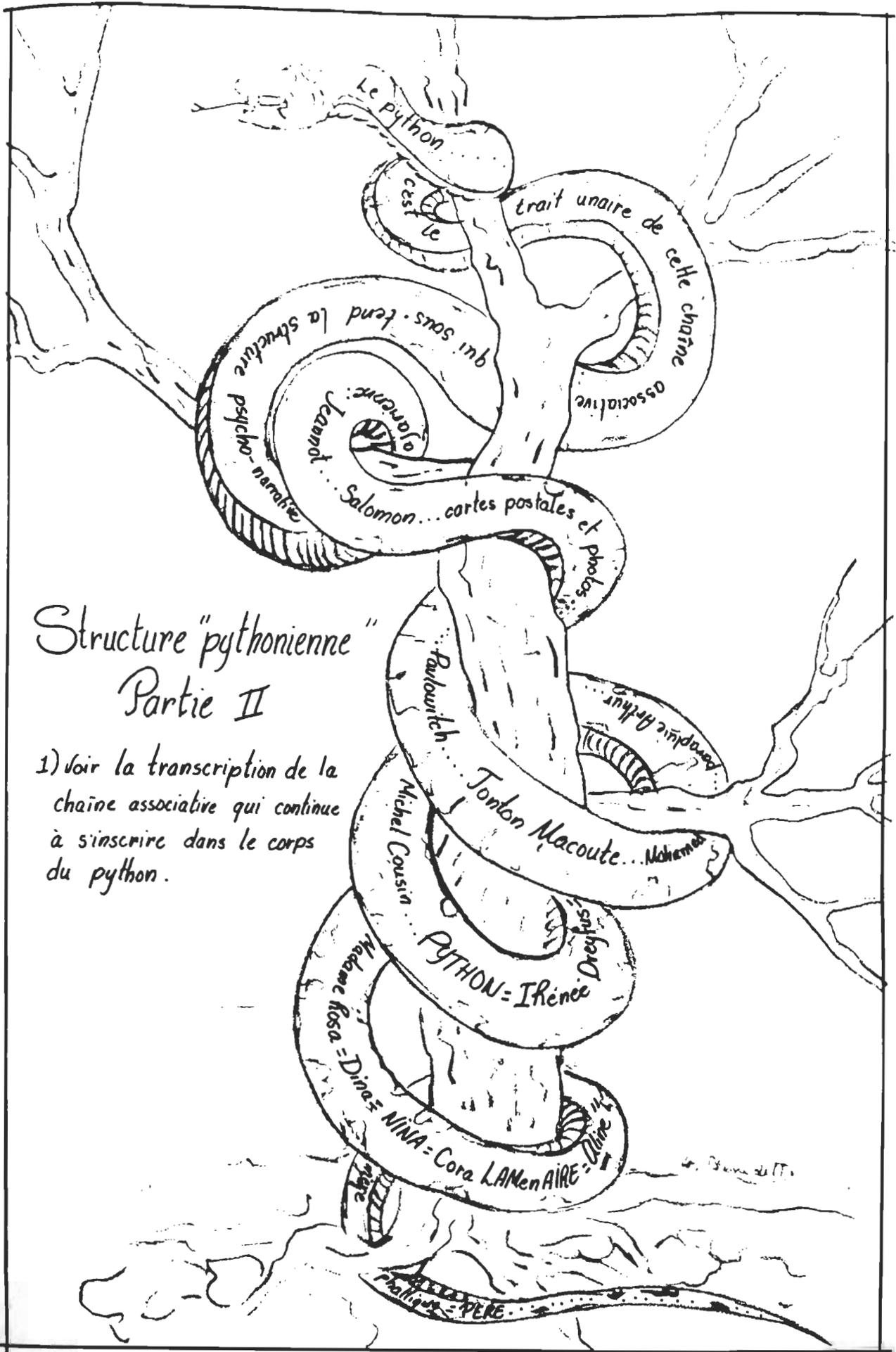
firme, par ce commentaire, sa conscience de l'aspect émasculant contenu dans son attitude en apparence virile.

Mieux encore, en faisant dire au narrateur: «... j'étais bloqué... ce n'était plus une femme qui se pelotonnait contre moi mais un mec et ... j'avais des répugnances homosexuelles», le moi ne transforme-t-il pas cette femme en homme, établissant ainsi l'équation suivante: mère phallique = père? D'autant plus que nous avons démontré au cours du présent chapitre que la femme phallique, objet d'amour du moi, est une représentation de la figure maternelle. De plus, faut-il le rappeler, Jeannot a déjà pensé à Salomon au moment même où il faisait l'amour à Cora<sup>93</sup>. Et s'il faut insister encore, voici un bel exemple où les images de la «marée noire» et du «goéland» nous permettent de faire un rapprochement entre la figure paternelle («père-goéland») et Cora, clairement identifiée au goéland précédemment: «Excusez-moi si je me permets, lui dis-je, mais c'est pour la marée noire (...) J'ai un père là-bas qui est goéland. (A.S. 153)»<sup>94</sup>. Enfin, le «j'étais bloqué» ne traduit-il pas à nouveau la peur du vagin denté, exprimée déjà par Mohamed et Pavlowitch?

À ce stade-ci, nous avons suffisamment accumulé de données pour affirmer que le moi éprouve «quelque» difficulté à abandonner sa fixation à la mère pré-œdipienne. Chaque fois qu'il subit un échec amoureux, la mère primitive apparaît comme s'il était resté fixé à elle. Chaque fois qu'il se sent impuissant, malheureux, il tend à régresser, c'est-à-dire qu'il cherche, par la voie la plus courte, à retourner en arrière, à retrouver la fusion narcissique, la satisfaction tant espérée. Quelles conséquences peut avoir cette fascination que la mère phallique semble exercer sur le moi? Telle est la question que nous devons maintenant nous poser.

<sup>93</sup> «On était dans le noir, [...] Cora était belle et jeune [...] dans mes bras [...] J'ai pensé aussi au roi Salomon [...] Je sentais le corps de mademoiselle Cora [...]. (A.S. 144)».

<sup>94</sup> Cette équivalence «mère phallique = père» peut apparaître gratuite et arbitraire, cependant notre seul but est de la souligner et non d'établir sa pertinence par la suite, car elle n'est pas essentielle à notre démonstration.



# Structure "pythienne" Partie II

1) voir la transcription de la chaîne associative qui continue à s'inscrire dans le corps du python.

Le python  
ess  
le  
trait unaire de cette chaîne associative  
qui sous-tend la structure psycho-narrative  
Jeanne  
Salomon... cartes postales et photos  
Roubaix  
Tomon Macoute... Mohamed  
PYTHON = Irène  
NINA = Cora LAMENAIRE  
Père

Dr. B. de T.

---

(1) L'image pythonnienne .....  
 c'est le trait unaire de cette chaîne associative qui sous-tend la structure psycho-narrative ajarienne: Jeannot  
 ..... Salomon ... cartes postales et photos ... Pavlowitch ... ..... Tonton Macou-  
 te ..... Mohamed ... parapluie Arthur ... Michel Cousin ... PYTHON =  
 Irénée Dreyfus = Madame Rosa = Dina = NINA = Cora LAMenAIRE = Aline = mère phallique = PÈRE  
 .....

## CHAPITRE III

### IDENTIFICATION ET FIGURE PATERNELLE

«La forteresse phallique offre en effet tous les signes de la forteresse, c'est-à-dire de la faiblesse.»

Jean Baudrillard, *De la séduction*, p. 27.

Amorcer ce dernier chapitre en voulant démontrer contre toute attente que l'obsession de la mère phallique recouvre une nostalgie du père peut apparaître présomptueux et surtout contradictoire, quand nous savons que la figure paternelle est le plus souvent absente ou reléguée à un rôle de second plan dans les deux premiers romans, alors qu'elle prend du relief et s'affirme avec plus d'intensité et d'agressivité dans les deux derniers. Ainsi croyons-nous, même si la logique de l'inconscient supporte que les contraires y cohabitent sans contrainte, qu'il est sage d'approfondir notre investigation au cours de ce chapitre.

Les quelques allusions à la relation du moi avec le père, notamment à travers des figures surmoïques (policiers, flics, douaniers, Allemands), rappellent au moi, dans un premier temps, qu'il ne doit pas déroger à la loi paternelle: la mère appartient au père. Sinon, c'est le risque certain d'être écrasé sous le fardeau de l'angoisse et de la culpabilité, inconciliable avec l'estime de soi, c'est le risque de s'attirer de sévères réprimandes de la part du père. En d'autres termes, c'est la menace de castration. Une menace omniprésente, comme nous avons pu le constater, dans l'œuvre ajarienne tout entière.

Nonobstant la présence obsédante de ce père castrateur, que *Pseudo* notamment nous a fait découvrir, il semble que le moi soit à la recherche d'un père aimant auquel il désire s'identifier. Dans *Gros-Câlin*, Michel Cousin exprime ce désir moïque: «J'avais une envie terrible d'être remarqué par le professeur Tsourès [...] Je rêvais qu'il m'invitait chez lui, on devenait amis [...] Le professeur Tsourès prenait ainsi pour moi de plus en plus d'importance, j'étais content de l'avoir au-dessus. (G.-C. 116)». Le narrateur décrit le chercheur comme étant «[...] un bel homme, aux traits sévères mais justes, avec une barbiche grise très soignée. Il suffisait de le voir pour éprouver le respect [...]. (G.-C. 116)», affirme-t-il. Bien que Michel Cousin ait avoué au professeur Tsourès qu'il avait pour lui «une grande admiration» (G.-C. 124), ce dernier refuse de se lier d'amitié avec le jeune homme. «Mais comme il [Tsourès] continuait à [trouver Cousin] sur son palier, le salut devint de plus en plus sec, et puis, il ne [le] salua plus du tout, il passait à côté, d'un air irrité, regardant droit devant lui. (G.-C. 115)». Une quinzaine de pages plus loin, Cousin continue de décrire la situation: «Il était en colère. Je n'en étais pas mécontent, j'étais même ému de voir que notre amitié se nouait déjà sur un mode passionnel. (G.-C. 130. C'est nous qui soulignons)». En dépit des rebuffades du professeur, Michel Cousin persiste dans sa démarche:

[...] C'est pourquoi je commençais à venir sur le palier avec un petit bouquet de fleurs à la main<sup>1</sup>, pour sortir de l'ordinaire. Ce fut avec résultats, mais alors je m'aperçus que je lui faisais un peu peur, à cause de ma persistance individuelle, malgré tout l'effacement dont j'avais été l'objet. Mais je persistais avec ce qu'on appelle chez les auteurs le courage du désespoir et avec un sourire engageant (G.-C. 115. C'est nous qui soulignons).

Enfin, après de faibles manifestations de refus de la part de Tsourès, c'est le rejet définitif:

Mon amitié avec le professeur Tsourès prit fin d'une manière inattendue. Un jour, alors que je l'attendais ainsi sur son palier rayonnant

<sup>1</sup> Ces fleurs renvoient aux «violettes» que Cousin désirait offrir à Irénée Dreyfus.

de sympathie, il sortit de l'ascenseur et se dirigea tout droit vers son logis. Je me tenais comme d'habitude un peu à l'écart, le sourire aux lèvres. Je souris beaucoup, j'ai une disposition pour ça [...] Le professeur prit la clef dans sa poche et, pour la première fois depuis que nous nous fréquentions, il rompit le silence qui s'était établi entre nous.

Il se tourna vers moi et me regarda d'une manière qui indiquait bien qu'il était de mauvaise humeur.

— Écoutez, monsieur, dit-il. Ça fait un mois que je vous trouve presque tous les soirs devant ma porte. J'ai horreur des emmerdeurs. De quoi s'agit-il? Vous avez quelque chose à me dire? (G.-C. 118. C'est nous qui soulignons).

Cette scène ne présente-t-elle pas toutes les marques d'une «drague»: «... je l'attendais sur le palier... Ça fait un mois ... presque tous les soirs (il fait le pied de grue comme une prostituée), je souris (souris = putain) beaucoup, j'ai une disposition pour ça ... j'ai horreur des emmerdeurs (merde = putain sale).<sup>2</sup>». Michel Cousin ne joue-t-il pas à la putain comme le faisait si souvent Mohamed dans *La Vie devant soi*? Dans cet ordre des choses, nous saisissons mieux pourquoi Michel Cousin s'est déjà identifié à une souris et pourquoi nous avons fait alors un rapprochement entre la souris, Cousin et Tsourès.

De plus, cette démarche insistante de Cousin auprès du professeur, un bouquet de fleurs à la main afin d'obtenir son amitié, ne rappelle-t-elle pas sa course effrénée auprès de mademoiselle Dreyfus? Et le rejet de Tsourès n'est-il pas un équivalent du «non» catégorique de la jeune Guyanaise? D'autant plus que ce rejet paternel est probablement la cause de cette incapacité moïque à maintenir une relation durable avec les figures féminines. Autrement dit, l'amour objectal échappe au moi parce que c'est précisément de la blessure narcissique qu'est né le conflit rendant tout amour objectal impossible. La dénégation suivante s'inscrit dans le même registre et permet de renforcer notre interprétation: «Car ce serait un tort de croire que le professeur Tsourès ne s'intéressait absolument pas à moi [...] D'ailleurs, je n'attendais

<sup>2</sup> La chaîne associative de l'analité se continue: «emmerdeurs» (putain sale) renvoie au charognard de *L'Angoisse du roi Salomon*, c'est-à-dire à Cora, la putain-goéland.

nullement qu'il mette son bras autour de mes épaules [...]. (G.-C. 116-117)». Ce désaveu, fonction d'un déséquilibre narcissique, montre que cette approche amicale de Cousin dissimule une entreprise de séduction à l'endroit du père, que l'expression «prologue aux men»<sup>3</sup> (G.-C. 162) traduit bien! Néanmoins, malgré les tentatives répétées de Cousin pour s'approcher du père compatissant, c'est un «prologue aux men» raté. En définitive, l'épisode du professeur Tsourès ne traduit-elle pas aussi que le moi est incapable d'idéaliser le père? D'autant plus que «tsourès», en yiddish, signifie souci, problème, préoccupation<sup>4</sup>.

Ce que l'image particulière du python recouvre, nous l'avons déjà dit, dépasse la signification sexuelle proprement dite. Nous poursuivons ici l'étude de cette image — qui occupe une place privilégiée dans l'œuvre ajarienne — et de ses significations multiples. Si l'identification est défectueuse, comme nous venons de le constater avec l'épisode du professeur Tsourès, le moi est amené, pour des raisons narcissiques évidentes, à se conférer l'identité qui lui manque. Dans *Gros-Câlin*, c'est au python qu'incombe cette tâche de combler l'identité lacunaire. Remarquons, d'une part, cette manière subtile de s'appropriier un attribut du serpent qui s'enroule, se love, par l'utilisation du mot «nœuds», répété à moult reprises dans le texte: «Je fais des nœuds tout le temps [...]. (G.-C. 44)». Les métaphores qui illustrent cette identification pythonnienne — que nous avons soulignée aux chapitres précédents — abondent. Qu'il suffise d'en énumérer quelques-unes: Cousin fait «des rêves de python» (G.-C. 60), il «[rampe]» chez lui (G.-C. 75), il «[mordille] le bas [du] pantalon» de son maî-

---

<sup>3</sup> «Men» évoque «mensch» (qui signifie à la fois homme et femme), utilisé pour désigner la femme phallique qu'est madame Rosa.

<sup>4</sup> Romain Gary, *La danse de Gengis Cohn*, p. 23.

tre (G.-C. 150) et «vers onze heures du soir il [... s'entortille] autour de [lui]-même [...]. (G.-C. 150)»<sup>5</sup>.

D'autre part, le narrateur parle de son premier rendez-vous avec la Guyanaise comme s'il s'agissait d'une rencontre entre une femme et un boa: «[...] une jeune femme qui se rend pour la première fois à un rendez-vous avec un python [...]. (G.-C. 164)». Jusqu'aux confrères de travail qui confondent Cousin et le serpent: «[...] Tu vas te dérouler librement. Sans ça, tous tes nœuds, ils vont finir par t'étrangler. (G.-C. 126)». Cousin est à ce point identifié au reptile que tous ses collègues de bureau le surnomment Gros-Câlin. Lorsque le héros tente de nier cette identification, le professeur Tsourès renchérit: «C'est pourtant ainsi que tout le monde vous appelle dans le quartier [...]. (G.-C. 121)». Et après avoir retrouvé le serpent qui s'était introduit dans la cuvette des w.-c. de madame Champjoie du Gestard, le narrateur spécifie: «Je me bornai simplement à prendre un bain prolongé pour laver les dernières traces du tuyau de canalisation. (G.-C. 160)», comme si c'était lui qui s'était glissé dans les toilettes<sup>6</sup>.

Enfin, dans les cinq passages suivants, Cousin parle de Gros-Câlin comme s'il s'agissait de lui-même:

<sup>5</sup> Il s'agit d'identification primaire. Elle «s'oppose aux identifications secondaires qui viennent s'y superposer, non seulement en ce qu'elle est la première chronologiquement, mais en ce qu'elle ne s'établirait pas consécutivement à une relation d'objet proprement dite et serait ... la forme la plus originaire du lien affectif à un objet.

Ce mode du lien de l'enfant à une autre personne a été décrit principalement comme première relation à la mère [...] Cette relation serait évidemment marquée par le processus de l'incorporation. Il est intéressant de noter que Freud [...] désigne par là une identification au père «de la préhistoire personnelle» pris par le garçon comme idéal [...] Il s'agirait là d'une identification directe et immédiate qui se situe antérieurement à tout investissement d'objet [...].» (J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 192).

<sup>6</sup> Une scène que nous avons déjà citée au chapitre premier pour mettre en relief la structure anale qui commençait alors à se dessiner.

[...] La métamorphose est la plus belle chose qui me soit jamais arrivée (G.-C. 17. C'est nous qui soulignons).

Une vingtaine de pages plus loin, le narrateur dit encore:

[...] j'étais sûr qu'il m' était arrivé quelque chose (G.-C. 36. C'est nous qui soulignons).

La scène suivante confirme également la confusion:

— Alors, et votre python? Comment va-t-il?  
C'était la deuxième fois qu'elle [Irénee Dreyfus] s'intéressait ouvertement à moi, depuis notre rencontre mémorable sur les Champs-Élysées (G.-C. 144. C'est nous qui soulignons).

Cette confusion est réitérée ici:

[...] la terreur à l'idée que Gros-Câlin avait peut-être été renversé par un camion et que madame Niatte allait me donner à un magasin de sacs pour dames [...] (G.-C. 150. C'est nous qui soulignons).

Et un dernier passage qui s'inscrit dans le même registre:

[...] Il [le commissaire de police] me demanda encore une fois si j'avais l'autorisation de garder des immigrés sauvages dans mon appartement et je lui montrai mes papiers d'identité (G.-C. 158. C'est nous qui soulignons).

Cette confusion du *sū*jet et de l'objet est le résultat «verbalisé» d'un phénomène purement narcissique. Il en est ainsi des changements subits de personne grammaticale et de genre — que nous pouvons observer abondamment dans *Gros-Câlin* — qui sont l'empreinte de cette identification narcissique dont les bases ne sont pas solidement renforcées: «[...] qu'est-ce que j'allais devenir, samedi, lorsque Mlle Dreyfus viendrait pour le [python] voir et constaterait que je [Cousin] n'étais pas là, sans un mot d'explication? (G.-C. 148)».

Le *nec plus ultra*, c'est la rencontre entre l'homme et le boa. Une scène particulièrement chargée de sens. En apercevant Gros-Câlin, Cousin est brusquement arraché à la réalité, il est subjugué et il manifeste une stupéfaction assez étonnante, comme s'il était sous l'emprise d'une fascination: «J'avais éprouvé pour ce python une amitié immédiate, un élan chaud et spontané, une sorte de mutualité, dès que je l'ai vu exhibé par un Noir devant l'hôtel [...]. (G.-C. 10-11)». Plus loin, ce moment d'extase est redoublé: «Alors, quand j'ai vu le python devant l'hôtel, à Abidjan, j'ai tout de suite compris qu'on était fait l'un pour l'autre. (G.-C. 45)». C'est le coup de foudre! Il en est ainsi lorsque Cousin retrouve Gros-Câlin au commissariat de police, après sa fugue dans les w.-c. de madame Champjoie du Gestard:

Imaginez ma joie, mon bonheur, lorsque je vis dans la cage au commissariat du X<sup>Ve</sup> arrondissement ... qui croyez-vous, si ce n'est mon cher vieux Gros-Câlin en personne, enroulé vingt fois sur lui-même, dans un but de terreur et d'autodéfense! [...] Je tendis les mains entre les barreaux et je caressai Gros-Câlin qui me reconnut à la douceur du toucher et s'extriqua aussitôt de ses nœuds dans un mouvement somptueux et se déroula avec une aisance royale dans toute sa splendeur, se dressant en spirales [...] (G.-C. 156).

Gros-Câlin, c'est plus que le signe d'une présence, c'est un élément indissociable de Michel Cousin, une double narcissique. Cousin se confond avec son python parce que ce dernier lui permet de puiser en lui-même plaisir complet et toute-puissance. Le héros ajarien est subjugué par l'animal parce qu'il est le reflet de lui-même. Narcisse n'aime pas l'autre dans son altérité, mais dans sa ressemblance même, et ce qu'il cherche dans le «miroir jumeau», c'est son double idéal<sup>7</sup>.

Il n'y a pas de véritable relation d'objet chez le narcissique: il n'aime pas, il se laisse aimer. Une tendance qui se manifeste à maintes reprises chez Michel Cousin, comme chez

---

<sup>7</sup> Il s'agit ici de narcissisme secondaire qui apparaît comme une sorte de séduction du sujet par une certaine image qu'il se fait de lui-même et qu'il projette sur l'objet.

tous les autres personnages moïques ajariens<sup>8</sup>: «Cette bête [le python] s'est prise d'une véritable amitié pour moi [...]. (G.-C. 20)», dit-il à l'abbé Joseph. Cent pages plus loin, Cousin affirme encore: «Il [le python] ne peut pas se passer de ma compagnie, d'où son attachement. (G.-C. 120)». L'important investissement narcissique du moi est aussi clairement exprimé dans les propos suivants: «J'ai acheté un cochon d'Inde [...], mais celui-ci aussi trouva moyen de se lier immédiatement d'amitié avec moi, sans faire le moindre effort dans ce sens. (G.-C. 12)». Et quand ce n'est pas un reptile ou un cochon d'Inde, c'est un chien qui est épris de lui: «Je me demande ce qu'il [le chien] est devenu, car celui-là, il ne pouvait vraiment pas se passer de moi. (G.-C. 211)»<sup>9</sup>.

Il faut se rappeler que Michel Cousin a essayé un double échec amoureux: avec Irénée Dreyfus et avec le professeur Tsourès. Or, le narcissisme, c'est justement le retour à soi lorsqu'on est allé vers les autres sans succès, «[...] quand on s'est déjà mis dans toutes les positions et qu'il ne reste plus rien. (G.-C. 35)». Ce sont les propos que le narrateur tient à madame Niatte qui lui exprime sa surprise de le voir en train de s'étreindre:

Il n'y a en effet rien de plus apaisant et délicieux qu'un besoin naturel satisfait. L'autre jour, j'en ai fait l'expérience. Je me suis pris moi-même dans mes bras et j'ai serré. J'ai refermé mes bras autour de moi-même et j'ai serré très fort, pour voir l'effet affectueux que ça fait. Je me suis serré dans mes bras avec toute la force dont je suis capable, en fermant les yeux (G.-C. 32. C'est nous qui soulignons)<sup>10</sup>.

Une habitude plutôt répétitive chez le protagoniste:

<sup>8</sup> Nous en avons donné plusieurs exemples dans les chapitres précédents.

<sup>9</sup> Nous savons que dans l'inconscient, les contraires peuvent se côtoyer sans problème: ainsi croyons-nous que l'amour du chien renvoie et fait contrepoids à la peur du doberman de Pavlowitch ainsi qu'à la peur des flics de Mohamed et de madame Rosa. Il fait référence également au chien Super de Mohamed.

<sup>10</sup> Le «besoin naturel satisfait» et la répétition des mots «j'ai serré avec force» rappellent la fonction des sphincters et renvoient au narcissisme anal. Un sujet que nous avons abordé lorsque nous avons parlé de la manie de collectionner chez Salomon.

Je me suis donc couché, écoutant mon émetteur clandestin, c'est un de ces moments où il me semble que je vais me lever, aller vers moi, me prendre dans mes bras et que je vais m'endormir ainsi dans le creux de la main (G.-C. 136)<sup>11</sup>.

Ces étreintes narcissiques du moi rappellent cette parole de Freud, dans les *Trois essais sur la sexualité*: «[Quel] dommage que je ne puisse me donner un baiser!<sup>12</sup>».

Le passage suivant redouble, par la subtilité de l'image, l'idée du narcissisme moiïque: «[...] car il m'est impossible d'exprimer ici tout ce qu'un homme qui vit dans la clandestinité avec un python ressent parfois dans nos circonstances. C'est quand même une façon de faire le mur. (G.-C. 58)». Observons comment le déplacement entre en jeu ici: «le mur», en vertu d'une parenté graphique et phonétique, se rapproche de «l'amour». Si le python égale le moi, «faire le mur» avec Gros-Câlin équivaut à «faire l'amour» avec soi-même. «Faire le mur»<sup>13</sup>, c'est donc une représentation neutre du texte, utilisée pour en gommer une autre plus intense, l'amour narcissique du moi. Dans ce premier roman d'Émile Ajar, il semble bien que le python Gros-Câlin soit le reflet dans le miroir du moi, c'est-à-dire l'autre du moi (l'objet «a» de Jacques Lacan)<sup>14</sup>. Rappelons aussi que Michel Cousin ne pouvait se résigner à sacrifier son python pour épouser Irénée Dreyfus: «[...] car il ne saurait être question pour moi

<sup>11</sup> Et aussi: «Je croisais mes bras sur ma poitrine avec une telle force que j'en éprouvai une véritable présence affective. (G.-C. 169)».

<sup>12</sup> Freud, *Trois essais sur la sexualité*, p. 75.

<sup>13</sup> Par ricochet, cette expression peut se traduire par «faire le trottoir» et *ipso facto* renvoyer à l'image de la putain, redondante dans tous les textes ajariens.

<sup>14</sup> «L'importance de la prise de conscience de sa propre image a été soulignée par Jacques Lacan. C'est cette expérience narcissique fondamentale qu'il a appelée le stade du miroir. Stade formateur du moi, du moins dans sa première ébauche, comme lieu imaginaire des futures identifications narcissiques, puis symboliques du sujet. Le stade du miroir se résume à l'intérêt ludique que l'enfant, entre six et dix-huit mois, témoigne à l'endroit de son image dans le miroir. L'enfant jubile de se reconnaître dans sa forme spéculaire et il est séduit par son image. Cette image, tout en étant sienne, est aussi celle d'un autre. Elle le capture, il s'identifie à elle. D'où l'idée que l'aliénation imaginaire est constitutive du moi et que le développement de ce dernier est scandé par des identifications idéales. Ce principe explique l'agressivité ambivalente de l'homme à l'égard du semblable qui le supplante, de son rapport foncièrement paranoïaque à l'objet, du caractère hystérique de son désir, toujours «désir de l'autre», mais qui en réalité est désir de lui-même, désir de sa propre image, bref, désir narcissique.» (Jean-Michel Palmier, *Lacan. Le symbolique et l'imaginaire*, p. 20 à 24).

de mettre Gros-Câlin à la porte. (G.-C. 21)». C'est l'immaturité même, c'est-à-dire les assises narcissiques mal consolidées — plus qu'évidentes chez le moi — qui déterminent le mode particulier du choix objectal narcissique.

Remarquons encore l'ambiguïté de l'image suivante qui illustre, de prime abord, le narcissisme moïque hypertrophié et la sensation d'être châtré: «Lorsqu'on a besoin d'étreinte pour être comblé dans ses lacunes, autour des épaules surtout et dans le creux des reins, et que vous prenez trop conscience des deux bras qui vous manquent, un python de deux mètres vingt fait merveille. (G.-C. 33)». Aux «deux bras manquants» — qui sont ceux d'un(e) autre qui étreindrait Cousin, qui comblerait le désir qu'il éprouve d'être embrassé — le texte substitue «un python qui fait merveille»<sup>15</sup>. Ce que cette double image représente, c'est un objet d'amour phallique, mais qui a toutes les caractéristiques de l'amour maternel enveloppant (un python embrasse en s'enroulant). D'autant plus que nous apprenons, beaucoup plus loin dans le texte, que les «deux bras manquants» sont ceux de la Guyanaise:

Je souffre toujours, lorsque je suis couché, de mon absence de bras autour de moi, j'ai très mal à Mlle Dreyfus, mais j'ai lu l'autre jour que c'est normal, les gens à qui on coupe une jambe continuent à avoir mal à la jambe qui n'est pas là, c'est un état de manque avec mutilation et déficience (G.-C. 212).

Nous voyons ressurgir ici le fantasme du corps phallique (des parents combinés), c'est-à-dire de la mère qui a incorporé le pénis paternel, lors du coït. Quant à la castration, elle est reliée ici au manque d'élément féminin et maternel, à la fois comme un manque à avoir et comme un manque à être, c'est-à-dire le manque d'un corps faisant partie du sien: celui de la mère dont le corps de l'enfant est greffé sur elle, constituant ainsi le phallus maternel<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> C'est le signifiant du manque («manquants») qui permet cette équivalence étrange: deux bras = python sans bras.

<sup>16</sup> Cette problématique fait référence à la relation qui existe entre madame Rosa et Mohamed.

En plus de jouer le rôle d'un double moiïque, le python, nous venons de le démontrer, est un substitut de la mère phallique. Voyons comment les deux exemples suivants mettent encore en évidence cette confusion du moi et de la mère primitive: «Heureusement Gros-Câlin avait froid, j'avais astucieusement fermé le chauffage exprès pour ça et il est venu m'envelopper<sup>17</sup>, en ronronnant de plaisir. (G.-C. 51. C'est nous qui soulignons)». Une centaine de pages plus loin, nous pouvons lire à nouveau: «Je n'arrivais plus à imaginer qui allait s'occuper de moi, me nourrir et me prendre dans ses bras pour m'enrouler autour de ses épaules étroitement dans un but affectueux et de compagnie. (G.-C. 149)». Ces commentaires démontrent une fois de plus que les assises narcissiques ne sont pas suffisamment consolidées puisque le personnage oscille entre le python, représentant du moi, et le python, symbole de la mère phallique<sup>18</sup>. Il semble donc que le moi soit incapable de se distinguer de la mère phallique parce que, nous l'avons souligné déjà, il se perçoit comme le phallus de la mère, alors il identifie aussi son animal préféré à la mère primitive, à cet être par excellence qui prodigue soins et caresses à l'enfant.

En outre, Michel Cousin forme avec son animal favori une véritable union narcissique. L'objectif de Cousin est de ne faire qu'un avec Gros-Câlin, c'est-à-dire de réaliser la complétude narcissique fondamentale, celle du fœtus avec la mère<sup>19</sup>. Ce que le personnage moiïque recherche dans la compagnie du python, c'est un objet susceptible de tenir la place de son propre moi, comme nous l'avons dit déjà, mais un objet qu'il aime avec la tendresse qu'il a espérée de sa mère. Le moi narcissique agit comme s'il était la mère phallique et, centré sur son objet-python, il jouit ainsi d'être aimé par lui-même. Aussi Michel Cousin traite-t-il

<sup>17</sup> Comme la mère qui vient l'entourer: les deux corps étant ainsi confondus.

<sup>18</sup> Il faut se rappeler qu'il en était ainsi pour Jeannot, qui ne savait pas si le goéland représentait Cora ou encore lui-même.

<sup>19</sup> Le narcissisme, avons-nous dit, c'est la quête éperdue d'une relation en miroir, mais c'est aussi la recherche inlassable de liens fusionnels.

Gros-Câlin comme s'il s'agissait d'un enfant: «Je rentre chez moi et je trouve sur mon lit, roulée en boule, une créature qui dépend de moi entièrement et pour qui je représente tout, qui ne peut pas se passer de moi ... (G.-C. 20)». Le moi veut faire dépendre l'objet de lui-même et d'une façon totale. Nous reconnaissons bien là la caractéristique essentielle de la relation objectale anale qui réside justement dans la maîtrise objectale. Le couple Cousin-python figure le couple maître-esclave. Il en est ainsi de tous les autres couples qui sont formés et dont les composants peuvent tenir des positions inversées dans la dynamique sado-masochiste: Mohamed-Rosa, Pavlowitch-Tonton Macoute, Jeannot-Salomon et Jeannot-Cora. L'essentiel pour le moi est de conserver une position de supériorité face à l'objet. Une position qu'il s'agira de sauvegarder à tout prix d'autant plus qu'elle offre un apport narcissique non négligeable. Or, cette maîtrise équivaut à châtrer l'objet, et cette castration de l'autre a la même valeur que l'acquisition d'un pénis anal dans l'inconscient<sup>20</sup>. Bien que la scène suivante, comme plusieurs autres, appartienne clairement au manifeste, il est tout de même intéressant de noter, vu la récurrence du fait, que l'affection pour un animal, ainsi que celle qu'on porte à un enfant, est basée sur un choix d'objet narcissique:

[...] j'ai acheté une souris blanche, mais celle-ci changea de nature dès que je l'ai sortie de sa boîte dans mon habitat. Elle prit brusquement un aspect personnel important, lorsque j'ai senti ses moustaches au creux de ma main (G.-C. 11).

Qu'il s'agisse d'une souris blanche, d'un cochon d'Inde, d'un chien, ou mieux encore du python, le moi est amoureux de lui-même enfant<sup>21</sup>. Et il réalise ainsi, d'une façon déguisée, le désir incestueux œdipien.

<sup>20</sup> Nous avons déjà abordé cette hypothèse au sujet de Salomon qui collectionnait les photos et les cartes postales, constituant ainsi un «trésor».

<sup>21</sup> Il en sera ainsi de la relation entre le vieillard Salomon et le jeune Jeannot.

Qui plus est, le python représente non seulement le propre moi, mais aussi, par le phénomène de la condensation, le phallus idéalisé<sup>22</sup>, qui n'est rien d'autre qu'un fétiche, puisque l'identification avec le père n'a pas eu lieu, tel que l'a démontré la rencontre avec le professeur Tsourès, une des rares figures paternelles qui a pris du relief dans *Gros-Câlin*. Comme le moi est incapable d'investir le père génital et de l'idéaliser, comme il lui est impossible de projeter son narcissisme sur lui, son idéal du moi reste fixé à un modèle pré-génital, le python. Un symbole du pénis anal<sup>23</sup>, le seul pénis que l'on puisse posséder sans passer par l'évolution conduisant à la génitalité, avons-nous souligné précédemment<sup>24</sup>. Ainsi s'explique cette tendance à la régression que nous avons observée à maintes reprises précédemment, notamment au stade anal. Une tendance récurrente que le commentaire suivant souligne à nouveau:

Je prends maintenant des précautions pour ne pas me faire dénoncer. Je mets parfois astucieusement un disque de Mozart, très fort, pour ne pas inquiéter les voisins, pour qu'ils sachent qu'il y a là homme, puisque ça écoute du Mozart (G.-C. 213).

Notons, d'une part, la bizarrerie des expressions «il y a là homme» et «ça» qui rappellent la neutralité chaotique de l'inconscient. D'autre part, le mot «ça» — que nous avons déjà associé au python — renvoie à la métamorphose pythonnienne et rappelle à nouveau la régression anale. Puisque la métamorphose s'effectue après la perte d'Irénée Dreyfus, cette situation démontre bien que le moi obsessionnel substitue un désir anal à ses exigences œdipiennes. Ainsi le caractère excrémental du phallus transparait à travers l'image envahissante du py-

<sup>22</sup> Selon la distinction opérée par Béla Grunberger, dans *Le narcissisme*, «le phallus est l'emblème et l'image de l'intégrité narcissique. Il souligne la fonction symbolique remplie par le pénis. Ce dernier représentant l'organe dans sa réalité anatomique. Le moi, d'une part, lutte pour la possession du pénis paternel, mais d'autre part, il lui faut acquérir le phallus, celui-ci symbolisant sa plénitude narcissique.» (Béla Grunberger, *Le narcissisme*, p. 237).

<sup>23</sup> Le python est l'image typique de la sexualité anale, à la fois phallus et excrément. Nous avons dressé déjà une liste des objets, représentant moiïques, qui sont des symboles du pénis anal.

<sup>24</sup> Ce sujet nous occupera encore longuement lorsque nous introduirons le romancier Pavlowitch, c'est-à-dire aux pages 126 - 127 et 128 du mémoire.

thon. L'équivalence entre le python, le moi et le phallus est encore clairement signifiée dans l'anecdote suivante:

— Bon, si vous ne me croyez pas, je vais vous montrer ça [le python] ici-même [*sic*], dis-je, et là-dessus, le commissaire cesse de rire et m'informe qu'un geste comme ça peut me mener très loin. C'était un outrage aux mœurs dans l'exercice de leur fonction. [...]

.....  
 — Voilà, leur dis-je. Il y a là, comme vous voyez, un malentendu. Je ne parle pas de moi, je parle du python ici présent (G.-C. 37).

L'équivoque exprimée par le mot «ça» — dont nous avons remarqué la redondance précédemment — illustre bien le mécanisme de la condensation. Si nous nous en tenons au sens littéral du texte, il est manifeste que Cousin parle de son python, alors que le commissaire croit qu'il veut exhiber son sexe. Un quiproquo que Cousin s'empresse de rétablir: «Je ne parle pas de moi». Un déni qui valide le lapsus, conscient sans aucun doute, mais qui révèle de toute façon que le moi pense que ce qu'il a (un pénis) fait de lui ce qu'il est (un moi).<sup>25</sup>

Si l'accession à l'intégrité narcissique se confond dans l'inconscient avec le retour au sein maternel<sup>26</sup>, ce retour comprenant obligatoirement le coït avec la mère, «faire le mur» avec le python équivaut aussi à «faire l'amour», par fusion, avec la mère, en rendant celle-ci phallique par le don (être le phallus ≠ avoir le phallus) du propre corps phallique. Tout se passe inconsciemment comme si le moi pensait: «Je suis le phallus, c'est-à-dire ce qui manque à ma mère, or, le don de ma personne (mon adoration pour elle et réciproquement) devrait donc la rendre parfaite, la phalliciser.». C'est précisément ce que traduisent les propos de Mohamed à l'endroit de madame Rosa. Et leur attachement réciproque n'est que la figuration de ce même fantasme.

<sup>25</sup> Nous savons que, dans l'inconscient, l'excrément, l'enfant et le pénis sont confondus.

<sup>26</sup> Ce que nous avons expliqué au chapitre deuxième en analysant les fantasmes incestueux de Pavlowitch.

Bref, tout l'effort du moi dans *Gros-Câlin* sert à reconstituer son «je» éparpillé, comme l'exprime métaphoriquement Michel Cousin:

— Et votre python, vous l'avez toujours?

.....  
 [...] Personne ne m'a jamais fait des avances Je n'étais pas du tout préparé à cette jalousie, à cette invitation à choisir, «c'est lui ou c'est moi» (G.-C. 64).

Cette confusion entre Cousin et Gros-Câlin, observée souvent, cette tension entre les deux personnes grammaticales, cette invitation à choisir entre lui et le python, sert de caisse de résonance au conflit psychique et l'exprime en l'élargissant. Le moi révèle un sujet fragmenté, entraîné dans une recherche compulsive et anxieuse de son image spéculaire, telle qu'elle apparaît dans le stade du miroir<sup>27</sup>. N'avons-nous pas encore une mise en abyme du conflit psychique dans l'apparente contradiction du commentaire suivant: «Moi aussi j'aurais voulu être quelqu'un d'autre, j'aurais voulu être moi-même. (G.-C. 99)».

\* \* \*

Si la mère est très envahissante dans *La Vie devant soi*, le père, quant à lui, est encore une fois, comme dans *Gros-Câlin*, traité telle une entité négligeable. La figure paternelle est inexistante dans ce couple d'amoureux que forment la mère adoptive et le jeune Momo. Les échanges intimes entre les deux protagonistes «s'effectuent en circuit fermé, circuit dont le père est exclu<sup>28</sup>». En effet, bien que la relation avec la mère accapare toute l'attention dans *La Vie devant soi*, il ne faut pas négliger pour autant la présence discrète, mais lourde de sens, de quelques substituts paternels. Le texte montre que le moi, malgré l'admiration qu'il

<sup>27</sup> La scène du parapluie «disloqué» se superpose ici pour les mêmes motifs. Cette scène a été décrite au chapitre premier.

<sup>28</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *L'Idéal du moi*, p. 23.

leur porte, ne parvient toutefois pas à s'identifier à ces substituts du père<sup>29</sup>. Il y a bien quelques tentatives à l'occasion, mais elles sont plutôt chancelantes. Au sujet du docteur Katz, par exemple, le narrateur dit: «Je pensais souvent en le regardant que si j'avais un père, ce serait le docteur Katz que j'aurais choisi. (V.S. 31. C'est nous qui soulignons)». Et il ajoute à propos de monsieur Hamil, un vieux philosophe qui se présente comme un autre substitut de l'idéal du moi: «C'était un homme comme on ne peut pas faire mieux. (V.S. 40)». Ces deux scènes redoublent l'épisode du professeur Tsourès dans *Gros-Câlin*.

L'épisode du père inconnu est un autre exemple probant qui évoque cette absence d'identification paternelle. Yoûssef Kadir, qui a confié son fils à la vieille Juive il y a onze ans, se présente chez elle dans le but de le revoir avant de mourir. En apercevant ce père étranger, Mohamed s'empresse de nier: «Je lui ressemblais pas du tout, à ce type [...]. (V.S. 184)». Ce désaveu est récurrent: «D'abord, il n'avait pas du tout la gueule qu'il fallait pour être mon père, qui devait être un vrai mec, un vrai de vrai, pas une limace<sup>30</sup> [...] J'étais de père inconnu garanti sur facture, à cause de la loi des grands nombres. (V.S. 190. C'est nous qui soulignons)». Ce refus d'identification, cette prétention de ne ressembler à personne, cette négation de son appartenance à une lignée<sup>31</sup> démontrent bien le caractère narcissique du moi, que nous avons déjà attribué à Michel Cousin. Le moi est incapable de s'identifier à des figures paternelles consistantes parce que sa confirmation narcissique — nous l'avons remarqué au chapitre précédent — est trop surfaite dans son cas. Il n'a aucune ambition de projeter son narcissisme sur son père (ou ses substituts), d'en faire un idéal du moi, afin d'être un jour,

<sup>29</sup> Comme ce fut le cas pour la figure moiïque dans *Gros-Câlin*: Michel Cousin n'a pas réussi à idéaliser monsieur Tsourès.

<sup>30</sup> Notons que le «ne» de la négation est absent dans «Je lui ressemblais pas du tout, à ce type.». Occultation normale dans la langue d'un enfant, oui! Mais aussi certainement le signe d'une dénégation, indiquant que son père est une «limace» semblable à lui. D'autant plus que la forme de la limace rappelle celle du python enroulé sur lui-même.

<sup>31</sup> Et la négation de la différence des sexes qui est comprise, implicitement, dans le refus de la différence des générations.

comme lui, le partenaire de la mère, puisqu'il vit, d'ores et déjà, dans l'illusion d'être un objet sexuel adéquat pour elle.

Le parapluie Arthur joue auprès de Mohamed exactement le même rôle que le python Gros-Câlin auprès de Michel Cousin et ce pour des motifs entièrement identiques. Comme Cousin le faisait avec Gros-Câlin, Mohamed «[dort] avec Arthur serré dans [ses] bras [...]. (V.S. 77)». Le héros, qui entretient une relation plutôt intime avec Arthur, dit encore à son sujet: «C'était pas tellement pour avoir quelqu'un à aimer mais pour faire le clown car j'avais pas d'argent de poche [...]. (V.S. 76)»<sup>32</sup>. La dénégation révèle non pas le sens objectal du parapluie Arthur, mais son caractère narcissique et fétichiste: l'argent — qui a toujours, dans l'inconscient, une connotation anale d'abord — sert de trait unificateur et confirme que le parapluie est un parfait symbole du pénis anal au même titre que le python, tel que nous l'avons expliqué dans les pages précédentes. Un autre événement vient confirmer cette hypothèse. En jouant au proxénète, Mohamed incarne le père omnipotent et il montre ainsi la tendance à faire passer le parapluie Arthur, le phallus pré-génital, pour l'équivalent du pénis paternel génital: «[...] l'après-midi j'allais me mettre avec Arthur rue Pigalle, ou encore rue Blanche, qui était bien aussi [...] Mais je devais faire gaffe parce que la police fait la chasse aux proxénètes [*sic*] [...]. (V.S. 80)». Cette scène redouble le passage auquel nous avons fait allusion au chapitre premier lorsque Mohamed joue à l'entremetteur avec la putain Maryse.

Néanmoins, malgré le refus d'identification au père, le texte montre que l'absence d'identification paternelle ne laisse pas le moi indifférent:

Je suis quand même redescendu, je me suis assis à côté de Monsieur Yousséf Kadir mort et je suis resté là un moment, même si on ne pouvait plus rien l'un pour l'autre.

<sup>32</sup> Notons cette manière détournée de s'identifier à une putain, comme l'a fait Jeannot en avouant qu'il acceptait l'argent de Cora quand il faisait l'amour avec elle.

.....  
 J'ai cherché dans ses poches pour voir s'il n'y avait pas un souvenir mais il y avait seulement un paquet de cigarettes, des gauloises bleues [...].

J'ai même chialé un peu. Ça me faisait plaisir, comme s'il y avait quelqu'un à moi que j'ai perdu. Ensuite j'ai entendu police-secours et je suis remonté bien vite pour ne pas avoir d'ennuis (V.S. 198-199. C'est nous qui soulignons).<sup>33</sup>

Le «comme s'il y avait quelqu'un à moi que j'ai perdu» démontre que le père est considéré comme un objet d'amour, dont le moi déplore la perte, et non pas comme un sujet d'identification. Le refus d'identification de Mohamed à Yousséf Kadir prend-il ici tout son sens: s'agirait-il d'un subterfuge textuel qu'il faudrait interpréter comme une défense contre l'homosexualité où le père n'est plus un sujet identificatoire mais devient un objet d'amour? Et même si nous avons l'impression que le moi fait le deuil de son père en renonçant définitivement à le prendre non seulement comme modèle (sujet identificatoire), mais comme objet d'amour, il s'agit encore d'une méprise textuelle<sup>34</sup>. Puisque l'agressivité dont le héros fait preuve<sup>35</sup> à plusieurs reprises indique que le deuil du père ne se fait pas si aisément. Il a été établi que les pulsions agressives du moi étaient orientées, en majeure partie, contre la mère phallique, voleuse d'identité. Alors que la haine du père, du moins dans *La Vie devant soi*, restait profondément occultée. Or, il est probable, par une équivalence métaphoro-métonymique (mère phallique = père, parce que le père est compris dans l'image de la mère phallique, des parents

<sup>33</sup> Un autre clin d'œil à la biographie, sans y accorder trop d'importance: Nina, la mère d'Émile Ajar, fumait des gauloises bleues. Notons que l'adjectif «bleues» renvoie aux nombreuses peurs bleues des personnages.

<sup>34</sup> Nous croyons que l'épisode du père inconnu se superpose à celui du professeur Tsourès.

<sup>35</sup> Deux scènes complémentaires trouvent tout leur sens ici et témoignent des pulsions agressives du moi à l'égard du père. Dans la première, Mohamed est animé par des sentiments de haine et de vengeance, sans raison apparente, à l'endroit d'un garde du corps de N'Da Amédée, une figure paternelle surmoïque: «Je ne sais pas pourquoi je l'avais pris en grippe mais je crois que c'était parce [...] qu'il me fallait déjà quelqu'un à détester comme tout le monde. (V.S. 54)». Sans doute lui faut-il quelqu'un à détester à la place du père comme ce fut le cas pour Pavlowitch (P. 104-105). Dans la seconde scène, le caractère violent du jeune garçon se manifeste à l'égard du gérant de l'immeuble, qui réclame le coût du loyer à madame Rosa: «J'avais envie de le tuer ce type-là, c'était le désespoir et personne ne m'avait vu comme ça au café. (V.S. 254)».

combinés)<sup>36</sup>, qu'une part de cette violence soit dirigée contre le père, qui a fait défaut au moi, qui l'a en quelque sorte rejeté en mourant. Cette situation psychique peut expliquer que la régulation de l'estime de soi ne s'accomplit pas favorablement parce que le moi n'a pas intériorisé l'image d'un père aimant.

Aussi Mohamed rêve-t-il, par compensation, de devenir puissant. Un fantasme qui traduit également le désir moïque, toujours présent, de s'identifier au père consistant. Il admire «[...] les quatre frères Zaoum [...] les hommes les plus forts du quartier [...] parce [qu'il aurait] aimé être quatre, [lui] aussi. (V.S. 149)». Bien que Mohamed ait exprimé à maintes reprises sa peur des flics, il rêve également de faire partie de la confrérie policière «[...] parce qu'ils ont la force de sécurité», dit-il, et surtout parce que le jeune garçon a «[...] très peur de [se] trouver avec personne au monde. (V.S. 34-35)<sup>37</sup>». Le rêve d'avoir un père-flic n'est donc plus étonnant et s'explique alors: «Les flics, c'est ce qu'il y a de plus fort au monde. Un même qui a un père flic, c'est comme s'il avait deux fois plus de père que les autres. (V.S. 108. C'est nous qui soulignons)». Nous savons aussi, pour l'avoir observé précédemment, qu'il souhaite être un flic pour madame Rosa, c'est-à-dire qu'il rêve de supplanter le père génital auprès d'elle. Enfin, au désir de devenir un flic, nous pouvons superposer celui d'être un terroriste: «Quand j'aurais la majorité légale, je vais peut-être faire le terroriste, avec détournement d'avions et prise d'otages comme à la télé, pour exiger quelque chose, je ne sais pas encore quoi, mais ça sera pas de la tarte. (V.S. 104)». Malheureusement, tous ces beaux rêves demeurent sans lendemain et les sentiments de dépréciation du moi qui en découlent s'accroissent davantage.

<sup>36</sup> Une équivalence que nous avons déjà soulignée au précédent chapitre.

<sup>37</sup> Beaucoup plus loin dans le texte, Mohamed exprime à nouveau ce désir: «Je voudrais être flic moi aussi quand je serai majoritaire pour avoir peur de rien et personne et pour savoir ce qu'il faut faire. (V.S. 108)».

À l'instar de Michel Cousin lorsqu'il se retrouve en l'absence de son python, Mohamed se perçoit comme une nullité sans monsieur Hamil: «Sans lui, je ne serais rien.<sup>38</sup> (V.S. 182)». Et lors d'une visite chez les Ramon, Mohamed avoue: «C'était la première fois que j'étais digne d'intérêt et qu'on me mettait même sur magnétophone. (V.S. 216)<sup>39</sup>», comme s'il ne s'était jamais senti apprécié pour lui-même auparavant. Le passage suivant renforce le précédent: «J'ai gardé de lui[le docteur Katz] un très bon souvenir, c'était le seul endroit où j'entendais parler de moi et où on m'examinait comme si c'était quelque chose d'important. (V.S. 30. C'est nous qui soulignons)». Notons la bizarrerie de l'expression soulignée qui traduit bien l'inconsistance moïque, c'est-à-dire le désir d'être un objet, même s'il faut être une merde (être «rien», être «quelque chose») pour en payer le prix. Cette attitude pourrait se traduire ainsi: «Je suis prêt à tout pour plaire au père.». Parce que les assises narcissiques manquent de consistance, le renforcement de l'estime de soi ne peut s'accomplir qu'à travers la recherche de l'appréciation des autres ou par l'accomplissement de gestes audacieux. Ainsi Mohamed se jette dans la rue pour effrayer les automobilistes, et il dit: «[...] j'avais beaucoup d'importance [...]. (V.S. 125)». Puis il raconte encore: «C'est moi qui étais obligé de faire régner l'ordre et ça me plaisait bien parce que ça me faisait supérieur. (V.S. 59)».

\* \* \*

Avec *Pseudo*, nous entrons dans un univers où les tendances agressives du moi à l'égard de l'imgo paternelle sont de plus en plus manifestes. Nous tenterons de démontrer que le complexe de castration ne justifie pas à lui seul l'agressivité intense dirigée contre Tonton Macoute. C'est dans l'interrogation suivante de l'oncle que nous trouvons une autre explication à la colère du héros Pavlowitch: «Ce que je comprends pas, dit-il, c'est pourquoi tu as

<sup>38</sup> Cette réponse renvoie à celle qu'il a déjà adressée à madame Rosa (Cf., p.61): «Je vais rien devenir du tout [sans madame Rosa].», et marque à nouveau l'équivalence entre la mère phallique (madame Rosa) et le substitut paternel (monsieur Hamil).

<sup>39</sup> Précisons qu'écouter sa voix, c'est l'équivalent de voir son image dans le miroir.

pour moi cette haine. Après tout, je n'ai rien fait pour toi. Tu ne me dois pas de gratitude. Alors, pourquoi cette rancune? (P. 34)». Or, c'est justement parce que l'oncle n'a rien fait, c'est-à-dire parce qu'il lui refuse toute paternité que Pavlowitch est si révolté. D'autant plus que cette idée de n'avoir rien fait est récurrente:

— Quoi? Qu'est-ce qu'il t'a fait?  
 — Rien. Je sais. Il ne m'a pas engendré et il ne m'a pas adopté, quand j'avais douze ans. Il n'a rien à se reprocher [...] Ça existe pas irréprochable. Quelque part, au fond de lui-même, c'est une or-dure (P. 124).

Alors que chez Mohamed il y avait un refus de la part du moi de s'identifier au père, chez Pavlowitch il s'agit d'un refus de la figure paternelle de se donner en modèle (comme ce fut le cas pour le professeur Tsourès): «Tu n'es pas mon fils! C'est une ignoble calomnie! (P. 28)». C'est cette absence d'identification paternelle qui lui est insupportable: «[...] [s'il est] dévoré par un tel besoin d'Auteur, c'est [qu'il est] le fils d'un homme qui [l']a laissé toute sa vie en état de manque. (P. 28)». Notons encore l'emploi de la majuscule pour le mot «Auteur», déjà utilisée pour les mots «Paternel» et «Celui». La majuscule sert de trait unificateur<sup>40</sup> pour relier des figures évidentes du Père. Cette obsession paternelle est récurrente dans le texte: «Il y avait aussi d'autres moments où cette absence [du père] devenait intolérable et je me remettais à lutter. (P. 155)».

Pavlowitch demeure convaincu que Tonton Macoute est son père bien que l'oncle soutienne le contraire: «Je sais que j'ai une imagination déréglée et morbide, mais je suis sûr et certain que tu es mon père. (P. 162-163)». Malgré le rejet évident de Tonton Macoute, l'identification persistante au persécuteur apparaît encore plus clairement et presque sans masque dans cette autre séquence: «Tu n'es pas un monstre sacré, tu es seulement un monstre.

<sup>40</sup> Le trait unificateur (le trait unaire pour Lacan), nous l'avons souligné déjà, c'est le substitut d'un attribut de l'objet perdu: ici, c'est la majuscule qui identifie le signifiant qu'est le «Père».

Et je te hais de me voir si laid dans ce miroir. (P. 162)». Deux observations s'imposent ici. D'une part, cette identification à l'agresseur est une défense moïque pour se protéger ultimement contre la crainte de la castration. D'autre part, le «je te hais de me voir si laid dans ce miroir»<sup>41</sup> démontre que le fait de se voir ainsi refuser l'accès à l'identification paternelle intensifie la blessure narcissique du moi et augmente l'écart qui existe entre le moi et son objet idéal. Un écart qui est généralement diminué par les différentes identifications moïques.

Dans un ultime effort, le moi va alors tenter de colmater cette brèche narcissique. C'est ce que démontre Pavlowitch lorsqu'il supplie son oncle, lors d'une scène que nous pourrions appeler «la grande demande», de reconnaître la filiation paternelle:

- Attends. Je voudrais te demander quelque chose.
- Quoi donc?
- Un geste d'amour.

.....  
 [...] Je savais qu'il avait pour moi une tendresse secrète. Il ne pouvait en être autrement.

— Je voudrais que tu recopies de ta main le début de ma *Vie*. Le commencement, *l'origine*. La genèse de l'œuvre.

.....  
 — Tu continues à nier.

.....  
 — Je n'ai rien à nier. Mais j'ai un fils, et ce n'est pas toi.

— Quelques pages d'acceptation, le premier chapitre, ce n'est pas grand-chose...

— Je ne vais pas encourager tes phantasmes, petit. Et je ne suis même pas sûr que tu ne te fous pas de moi (P. 106-107).

Cette scène<sup>42</sup> démontre à quel point le moi cherche à séduire le père et elle se superpose aux deux scènes de séduction précédentes: celle de Cousin auprès de Tsourès ainsi que celle de

---

<sup>41</sup> Le «je te hais de me voir si laid dans ce miroir» fait référence à la Castafiore, cantatrice des aventures de Tintin: *Les Bijoux de la Castafiore*, qui chante midi et soir: «Je ris de me voir si belle en ce miroir», et renforce l'identification du moi à la femme phallique. D'autant plus que la Castafiore est une travestie comme Lola de *La Vie devant soi*.

<sup>42</sup> Notons que, dans cette scène, la demande de filiation paternelle est confondue avec celle de reconnaître la paternité de l'œuvre littéraire. Ce qui deviendra déterminant par la suite pour notre propos, parce que nous démontrerons plus loin que l'œuvre, c'est le moi.

Mohamed à l'endroit de YouÛsef Kadir. Dans cet ordre des choses, nous comprenons mieux maintenant pourquoi le tendre attachement pour Tonton Macoute s'est soudainement transformé en haine et a déclenché, en conséquence, la fuite dans la maladie mentale et l'écriture, d'excellents refuges pour protéger le moi apeuré. Nous serions encline à penser que l'agressivité de Pavlowitch, projetée sur Tonton Macoute, est une défense contre un désir homosexuel comme ce fut le cas pour Mohamed envers YouÛsef Kadir. Ce qui est ressenti intérieurement comme de l'amour est perçu extérieurement comme de la haine. C'est pourquoi l'affirmation du narrateur-héros («Je te hais») se transforme, grâce à la projection, en cette autre: «Il me persécute, ce qui justifie alors la haine que je lui porte.». Ainsi le sentiment interne, qui est le véritable moteur, fait son apparition en tant que conséquence d'une perception externe: «Je ne l'aime pas parce qu'il me persécute.». Pour que cette affection d'antan provoque de telles réactions de colère et d'angoisse, de tels revirements dans les sentiments, il faut qu'elle soit marquée d'un caractère particulier, c'est-à-dire ici du sceau de l'érotisme. Et c'est précisément ce que la scène de «la grande demande» confirme.

Il semble donc que l'agressivité soit noyée dans cette quête amoureuse, manifestement œdipienne, et derrière laquelle il est facile de deviner l'homosexualité<sup>43</sup> latente, mais aussi et surtout la recherche de l'exaltation narcissique pure, traduite en particulier par la réflexion suivante: «Je savais qu'il avait pour moi une tendresse secrète. Il ne pouvait pas en être autrement. (P. 107)». Nous percevons à nouveau dans ce seul commentaire le renversement de la situation, c'est-à-dire l'attitude perverse et narcissique du moi qui projette ses propres sentiments amoureux sur son oncle en même temps qu'il les dénie. La tendresse de Pavlowitch pour Tonton Macoute ne se traduit pas par la perception intérieure qu'il aime son oncle,

---

<sup>43</sup> Nous savons avec Janine Chasseguet-Smirgel que «l'intégration de la pulsion homosexuelle doit généralement conduire le moi à renforcer son narcissisme, à diminuer l'écart entre le moi et son idéal.». (Janine Chasseguet-Smirgel, *L'Idéal du moi*, p. 182-183). Or, ce n'est évidemment pas le cas pour les personnages moïques ajariens.

mais par l'impression, venue de l'extérieur, qu'il est aimé par lui. Ainsi les sentiments haineux dirigés contre Tonton Macoute et l'identification du moi à cette figure persécutrice s'expliquent davantage. Après les avoir reliés, dans un premier temps, à la crainte de la castration et au refus de paternité, nous sommes contrainte maintenant de les considérer comme le résultat de la négation d'un désir homosexuel<sup>44</sup> afin de purger le moi des inavouables pulsions que Tonton Macoute représente. Le refus de paternité étant alors interprété comme un refus d'amour, la demande de filiation paternelle retrouve tout son sens de grande demande amoureuse.

La scène suivante peut nous apparaître insolite dans les circonstances de la «grande demande», mais pourtant c'est l'échappée que nous attendions. Le refoulé que la dénégation met en lumière:

Tonton Macoute est un salaud, mais cela ne veut pas dire nécessairement qu'il est mon père. Je ne l'ai jamais prétendu, je l'ai seulement espéré, à certains moments, par désespoir. Ce n'est pas moi, ce sont mes investigateurs qui ont insinué, après la publication de mon livre *La Vie devant soi*, qu'il était mon<sup>45</sup> véritable auteur (P. 10. C'est nous qui soulignons).

Nous avons ici encore une dénégation propre au pervers narcissique, incapable de supporter le rejet. Le moi utilise ici la rationalisation comme défense: s'il refuse d'être mon père, s'il me rejette, il ne peut être qu'un salaud et comment un être aussi ignoble pourrait-il être mon père<sup>46</sup>? Il ne reste plus au moi qu'à le renier à son tour en lui signifiant qu'en réalité il n'a jamais vraiment désiré être son fils et que son oncle ne mérite pas de l'avoir comme fils.

<sup>44</sup> Le complexe de la castration témoigne de la persistance d'une angoisse infantile, qui peut être reliée aussi au problème d'appartenance sexuelle.

<sup>45</sup> Notons que l'adjectif possessif «mon» marque déjà l'équivalence entre l'auteur et ses œuvres.

<sup>46</sup> Nous avons ici une mise en abyme du propre subterfuge que Romain Gary a échafaudé avec *Pseudo* afin de dissimuler son identité: comment un être aussi odieux que Tonton Macoute pouvait-il être associé à Romain Gary? (Cf., Introduction, p.4).

Comme Mohamed qui a refusé de s'identifier à son père Yoûssef Kadir, Pavlowitch, le narcissique blessé, offensé, n'a rien à envier à son oncle, qu'il considère comme un salaud, et en conséquence il décline l'identité paternelle:

C'est là que mon système de défense a vraiment commencé à fonctionner.

J'ai un oncle que j'appelle Tonton Macoute [...].

[...] Il se prend pour mon père et s'imagine que j'éprouve à son égard des ressentiments de fils, alors que c'est à mourir de rire. Je pourrais donc vous dire que Tonton Macoute et moi, on n'a rien de commun, il n'est que le cousin de ma mère, il n'y a pas hérédité (P. 26).

Ce refus d'identification est récurrent:

— Vous me faites marrer, tous les deux. On dirait un père et un fils.

Là, j'ai éclaté.

— Nom de Dieu, je t'interdis de dire des conneries pareilles!

[...]

— Ce type-là, s'il était vraiment mon père, ce serait un salaud sans excuses. On ne fait pas ça à un mec (P. 123-124).

Et lorsque le texte fait dire au narrateur-héros: «Je crois que mon vrai père est le docteur Christianssen et que je suis danois<sup>47</sup> aussi. (P. 146)», c'est encore une manière de renier la paternité de Tonton Macoute. Ce déni de la paternité n'est qu'un faux-fuyant qui traduit l'incapacité du moi d'investir le père génital<sup>48</sup>.

Dans tous les textes ajariens, mais encore plus dans *Pseudo*, le déni est exploité au maximum: le protagoniste s'est approprié un père pour mieux le renier par la suite, pour le

<sup>47</sup> Un «danois», c'est aussi un chien. Il faut se rappeler ici que nous avons longuement parlé, au chapitre premier, de la peur des chiens, notamment des «dobermans» pour Pavlowitch. Or, cette peur a été reliée à la crainte du vagin denté parce que les chiens ont été finalement associés à deux figures féminines. «Je suis danois.» pourrait-il résonner alors comme l'aveu d'une identification féminine?

<sup>48</sup> La relation, à la fois érotisée et agressive envers l'imaginaire paternel, rend impossible la projection de l'idéal du moi sur le père et son pénis.

rejeter à son tour, pour se venger. Il apparaît que le moi, semblable à un faussaire engagé dans une «pseudo» évolution, veuille abolir toute vérité stable:

— J'essaye toujours de parler à l'envers, pour arriver peut-être à exprimer quelque chose de vrai.

.....  
— Je parle à l'envers pour essayer de dire quelque chose d'authentique... (P. 122-123),

s'écrie le héros à propos de ses rapports avec Tonton Macoute. Toute cette stratégie du déni, traduite par les situations inversées, les rôles usurpés, les sentiments factices, les duperies propres à l'autobiographie *Pseudo*, n'est qu'un signe que le narcissisme sous-jacent refuse l'identification œdipienne et confirme le comportement pervers du moi. Le renoncement subit à l'identification paternelle révèle surtout que le refus de paternité, imputé à Tonton Macoute, n'est qu'une ruse de la part du moi, qui cherche à contourner l'Œdipe en évitant la confrontation avec le père et par le fait même l'identification parentale masculine<sup>49</sup>, pour les motifs inconscients que nous avons soulevés précédemment, c'est-à-dire l'amour d'objet narcissique (homosexuel)<sup>50</sup>.

Avec un tel problème d'inconsistance psychique, il n'est pas étonnant que le moi, tout comme ses doubles, éprouve le besoin de s'ériger un système de défense personnel, dont la maladie mentale et «la défense Ajar» constituent des piliers: «C'est ainsi que je me suis mis peu à peu à élaborer, sans même le savoir, mon système de défense, qui me permet de chercher refuge dans divers établissements hospitaliers. (P. 13)». L'identification au père ayant échoué, il ne reste plus au moi qu'à s'isoler dans un univers narcissique où il vit avec ses

<sup>49</sup> «Tout sujet, homme ou femme, doit pouvoir s'identifier, sexuellement, à ses deux parents afin d'intégrer ses composantes viriles et féminines. La peur de la castration rend ces identifications particulièrement conflictuelles. Le complexe d'Œdipe, pour être intégré et dépassé, nécessite, outre cette double identification, une identification finale au parent du même sexe, idéal du moi et rival.» (Janine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, p. 224).

<sup>50</sup> La relation entre Salomon et Jeannot renforcera cette hypothèse.

semblables, c'est-à-dire avec sa propre image: «Il [Tonton] me regardait fixement de ses yeux aux reflets de moi-même. (P. 161)». La relation objectale est ainsi écartée et remplacée par une identification narcissique. Le moi n'a pas d'autre ressource que celle d'ériger son propre moi en idéal. D'où la création de «la défense Ajar» qui permet au moi de s'emparer de l'identité d'un écrivain notoire et de s'identifier à nul autre que lui-même:

J'avais pourtant élaboré un système de défense très au point devenu connu dans le jeu de l'échec sous mon nom, «la défense Ajar». Ce fut d'abord l'hôpital de Cahors, ensuite plusieurs séjours à la clinique psychiatrique du docteur Christianssen, à Copenhague (P. 9).

Notons que «la défense Ajar» est ici confondue avec la maladie mentale. L'identification à Émile Ajar est récurrente: «C'est là que j'ai eu pour la première fois l'idée de *La Vie devant soi*. (P. 60)». Dans le passage suivant, le héros narcissique revendique ses droits à coups de points (poings) d'exclamation (11 au total):

— Je suis Émile Ajar! hurlais-je, en me frappant la poitrine. Le seul, l'unique! Je suis le fils de mes œuvres et le père des mêmes! Je suis mon propre fils et mon propre père! Je ne dois rien à personne! Je suis mon pauvre auteur et j'en suis fier! Je suis authentique! Je ne suis pas un canular! Je ne suis pas pseudo-pseudo [...]! La seule chose qui compte, c'est mon œuvre!

.....  
— Ne m'appellez pas Pavlowitch, je suis Émile Ajar, le seul vrai, l'unique! (P. 192-193. C'est nous qui soulignons).

Une revendication qui passe par la dénégation: «Je ne suis pas un canular! Je ne suis pas pseudo-pseudo...!» Comme Mohamed, Pavlowitch désavoue aussi son appartenance à une génération<sup>51</sup> («Je suis mon propre fils et mon propre père.»), une autre façon de nier la Loi du Père et la castration. En d'autres mots, une autre manière de faire un pied de nez au sym-

<sup>51</sup> Et par le fait même, comme nous l'avons souligné précédemment pour Mohamed et Jeannot, il nie la différence des sexes.

bolique<sup>52</sup>. L'identification à Ajar, c'est une tentative de rétablissement narcissique: en instaurant «la défense Ajar», le moi cherche à créer un système pour s'intégrer dans un univers narcissique, qui est sa propre projection, afin d'éviter une identification objectale proprement dite (comme ce fut le cas pour tous les autres personnages moïques, bien qu'ils aient utilisé des moyens différents, mais dont l'équivalence est évidente). Ce mécanisme de défense et tous les autres que nous avons identifiés correspondent bien à l'investissement narcissique dont le moi est porteur.

Le problème de dédoublement de la personnalité auquel le protagoniste est confronté, évidente allusion aux mille métamorphoses du moi, à ses identifications multiples, s'inscrit dans le même registre: il n'est qu'un déguisement de «la défense Ajar». La relation à l'objet homosexuel ayant été conflictualisée, donc étant demeurée sexualisée, la projection du moi se fait sur des personnages hors du commun: sur le Shah d'Iran et sur le psychiatre Christianssen, comme nous l'avons déjà mentionné; puis sur le Christ<sup>53</sup> et enfin sur un écrivain notoire, Émile Ajar<sup>54</sup>. Derrière ces figures exaltées et admirées, l'imago paternelle se dessine clairement. En même temps que le moi organise ce système de projections multiples<sup>55</sup>, son narcissisme se renforce par de multiples réflexions en miroir. Mais il esquive ainsi la maturation, c'est-à-dire qu'il reste éparpillé sans pouvoir mener à terme ses identifications œdipiennes.

Parce que les identifications secondaires du moi sont mal enracinées, Pavlowitch, comme Cousin, est contraint de se conférer l'identité qui lui manque. Et c'est ainsi que le livre se

<sup>52</sup> Pour Lacan, nous savons que le Père, qui identifie sa personne à l'image de la Loi, est la clé de voûte de tout l'édifice symbolique.

<sup>53</sup> Qui est contenu dans Christianssen: le fils (sen = son) du Christ!

<sup>54</sup> Il en sera ainsi dans *L'Angoisse du roi Salomon*, où le roi du prêt-à-porter emprunte une double identité: celles d'un roi légendaire, Salomon, et d'un musicien célèbre, Rubinstein (Arthur).

<sup>55</sup> L'équivalent du «trésor» constitué par Salomon et les autres personnages moïques, c'est-à-dire cartes postales, vieilles photos, python, parapluie Arthur, dictionnaires, livres, écriture, ceinture de flanelle, jupe et bottes de cuir.

substitue au python. En d'autres mots, le serpent se «figurativise» dans le livre, plus précisément dans l'instrument qui produit le livre, la plume:

Il n'y avait qu'un ennui: le python m'avait suivi à la clinique. La nuit, il s'enroulait autour de moi affectueusement et j'avais des étouffements. J'ai dû l'écrire pour m'en débarrasser. *Gros-Câlin* fut mon premier effort d'autothérapie [...] Dès les premières pages, mon python a commencé à s'effacer et quand j'ai fini le livre, il avait complètement disparu (P. 58-59).

«[...] [C]omme un fil de haute tension qui se décharge<sup>56</sup> sur du papier pour ne pas éclater. (P. 168)», le moi se projette dans l'écriture, un autre mécanisme de rétablissement narcissique, pour échapper à ses angoisses morbides et à sa folie. L'écriture sert de refuge au même titre que la maladie mentale, mais elle est surtout une tentative de guérison («J'ai dû l'écrire pour m'en débarrasser.»), de reconstitution du moi, comme l'avoue encore Pavlowitch: «[...] c'est la récupération de soi-même à son propre profit. (P. 167)». Le moi exprime ici le désir narcissique de se refaire une existence pour enfin aboutir à la représentation de son propre corps phallique.

Il ne faut pas perdre de vue le possible caractère narcissique de l'écriture, *a fortiori* si elle est autobiographique, comme c'est le cas pour *Pseudo*. À l'hôpital, l'écriture remplace les soins: «Il [le psychiatre Christianssen] m'a fait apporter de quoi écrire. Aucun médicament. Aucun traitement. De quoi écrire. (P. 36)». Quelques pages plus loin, il réitère: «Je me suis quand même remis à écrire, parce que c'était ça ou la chimiothérapie. Des injections de je ne sais quelle merde pour me normaliser. J'écrivais quelques heures par jour, ne restant chez moi que pour ne pas me voir. (P. 39. C'est nous qui soulignons)». L'image des «injections de merde» n'est pas loin d'évoquer celle du coït anal et elle renvoie à la régression anale

---

<sup>56</sup> Notons la connotation sexuelle du mot.

du moi dans *Gros-Câlin* et dans *La Vie devant soi*, que nous avons abondamment illustrée. «Pour ne pas me voir.», conclut Pavlowitch, comme si l'écriture constituait une tentative de nier le caractère anal du moi. Les traces de l'analité apparaissent à nouveau dans le commentaire suivant: «Il [le psychiatre Christianssen] disait que la littérature était pour moi une défécation salutaire. (P. 113)». Le moi prête ainsi, par la projection, ses propres pensées au médecin comme s'il croyait à la force bénéfique du mécanisme de défense qu'est l'écriture. Le mot «défécation» fait de l'écriture, au même titre que le python, le parapluie Arthur et la ceinture de flanelle, l'équivalent du pénis anal. Le moi construit une œuvre représentant un pénis anal qui noircit la page blanche, se contorsionne comme le python et comme les traits de la plume, se métamorphose comme l'écrivain qui, par les contorsions de l'écriture, emprunte d'autres visages que le sien, voire même celui d'un autre écrivain. Un pénis anal idéalisé, c'est-à-dire un pénis anal qu'il tentera de faire passer pour un pénis génital. L'œuvre est ainsi motivée par le besoin narcissique d'accéder à la complétude. Plutôt que d'acquérir un pénis à travers des identifications progressives au père, le moi obtient un phallus symbolique en reniant ses origines. Autrement dit, il désire un autre père parce qu'il lui est impossible d'élever son propre père au rang des figures idéales. Et ainsi le moi peut continuer de contourner l'évolution vers la génitalité. Originellement, sans doute, l'écriture devait être une tentative de sublimer l'érotisme anal<sup>57</sup>, mais nous savons avec Janine Chasseguet-Smirgel,

---

<sup>57</sup> À la lumière de notre démonstration, il est maintenant possible de déceler le sens voilé du canular Gary-Ajar. L'auteur croit tromper le lecteur alors qu'il est victime de sa propre imposture: il veut exhiber un pénis génital tandis qu'il expose, au contraire, un pénis anal dans son œuvre tout entière. Le python, enroulé sur lui-même, à la fois phallus et excrément, demeure le symbole plus qu'éloquant de ce moi «pseudo-génital», de cette supercherie dans laquelle l'auteur s'est enlisé sans trop s'en rendre compte, «comme si le piège destiné d'abord aux autres s'était finalement retourné contre lui-même», écrit Jean-Marie Catonné, dans *Romain Gary / Émile Ajar* (p. 94).

De sa supercherie, Gary-Ajar espérait sans doute retirer des honneurs qui le maintiendraient dans l'illusion de la toute-puissance narcissique, du phallus pré-génital. En bernant les médias, notre illusionniste cherchait à préserver sa propre illusion. Or, nous savons que l'imposture ajarienne a été démasquée par la presse. Cette rebuffade, l'équivalent d'une castration pour le moi, a ravivé la blessure narcissique, et l'humiliation qui en a résulté a été ressentie comme une exhibition anale, c'est-à-dire de ce qui se cachait derrière la tromperie.

que «[...] seule une sublimation authentique fondée sur des identifications œdipiennes permettrait une réelle transformation de l'analité [...] <sup>58</sup>».

Comme nous venons de l'indiquer plus haut, l'écriture représente donc avant tout une manœuvre, une astuce, afin de s'attribuer l'identité qui fait défaut. L'œuvre symbolise notamment la propre personne, le moi: «*A tiré de son état de python un roman, Gros-Câlin, s'utilisant ainsi lui-même, conséquence d'une longue pratique de la masturbation. (P. 15)*». Les mots «s'utilisant lui-même» et «longue pratique de la masturbation» souligne à nouveau le caractère narcissique et onaniste de l'écriture autobiographique. L'œuvre est une représentation du moi idéalisé de l'écrivain<sup>59</sup> qui, à un certain degré, se confond avec le phallus, symbole de la complétude narcissique<sup>60</sup>: «Là, je tenais quelque chose de solide. Ce n'est pas moi qui compte, dans tout ça. C'est mon livre. Les auteurs, on s'en fout. Il n'y a que le don de l'œuvre qui compte. (P. 194)». Ici encore, l'ordre symbolique est nié: on se rit du père (l'auteur), il n'y a que le fils (l'œuvre) qui ait de l'importance. L'œuvre ainsi créée figure le propre phallus magnifié, l'identité lacunaire étant associée à la castration. Un phallus fantasmé auquel fait écho la phrase: «Là, je tenais quelque chose de solide.». Une phrase que Mohamed a déjà prononcée, signifiant par là son illusion d'être, sur le plan sexuel, un conjoint idéal pour la vieille Juive: «Je savais donc que je représentais pour madame Rosa quelque chose de solide. (V.S. 22)».

Ce phallus symbolique qu'est l'œuvre est évidemment faux<sup>61</sup>, c'est-à-dire que c'est un fétiche — du latin *facticius*, artificiel, factice — au même titre que le python, le parapluie Ar-

<sup>58</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *L'Idéal du moi*, p. 128.

<sup>59</sup> Une identification qui permet au moi, dans une certaine mesure, de se réconcilier avec la pulsion homosexuelle.

<sup>60</sup> Comme ce fut le cas pour le python dans *Gros-Câlin*.

<sup>61</sup> Le titre *Pseudo* n'est qu'un écho éloquent de ce toc: l'auteur ne pouvait pas choisir un titre plus approprié pour cette œuvre.

thur et la ceinture de flanelle. L'œuvre, aussi personnelle et originale qu'elle puisse apparaître, est une imitation, un simulacre du pénis génital, parce qu'il n'y a pas de véritable identification au père. Cette situation factice est issue du sentiment profond de l'absence d'identification à l'image paternelle ou à ses substituts (Tsourès, Hamil, Tonton Macoute, Salomon, Katz). L'identification œdipienne ne peut pas s'opérer parce que le père, servant de modèle au moi, est dévalorisé dans l'œuvre ajarienne, notamment dans *Gros-Câlin*, *La Vie devant soi* et *Pseudo*. L'œuvre fallacieuse n'obtempérera pas, à l'instar du moi, au principe de filiation. Comme il ne ressemble à personne, le moi ne saurait être le père d'une œuvre authentique<sup>62</sup>. L'identité qu'il se confère est usurpée, puisque fondée sur la négation d'une appartenance à une lignée: «Mes poèmes étaient bidon<sup>63</sup>, car sans Auteur<sup>64</sup>, il ne peut y avoir d'authenticité. Il me semble que cela devrait paraître évident. C'est l'abc de l'inexistence. (P. 37. C'est nous qui soulignons)<sup>65</sup>».

Pavlowitch s'accroche à l'autothérapie par l'écriture, son miroir et son fétiche, espérant qu'elle répare l'injure paternelle, qu'elle comble ce qu'il vit comme une profonde blessure. Malheureusement, l'écriture ne réussit pas à réparer la blessure causée par le rejet paternel et à conférer au moi l'identité qui lui manque, précisément parce qu'il s'agit d'un fétiche, comme nous venons de le démontrer plus haut et comme ce fut le cas pour les autres personnages moïques. Nous avons là l'œuvre d'un moi faussaire, basée sur le déni de la différence des sexes et des générations, où tout est «pseudo», c'est-à-dire fétiche, tel que l'indique le titre — judicieusement choisi — de l'autobiographie et tel que l'exprime métaphoriquement le narrateur-héros:

<sup>62</sup> C'est là tout le drame de Gary-Ajar que nous expliciterons dans quelques instants.

<sup>63</sup> Le mot «bidon», qui renvoie à rien, à nullité, à merde, renforce à nouveau l'existence du pénis anal.

<sup>64</sup> Nous avons déjà fait la preuve que le mot «Auteur» est un équivalent du père.

<sup>65</sup> L'œuvre d'Émile Ajar appartient à ce que Freud appelle le «roman familial» et elle en réunit tous les critères: le rejet de la filiation, la tentative de rompre la chaîne des générations, donc de se conférer une nouvelle identité.

En sortant du dernier restaurant, je me suis précipité chez mon dernier avocat [...] J'ai déposé sur son bureau un document signé de ma main, certifiant que j'étais un taré génétique [...] issu d'une souche de tarés elle-même issue d'une tare dans l'univers, et que j'autorisais ce document à [...] mettre fin ainsi au mystère Ajar. J'ai même signé Émile Ajar, débile mental, menteur invétéré, mythomane, affabulateur, truqueur, faux jeton, imposteur, pseudo, mégalo, avec preuves historiques à l'appui (P. 175).

Un autre passage redouble le précédent:

— Très bien, mais je dois vous dire ce qu'on répète un peu partout dans Paris.  
 — Quoi?  
 — Que c'est quelqu'un d'autre qui a écrit ou vous a aidé à écrire votre livre (P. 127).

Ce désaveu de la paternité de l'œuvre<sup>66</sup> lui en rappelle un autre, c'est-à-dire le refus de la filiation paternelle dont le moi n'a pas fait son deuil, et il ravive la blessure narcissique qui n'est pas encore cicatrisée:

<sup>66</sup> Gary-Ajar veut qu'on comprenne «sa» paranoïa ainsi. Mais que désire son inconscient en imaginant toute cette stratégie de création, où la notion d'auteur est convoquée de façon explicite? Dans les faits, Gary-Ajar désire qu'on lui reconnaisse la paternité de son œuvre (d'où le conflit avec Pavlowitch, sans doute, qui en revendiquait lui aussi la paternité), mais derrière ce désir se dissimule la recherche obsessionnelle d'un père pour le moi. Or, le refus, par les médias parisiens, de reconnaître Émile Ajar comme étant l'auteur de ses quatre romans est en quelque sorte un refus de paternité, qui fait ressurgir l'absence du père, c'est-à-dire le refus de paternité réelle pour le moi.

*Pseudo* résume bien le canular que Romain Gary a orchestré pour défier le monde littéraire parisien. Toute cette œuvre démontre le désir inconscient de se ré-inventer comme père de ses œuvres, mais il en est incapable, et il comprend soudain qu'il est un éternel orphelin de père, et que son œuvre, l'équivalent du moi, demeurera orpheline comme lui. «Gary-Ajar n'a sans doute jamais pardonné que personne parmi ceux qui cherchaient à identifier l'auteur de *Gros-Câlin* n'ait pensé à lui. Négligé. Éliminé. Cet oubli était bien la preuve de sa non-existence, de son impuissance», écrit Jean-Marie Catonné, dans *Romain Gary / Émile Ajar* (p. 96). D'où cette envie sans doute d'un recommencement, d'une nouvelle naissance exprimée dans son Testament, c'est-à-dire de repartir à zéro sous le nom d'Émile Ajar afin de reprendre un processus de maturation défectueux.

La reconnaissance de la paternité de l'œuvre par les médias devenait indispensable à ce créateur d'une œuvre-fétiche, dont les identifications multiples ne se sont pas intégrées. Une absence d'identification qui confirme son refus absolu d'assumer la paternité de son œuvre même après que la presse eut découvert sa parenté avec Paul Pavlowitch. C'est parce que le moi n'a pas intériorisé un père aimant, parce qu'il a une mauvaise estime de lui-même qu'il est obligé de passer par la reconnaissance du monde littéraire. Le moi, n'étant jamais satisfait de son phallus pré-génital, a sans cesse besoin de la confirmation d'autrui.

Ça m'a fait un coup terrible à l'organe populaire. J'ai craqué, j'ai vraiment craqué [...], j'ai poussé un coup de gueule absolument effrayant de blessure, d'indignation et d'horreur...

— *Pas moi? Pas moi? Pas moi? Qui alors?*

— Aragon. Queneau. On dit même que vous n'existez pas.

Je m'étranglais. J'étais tellement blessé dans mon amour-propre d'auteur que j'aurais tué cent petits chats sans même le remarquer pour sauver mon honneur. (P. 127-128. C'est nous qui soulignons).

Mais le moi ne parvient pas à «sauver son honneur» et Pavlowitch sombre petit à petit dans la déprime profonde:

[...] une [*sic*] Tout-Paris [...] certifiait que j'étais une nullité incapable d'écrire deux lignes, et que c'était Tonton Macoute qui était mon véritable auteur [...] La rumeur se répandait et je tendais de nouveau vers l'inexistence, avec de moins en moins d'identité [...] Je n'étais plus qu'un couvre-chef. (P. 187-188. C'est nous qui soulignons)<sup>67</sup>.

«[...] «[M]oche.». Et même dégueulasse. (P. 192)», le personnage moïque «[a] tout essayé pour [se] fuir (P. 11)» et «pour ne pas se voir. (P. 39)»: la maladie mentale, l'écriture, le doublement, la régression. Mais en vain, puisque ses peurs obsessionnelles ne le quittent guère:

J'étais sans défense, visible à l'œil nu et j'avais cinquante paires d'yeux que je n'arrivais pas à fermer pour ne plus voir clair en moi-même. Dès que je fermais une paire, les quarante-neuf s'ouvraient et me regardaient impitoyablement (P. 186).

Notons ce retour au fantasme du corps morcelé: les cinquante paires d'yeux que le moi ne contrôle pas. Une image paranoïaque s'il en est qui redouble celle de Tonton Macoute regardant Pavlowitch avec «des couteaux dans les yeux». L'obsession paternelle est loin d'être éliminée. En effet, nous pouvons voir, dans l'investissement avant tout narcissique de l'œuvre, une filiation au père — par ricochet, un refoulement de l'homosexualité — et une défen-

<sup>67</sup> Les mots soulignés, «nullité, l'inexistence, couvre-chef» (un chapeau sans tête), renvoient aux «poèmes bidon» ainsi qu'à des sentiments déjà exprimés par Michel Cousin et par Mohamed.

se contre l'Œdipe, dont l'aboutissement devrait être la possibilité d'établir un accord entre sa part objectale et sa part narcissique. Cet investissement traduit donc une impossible synthèse entre les pulsions narcissiques et objectales. Cette dernière observation nous permet de nous reporter à un passage-clé, cité dans le premier chapitre, et d'en saisir toute la portée: «Ce que je ne comprenais pas alors, c'est pourquoi le seul homme vivant pour qui j'avais de l'affection m'inspirait à chaque rencontre une telle haine de moi-même. (P. 167)». Ce clivage des pulsions est probablement, en partie, l'effet de la blessure narcissique infligée par le rejet paternel.

L'identification au père constituant la confirmation narcissique dont le moi est avide, sans cette identification, c'est le néant pour le moi. Ainsi son projet d'identification ayant échoué, le moi, dans *Pseudo* ainsi que dans les deux précédents romans, se perçoit comme inconsistant et il a l'impression de ne pas exister:

J'ai fait mettre un répondeur automatique [...] qui répondait que je n'existais pas, qu'il n'y avait pas de Pavlowitch, j'étais une mystification, un canular [...] Je présentais évidemment certains signes extérieurs d'existence, mais c'était de la littérature (P. 24).

Le passage suivant redouble le précédent: «Dès la sortie de mon premier ouvrage d'affabulation, on a commencé à remarquer que je n'existais pas vraiment et que j'étais sans doute fictif. On a même supposé que j'étais un ouvrage collectif.<sup>68</sup> (P. 14)». Le moi n'ayant pu s'identifier à l'objet idéalisé (Tonton Macoute, le substitut paternel) et se rapprocher ainsi de son idéal, il perd graduellement l'estime de lui-même comme ses doubles: «Ce n'était pas très gentil, il [Tonton Macoute] me péjorait. S'il se sentait insulté lorsque je lui disais que j'étais son fils, c'est que vraiment, je n'étais pas flatteur. (P. 28)». Pavlowitch s'apparente de plus

<sup>68</sup> Le «j'étais un ouvrage collectif» est à superposer au commentaire suivant de Mohamed: «J'étais de père inconnu [...], à cause de la loi des grands nombres. (V.S. 190)».

en plus à ses doubles par les sentiments d'infériorité qui l'affligent. Alors que Michel Cousin se considère comme «une chiure de mouche» et Mohamed comme «un demeuré», Pavlovitch, quant à lui, se définit en ces termes: «C'était bien moi, cette absence de moi-même (P. 148), un désintégré comme moi (P. 129), un salsifis sans fibres. (P. 186)». L'image suivante connote elle aussi la dévalorisation moïque et la paranoïa: «L'infirmière prenait des notes en sténo, pour me réduire. (P. 98)<sup>69</sup>».

L'absence d'amour paternel a infligé une telle mortification au moi que la blessure narcissique est inguérissable. Cette déception amoureuse pousse le moi, comme ses pairs, vers un autre mécanisme de défense, la régression. Le passage suivant fait écho à cette propension fort répandue chez les personnages moïques ajariens:

— Je connais votre système de défense, Ajar. Votre frère, c'est vous même. L'autre est un adulte parfaitement mûri. L'enfant «demeuré» qui a toujours douze ans, malgré son âge, c'est chez vous. Vous le dissimulez de votre mieux et vous vous êtes même laissé pousser une grosse moustache, pour mieux vous cacher. [...] Le besoin d'affabulation, c'est toujours un enfant qui refuse de grandir [...] (P. 158).

Nous reconnaissons bien Mohamed dans «l'enfant demeuré» qui a toujours douze ans et Salomon dans «un enfant qui refuse de grandir». Ce «besoin d'affabulation», ou plutôt cette recherche compulsive de la régression est redondante et elle est merveilleusement bien figurée dans l'image fantasmatique ci-après: «Cette nuit-là, je fus un oranger à Tunis qui fleurissait. J'ai toujours voulu être un oranger qui fleurit, mais qui s'arrête avant, qui ne donne pas de fruits, par principe. (P. 129)». Cette figure de «l'oranger qui ne donne pas de fruits» se superpose indubitablement à celle de l'enfant Salomon qui refuse de grandir ainsi qu'aux «plantes qui s'arrêtent de croître», dans *L'Angoisse du roi Salomon*. Une triple représentation qui figure aussi une parentalité stérile.

<sup>69</sup> Les signes sténographiques renvoient aux ramifications que forment les racines souterraines des salsifis.

Le moi, ayant soudainement perdu tout espoir d'atteindre son idéal, retourne à son support narcissique d'antan<sup>70</sup>: «Je suis redevenu un python [...] Je suis un reptile répugnant. J'ai rien d'humain. Je suis pas responsable. (P. 25. C'est nous qui soulignons)». La référence anale est manifeste ici encore: l'expression «reptile répugnant» connote les matières fécales. Une analité que le moi s'empresse de désavouer: «Je suis pas responsable.»<sup>71</sup>. Puis Pavlowitch s'enfonce davantage dans la folie, l'ultime régression pour le moi qui refuse d'affronter son impuissance fondamentale:

Alors, je deviens un python, une souris blanche, un bon chien, n'importe quoi pour prouver que je n'ai aucun rapport [...] Cendrier, coupe-papier, objet inanimé. N'importe quoi de non coupable. Vous appelez ça folie, vous? Pas moi. J'appelle ça légitime défense (P. 49).

Notons, d'une part, qu'il se transforme en souris (putain) comme Michel Cousin. Et d'autre part, le désir d'être un objet («objet inanimé») refait surface ici. Le moi va ainsi de régression en régression, avec «[...] le couteau pour tendances suicidaires [...]. (P. 148)», jusqu'à la régression mortifère à laquelle il fait allusion à plusieurs reprises. D'abord, le narrateur dit: «Le cœur saute des étapes pour courir à la rencontre du pire et en finir. (P. 111)». La rencontre du «pire» ne signifie-t-elle pas celle du «père», de Dieu le Père, Celui qu'on ne peut rejoindre que par la mort? N'avons-nous pas là un lapsus des plus éloquents: un «i» à la place d'un «è»? Ce commentaire de Pavlowitch ne fait-il pas écho également à cet autre: «(...) pour faciliter l'accès au Père dans un but d'annihilation réciproque. (P. 113. C'est nous qui soulignons)»? Cette «annihilation réciproque» ne renvoie-t-elle pas à l'idée de la mort? Puis, Pavlowitch devient plus explicite: «J'ai essayé de me tirer par la fenêtre pour courir au Moyen-Orient et faire des miracles mais je n'ai pas trouvé de taxi. (P. 166)». Enfin, le héros avoue son désespoir:

<sup>70</sup> Exactement comme Michel Cousin quand il a perdu Irénée Dreyfus.

<sup>71</sup> Ici encore la négation est désavouée: marquée et dé-marquée!

C'est alors qu'au milieu de la nuit, et bourré d'euphorisants, je me suis dit: autant pousser pour me fuir jusqu'à la caricature. M'autodafer. Me bouffonner jusqu'à l'ivresse d'une parodie où il ne reste de la rancune, du désespoir et de l'angoisse que le rire lointain de la futilité (P. 189).

Même si le héros «[s'est] fabriqué à un moment vingt fausses cartes d'identité pour essayer d'échapper à la mort. (P. 130)», il n'y échappe pas pour autant. Et cette pulsion de mort, aussi compulsive chez lui que chez ses doubles, représente le désir inconscient de vivre la pulsion coupable. La mort symbolisant, dans ce cas-ci, l'union sexuelle avec le père. Par le fait même, la mort délivre des forces oppressives au même titre que la maladie mentale et l'écriture. Elle est manifestement l'expression de la résistance du moi qui s'efforce de ne pas livrer les éléments refoulés<sup>72</sup> et dont la phrase suivante n'est qu'un écho: «Je ne veux pas être identifié. (P. 167)», clame le narrateur-héros<sup>73</sup>.

Ainsi pour ne pas être identifié<sup>74</sup>, Pavlowitch affirme «[qu'il] parle souvent de [lui] au pluriel<sup>75</sup> (P. 117)» et il change constamment de prénom au cours du récit<sup>76</sup>. Comme c'est par le nom qu'on reconnaît la filiation, il ressort que cette modification persistante du prénom souligne l'absence d'identité nominale et équivaut à un reniement des origines, c'est-à-dire de la figure paternelle. Dans *Pseudo*, l'échec narcissique est renforcée par ce besoin de se dé-

<sup>72</sup> Comme Ajar, pouvons-nous supposer, s'est suicidé pour ne pas livrer sur la place publique les motifs secrets de son comportement. Des motifs que même son «testament», remis à Gallimard, ne révèle pas tout à fait et qui demeureront sans doute mystérieux.

<sup>73</sup> Un autre commentaire trahit cette angoisse moïque d'être découvert:

J'ai refusé le prix Goncourt en 1975 parce que j'ai été pris de panique. Ils avaient percé mon système de défense, pénétré à l'intérieur, j'étais affolé par la publicité qui me tirait de toutes mes cachettes et par les recherches de mes investigateurs à l'hôpital de Cahors (P. 15).

<sup>74</sup> Cette obsession d'être reconnu a déjà été décelée chez Michel Cousin et chez Mohamed.

<sup>75</sup> «Je parle souvent de moi au pluriel.» peut être superposé également à «la loi des grands nombres» de Mohamed (V.S. 190).

<sup>76</sup> «Gégène (P. 23), Rodolphe (P. 35), Maurice (P. 36), Fernand (P. 37), Pahlevi (P. 56), Ajar (P. 76), Alex (P. 183), Paul-Émile (P. 190), Ludovic, Anatole, Valentin (P. 196) et Moïse (P. 197).» Ces changements de prénoms n'évoquent-ils pas le pouvoir de Protée de se donner des apparences diverses?

doubler, compulsif et mégalomane: «Je me suis mis à inventer chaque jour des personnages que je n'étais pas, pour parvenir à encore moins de moi-même. (P. 147. C'est nous qui soulignons)». Comme les autres héros ajariens, Pavlowitch est enfermé dans un cercle vicieux d'identités fictives, dont le python enroulé sur lui-même demeure la représentation vivante: «D'où, nœud sur nœud, invention en chaîne d'identités qui n'ont pas donné le Christ au monde [...]. (P. 91. C'est nous qui soulignons)», c'est-à-dire qui n'ont pas donné de Fils au Père pour autant: un fils avec son identité propre. Précisément parce que le moi n'a pas intégré toutes ces identifications (secondaires) successives qu'il s'est inventées. Il ne s'agit évidemment pas d'identifications réelles, c'est-à-dire d'assimilations, mais d'imitations<sup>77</sup> superficielles, liées à ces fantasmes inconscients de toute-puissance que nous avons montrés ailleurs. Au lieu d'identifications solides persistent des imitations<sup>78</sup>, c'est-à-dire le désir d'être comme le père, mais sans accomplir ce qu'il faut pour y parvenir<sup>79</sup>. Le moi ne sait pas qui il est, alors sa pulsion première est de chercher à se retrouver lui-même, à se regarder dans ses doubles, inventés pour retrouver sa cohésion, sa solidité. Exactement comme l'ont fait ses pairs des textes précédents. Le problème d'identification moïque, comme dans les deux premiers romans d'Émile Ajar, est, dans l'autobiographie *Pseudo*, au cœur de l'œuvre. Il est d'ailleurs clairement posé dès les premières pages du texte en des termes métaphoriques: «Il n'y a pas de commencement. (P. 9)». En d'autres mots, il n'y a pas d'origine, pas d'identité, donc pas de père.

La scène suivante redouble cette absence d'identité:

<sup>77</sup> L'imitation est un moyen de défense devant l'angoisse provoquée par le conflit d'identification.

<sup>78</sup> Un autre cas, dans *La Vie devant soi*, pourrait être rangé sous cette rubrique de l'imitation: ce mécanisme est également à l'œuvre chez Mohamed qui tente de s'identifier aux substituts paternels (monsieur Hamil, le docteur Katz, le père-flic).

<sup>79</sup> C'est ce que le Christ réalise: il fait ce qu'il doit pour obtenir la réconciliation (le salut) avec le Père, mais au bénéfice d'une soumission passive à la loi paternelle.

— Ils te découvriront à Caniac, tu sais. Et j'avoue [Tonton] que je ne sais pas ce que tu essayes de cacher.

— *Rien*, lui dis-je. Tu avoueras que s'il est une chose qu'il vaut mieux cacher, c'est ça [...] Cacher par tous les moyens ce rien que l'on ne saurait voir<sup>80</sup> (P. 169. C'est nous qui soulignons).

Ce «rien», c'est l'expression d'un sentiment profond d'inconsistance. Ce que le moi redoute par-dessus tout, c'est de se dévoiler comme un être qui ressent douloureusement l'écart entre son moi et son idéal. Pourquoi «le fait de [s']être vu étalé, au vu et au su, sur toute une page de *Monde*. (P. 164)» provoque-t-il tant d'angoisse, de désarroi chez Pavlowitch, sinon parce que le moi craint d'être découvert tel qu'il est, c'est-à-dire comme un être castré. Autrement dit, «être étalé, au vu et au su» de tous, c'est révéler l'univers anal qui se dissimule derrière la façade, c'est-à-dire le caractère fallacieux du phallus, avec le corollaire que cette situation implique: la persistance du lien avec la mère et l'exclusion concomitante de l'univers paternel ainsi que de la génitalité. Notre interprétation est renforcée à nouveau par le commentaire suivant: «(...) avec mon pseudo qui rampait partout, je fus pris d'une peur atroce: la signature devenait de plus en plus ferme, de plus en plus à elle-même pareille, identique, telle quelle, de plus en plus fixe. (P. 76)». Le «pseudo qui rampait», c'est le python, clairement identifié déjà comme étant le «pseudo-phallus» que la «signature» de Pavlowitch vient authentifier. Ce «pseudo-phallus» qui vient se substituer au vrai, c'est le phallus de la phase anale qui prétend supplanter celui de la phase génitale. Cette observation confirme l'hypothèse que nous avons déjà énoncée, c'est-à-dire que le texte autobiographique est également un fétiche, un phallus magnifié, et par procédé métonymique, toute l'œuvre ajarienne. Ce fantasme du «pseudo-python», que le moi a élaboré, vise à démontrer qu'il possède un pénis d'une puissance absolue, supérieure même à celui du père. Cet investissement narcissique de l'œuvre, et par ricochet du moi, constitue une défense majeure devant l'attrait pour l'objet homo-

<sup>80</sup> «Cacher ... ce rien que l'on ne saurait voir» renvoie à «Couvrez ce sein que je ne saurais voir » (Molière), et renforce l'identification féminine dont nous avons parlé abondamment.

sexuel. Bref, être démasqué pour le héros, c'est acculer le moi à reconnaître son désir érotique pour le père, c'est mettre à jour la pulsion homosexuelle que l'image des «satrapes» évoque bien: «Sur le rebord de la fenêtre, de petits satrapes lilas gorgés de sang se bécotent en roucoulant. (P. 112)»<sup>81</sup>.

Dans *La Vie devant soi*, nous avons soulevé l'hypothèse que le deuil du père n'était pas entièrement assumé. C'est ce que démontre précisément et bien davantage *Pseudo*. L'aliénation mentale de Pavlowitch devient l'équivalent de l'identification ratée du moi et en conséquence de l'aventure amoureuse non consommée avec le père:

[...] Oui, je, soussigné Paul Pavlowitch accepte par la présente d'être une caricature d'Émile Ajar, une caricature d'homme dans une caricature de vie dans une caricature de monde: je choisis la fraternité, même à ce prix [...] J'accepte donc de me caricaturer et de m'autodafé [...] (P. 212).

La maladie mentale est la projection de cette catastrophe interne, de cette «caricature d'homme». Et lorsque le texte met en scène Tonton Macoute qui retire son amour à Pavlowitch, il montre encore que l'univers subjectif du moi s'est écroulé. Ainsi s'éclaire de façon magistrale la phrase placée en exergue au début de *La Vie devant soi* et qui résume à elle seule l'autobiographie *Pseudo*: «(...) Tu es devenu fou à cause de Celui que tu aimes. (V.S. 7)»<sup>82</sup>. Le pronom «Celui» avec majuscule a été associé précédemment aux mots «Paternel» et «Auteur», trois représentations du Père. Le recours à la maladie mentale, l'autothérapie par l'écriture et la tendance compulsive à la régression anale sont autant de défenses pour rasséréner le moi, autant de balises pour sécuriser un moi incapable d'aller vers «l'autre». Et c'est no-

<sup>81</sup> Et que la galerie d'hommes célèbres, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, ainsi que les photos de Jean Moulin et Pierre Brossolette, dans *Gros-Câlin*, mettront encore en évidence.

<sup>82</sup> Ajar fait endosser son canular à Pavlowitch en le faisant passer pour le fou alors que lui-même se place dans la peau de Dieu le Père. Un père sadique qui est responsable d'un fils taré (le Christ qui porte le péché des hommes). Il fait la preuve de l'affirmation inconsciente suivante: «J'avais un père sadique qui m'a rendu fou.»

tamment de l'écart qui sépare le moi de son idéal que le conflit psychique a surgi empêchant ainsi toute relation objectale. L'absence d'espoir d'aboutir à l'union entre le moi et l'idéal a entraîné la perte d'estime de soi jusqu'à la dépersonnalisation, la folie et la mort, c'est-à-dire la régression à une phase où la relation objectale se dissout pour laisser place à la fusion primitive, à l'identification narcissique. Nous pourrions supposer que ce qui permet au moi de se réconcilier avec sa pulsion homosexuelle, c'est le fait de s'identifier à l'auteur, Émile Ajar<sup>83</sup>:

[...] Il [Émile Ajar] était là. Quelqu'un, une identité, un piège à vie, une présence d'absence, une infirmité, une difformité, une mutilation, qui prenait possession, qui devenait moi. *Émile Ajar*.  
Je m'étais incarné (P. 76).

Enfin, voici le point culminant, le *nec plus ultra* devrions-nous dire, où l'identification Gary-Ajar prend tout son sens. Le moi est dédommagé par l'écriture pendant qu'à travers l'identification ajarienne, le fantasme d'identification féminine, dont le texte était déjà porteur, se redessine de façon flagrante et devient acceptable: «Pour le reste j'élève ma toute petite voix de souris — *Ajar*, ça veut dire «souris» en hongrois-finnois — j'élève ma toute petite voix uniquement pour hurler que j'ai peur [...]. (P. 73)». Quelques pages plus loin, le narrateur ajoute: «Il [Ajar] se débattait, essayait de se libérer<sup>84</sup>. Il avait six pattes, dans son effort de s'en sortir, [...] et de tout petits tétons roses et maternels<sup>85</sup>, car il rêvait un peu d'amour, malgré tout. (P. 77. C'est nous qui soulignons)». Puis, il précise encore: «La seule chose qu'il [Ajar] n'arrivait pas à changer, c'était ses organes de reproduction, car il faut que le pseudo-pseudo continue, faute d'Auteur. (P. 78. C'est nous qui soulignons)». Quelques remarques s'imposent au sujet de ces trois citations. La souris (fille de mœurs légères), la peti-

<sup>83</sup> Comme Romain Gary à Émile Ajar, sans doute! Deux identités entre lesquelles le moi a de la difficulté à se situer.

<sup>84</sup> Comme le goéland de Jeannot qui essayait de se libérer de la «marée noire» (la mère, la putain, la souris).

<sup>85</sup> Les «tétons» renvoient à «ce rien» = «ce sein que je ne saurais voir».

te voix et les tétons maternels sont de toute évidence des marques de féminité. Cette identification à la putain (souris) redouble les précédentes, notamment celles de Michel Cousin, de Gros-Câlin et de Mohamed. En outre, le narrateur fait allusion au fait qu'Émile Ajar porte sur lui les deux sexes, comme la travestie mademoiselle Lola. Et comme elle aussi, il ne peut pas changer ses organes sexuels: il ne faut pas que le faux phallus (pseudo-pseudo), le pénis anal, soit découvert<sup>86</sup>. Ainsi la double identité devient sécurisante et elle permet de masquer la castration. Cette double identité du moi a déjà été soulignée à quelques reprises, notamment lorsque Pavlowitch dit: «Alors, je deviens python, une souris blanche [...]. (P. 49)». Ce dernier commentaire renforce à nouveau l'identification à la putain, qui est récurrente dans le texte: «[...] je continue même à aimer tellement que je suis obligé de me défendre. C'est l'amour fou. (P. 65)». L'expression «me défendre» a déjà été employée par Mohamed, qui tentait de s'identifier à la vieille Juive: «J'ai essayé de me défendre. Je me peignais bien, je me mettais du parfum de madame Rosa derrière les oreilles comme elle [...]. (V.S. 80)». Pavlowitch s'est également identifié à la vieille Juive<sup>87</sup> par le truchement de la maladie mentale et en empruntant sa nationalité: «*Je suis juif*, docteur [...]. (P. 91)». Rappelons-nous qu'un Juif, par connotation culturelle, c'est un sujet sans attache, sans pays d'origine, donc un rejeté, un paria. «Je suis juif.», en plus de marquer l'identification à la figure maternelle, rappelle très fortement le rejet paternel et l'absence d'origine. Autrement dit, est Juif celui qui est mutilé de son identité masculine comme le Christ, le Roi des Juifs, qui a été privé de son identité divine.

Ici s'explique le besoin d'ériger cet autre système de défense dont la maladie mentale constitue un pilier. C'est-à-dire cette lutte défensive qui adopte la forme d'un délire de persé-

<sup>86</sup> Cf., pp. 77 - 109 - 126 - 127 et 128 du mémoire.

<sup>87</sup> Cette identification à la vieille Juive est redondante: «Je venais donc de me taper six étages sans ascenseur, pour être auprès d'elle, là où elle habite et j'étais encore tout essoufflé. (P. 117)», comme le faisait si souvent madame Rosa, dans *La Vie devant soi*.

cution. Le persécuteur, nous le connaissons, c'est Tonton Macoute. Le moi s'est déjà identifié à cet agresseur dans le but évident de se protéger de la menace de castration. Mais ce n'était pas suffisant. Le moi craint à ce point d'être castré que la défense ultime pour se protéger de cette angoisse, c'est l'identification féminine. Néanmoins, il est fort probable que la racine de cette identification féminine soit reliée à la nostalgie paternelle, à laquelle fait écho cette réflexion de Pavlowitch: «[...] faute d'Auteur»! Une nostalgie exaltée jusqu'à comporter un renforcement érotique, tel que nous l'avons démontré par la scène de la filiation paternelle, appelée aussi «la grande demande». Le fantasme de castration, la menace la plus redoutée que puisse accomplir le père, a lui-même fourni la matière du fantasme d'identification féminine, fantasme d'abord combattu, puis finalement accepté, comme l'a confirmé l'identification de Pavlowitch à Émile Ajar.

\* \* \*

La figure paternelle revêt un aspect bien différent dans *L'Angoisse du roi Salomon*. Fuyant et ignoré dans les deux premiers romans, détesté à l'extrême dans l'autobiographie, le père apparaît généreux et conciliant, dans le dernier texte, sous les traits de l'auguste roi Salomon Rubinstein. Une trajectoire qui démontre bien l'émergence du refoulé d'un texte à l'autre. Après de nombreuses années de succès dans le prêt-à-porter, Salomon Rubinstein décide de fonder S.O.S. Bénévoles afin de venir en aide aux «paumés». C'est à travers cette véritable association thérapeutique que se dissimule à nouveau la recherche obsédante du père. À ce sujet, écoutons Jeannot qui reprend les propos d'un témoin privilégié, son ami Chuck:

Chuck [...] dit que monsieur Salomon ne fait pas ça tellement par bonté de cœur mais pour donner des leçons à Dieu, pour Lui faire honte et Lui montrer le bon chemin [...]

.....  
 [...] Pour lui, monsieur Salomon voulait être universellement aimé, vénéré et entouré de gratitude, à la place de quelqu'un d'autre qui

aurait dû y penser et qu'il remplaçait ainsi au pied levé, avec un cinglant reproche [...] (A.S. 15-16).

Et le narrateur continue de raconter:

Quand je parlais des bontés que le roi Salomon dispensait aux personnes oubliées [...], Chuck m'expliquait que c'était sa façon d'adresser d'amers reproches à Celui dont les bontés brillaient par leur absence [...] Il soutenait aussi que c'était chez le patron de S.O.S. l'effet de son angoisse, qu'il cherchait à se faire remarquer de Dieu [...] (A.S. 26-27).

Notons que l'angoisse semble à nouveau reliée à la figure paternelle, que rappelle le pronom «Celui» avec majuscule, comme dans les textes précédents. Et ce pronom renvoie à deux autres («Le» et «Lui») dans le passage suivant: «Pour Chuck, le roi Salomon fait du remplacement et de l'intérim, vu que le titulaire n'est pas là et il se venge de lui en Le remplaçant, pour Lui signifier ainsi son absence. (A.S. 44)». Enfin, Chuck dit encore: «Celui-là, alors, comme volonté de puissance ... Il se voit en Dieu le Père, il n'y a pas de doute. (A.S. 84)». Chuck figure un psychanalyste<sup>88</sup> qui dévoile progressivement les racines œdipiennes du conflit paternel. L'archétype de Dieu de même que le personnage du psychanalyste, interprété par Chuck, font également référence à la figure paternelle, dont l'absence suscite non seulement de l'angoisse, mais aussi du ressentiment: «[...] il [Salomon] est monté dans mon taxi avec cet ennemi qu'il avait sur le dos et son irritation contre cet offenseur. (A.S. 10)». Dans cet «ennemi» non identifié, dans cet «offenseur» invisible, nous reconnaissons aisément Tonton Macoute, le mauvais père dont Salomon veut se venger.

Au premier regard, le «roi du pantalon» désire vraisemblablement se substituer à ce méchant père, irresponsable, castrateur, qui a occupé toute la place dans les précédents textes

---

<sup>88</sup> Qui renvoie au ventriloque-thérapeute dans *Gros-Câlin*.

d'Émile Ajar. Et ce, afin de s'identifier à Dieu, symbole par excellence du père idéalisé, du père aimant et tout-puissant. Celui-là même qui a brillé par son absence auprès du moi et auquel Pavlowitch a déjà fait allusion dans *Pseudo*: «Je ne sais pas pourquoi je le [Tonton Macoute] punissais, tout le temps. Peut-être parce qu'il faut bien se contenter du pseudo-pseudo. Le vrai responsable brille par son absence. Alors, on en cherche un, plus accessible. (P. 104-105)». «Le complexe du Sauveur.» (A.S. 291), dont parle si souvent le narrateur dans *L'Angoisse du roi Salomon*, évoque également cette obsession paternelle. Une obsession abondamment illustrée par les commentaires de Chuck, dans lesquels transparaît un équivalent pervers, c'est-à-dire le savoir. Le savoir de Chuck, ou plutôt son aptitude à penser et à interpréter, peut être considéré comme un signe de puissance phallique<sup>89</sup>. Ce savoir est basé sur un déni qui permet au moi pervers de nier la Loi du Père et la castration: le père est faible, irresponsable, donc il n'existe pas. Qui plus est, ce savoir lui permet du même coup d'éviter la perception insupportable, c'est-à-dire la vision des organes féminins dépourvus de pénis.

Salomon n'est pas devenu le «*wunderkind*», l'enfant prodige que sa mère aurait désiré, qu'à cela ne tienne, il sera un père parfait. Cette image superpaternelle est propre au narcissisme, dit phallique. Devenir le fondateur de S.O.S. Bénévoles pour Salomon, c'est une façon pour le moi de se sentir plus près de la toute-puissance narcissique. Tout sentiment de culpabilité, nous le savons, affaiblit l'estime de soi alors que toute satisfaction d'un idéal la renforce. Pour se maintenir dans sa propre estime, le moi a besoin de provisions narcissiques venant des autres. Or, l'admiration que tous les membres de l'association vouent au patron de S.O.S., c'est une manière d'augmenter l'estime de soi, de permettre au moi de se libérer de ses sentiments d'angoisse, de culpabilité et d'agressivité refoulée. En d'autres ter-

---

<sup>89</sup> Celui qui sait est appelé le grand Autre par Jacques Lacan: le Savoir = la Loi du Père.

mes, toute cette action défensive du moi a pour but de préserver une puissance phallique — dont Dieu est une représentation — sur laquelle nulle castration ne peut avoir d'emprise. N'avons-nous pas là un Salomon Rubinstein qui ressemble fort à Michel Cousin, à Mohamed et à Pavlowitch?

Dans cette décision de Salomon Rubinstein de quitter le prêt-à-porter<sup>90</sup> pour fonder S.O.S. Bénévoles, nous percevons aussi une forme de régression, à laquelle ont eu recours à tour de rôle les personnages moïques d'Émile Ajar. En fondant S.O.S. Bénévoles, Salomon se met à l'abri au sein d'un organisme où tous les membres non seulement l'admirent, mais l'entourent, l'aident et l'aiment comme le ferait une mère pour son enfant. S.O.S. représente une fuite, un refuge où le moi retrouve la sécurité d'antan. Cette image ambivalente recouvre donc à la fois une incapacité d'idéaliser le père et une manière d'opérer un retour au sein maternel. S.O.S. Bénévoles, c'est l'image du moi et de l'objet primaire confondus. La mégalomanie<sup>91</sup> du moi trouve encore son compte dans cette association. En participant ainsi à la fois du père et de la mère toute-puissante, il semble aussi que Salomon joue, auprès des membres de l'organisme, de Jeannot notamment, le même rôle que madame Rosa auprès de Mohamed, c'est-à-dire laisser croire que le moi peut éluder l'évolution, qu'il n'a pas besoin d'investir le père, alors qu'il faut passer par un processus de maturation pour y parvenir. Sur ce point, l'aventure entre Jeannot et Cora constitue une autre preuve irréfutable.

La scène suivante démontre que le moi ici, à l'instar de ses doubles, est à la recherche d'un modèle, d'un idéal du moi. Alors que le «roi du pantalon» fait admirer son album de cartes postales à Tong, ce dernier lui demande:

---

<sup>90</sup> Qui pourrait se traduire ici, non seulement comme la difficulté de porter son sexe, mais aussi de porter la paternité de l'œuvre à laquelle nous avons fait allusion précédemment.

<sup>91</sup> Rappelons-nous celle de Pavlowitch.

— Pourquoi collectionnez-vous des messages qui ne vous sont pas adressés qui ne sont rien pour vous? Comme ce soldat tué que vous n'avez pas connu?

.....  
 — Vous ne pouvez pas comprendre [...] Vous avez à qui penser. Mais moi je n'ai jamais perdu personne. Je n'ai eu personne [...] J'ai quatre-vingt-quatre ans et je n'ai personne à déplorer [...] Alors, quand je feuillette cet album...(A.S. 33-34).

Ce commentaire de Salomon ne fait-il pas écho à ceux de Michel Cousin et de Mohamed qui prétendaient tous deux n'avoir personne à qui ressembler?

Craignant de tomber dans l'oubli et de rejoindre les rangs «(...) des gens qui n'ont été rien (...). (A.S. 31)», Salomon, comme Pavlowitch, cherche à s'identifier à des personnages notables<sup>92</sup>. Après s'être identifié à Dieu le Père, le roi du prêt-à-porter emprunte les nom et prénom de deux personnalités notoires<sup>93</sup>. D'abord le nom du pianiste Arthur<sup>94</sup> Rubinstein (A.S. 36). Quant à son prénom, nous en connaissons tous l'origine: il est tiré de la Bible, c'est-à-dire du personnage légendaire, renommé pour sa sagesse<sup>95</sup> (A.S. 55-56). Il fallait une identité célèbre pour redorer la réputation de celui qui «[n'allait] plus jamais être un enfant prodige. (A.S. 36)». Et comme si cette identité d'emprunt ne suffisait pas, monsieur Salomon Rubinstein prend soin d'utiliser le mot «Esquire, qu'on emploie dans les adresses après le nom, au Royaume-Uni, pour indiquer des personnes de bonne qualité. (A.S. 18)». Enfin, «il s'ajoute une grosse perle dans la cravate, pour se donner plus de valeur (A.S. 67)», précise le narrateur. Nous reconnaissons bien ici le masque que porte à nouveau le phallus anal fétiché, c'est-à-dire la «grosse perle», que nous pouvons superposer à la «canne

<sup>92</sup> Sans doute pour les mêmes motifs exprimés dans le texte, c'est-à-dire que la relation à l'objet homosexuel ayant été conflictualisée (érotisée), la projection du moi se fait sur des personnages hors du commun (Sur le Shah d'Iran, le psychiatre Christianssen, le Christ et Émile Ajar, pour Pavlowitch).

<sup>93</sup> Ici encore l'image de Protée transparait.

<sup>94</sup> Rappelons-nous que Mohamed a baptisé son parapluie «Arthur».

<sup>95</sup> Salomon, c'est le sage qui a suggéré de trancher un enfant en deux, afin de rendre justice à ces femmes qui prétendaient toutes les deux être la mère de l'enfant. Une image qui évoque fortement l'idée du conflit psychique et de l'ambivalence qu'il entraîne.

à pommeau d'argent en forme de tête de cheval<sup>96</sup> (A.S. 10)», dont Salomon ne se départit jamais, comme Mohamed de son parapluie Arthur et comme Michel Cousin de son python. Dans cette recherche obsessionnelle d'identité notoire, nous percevons la démarche narcissique du moi, que nous avons observé dans *Pseudo* notamment. Ce leurre va permettre au moi, narcissiquement défaillant, d'oublier qu'il n'est pas «l'enfant prodige» que sa mère aurait désiré, c'est-à-dire de se rassurer qu'il n'est pas castré. «[...] [Ce] champ de l'illusion demeure le registre privilégié (...) [du pervers].<sup>97</sup>».

De façon tout à fait étrange, la figure paternelle émerge aussi à travers le fatras de photos et de cartes postales que Salomon Rubinstein collectionne: «Un matin, je l'ai trouvé penché [Salomon] sur la photo d'un poilu français 14-18, fièrement photographié de son vivant, avec au dos des mots qui ont dû être émouvants à l'époque [...] *Ton Henri..* (A.S. 33)». De nombreuses photos d'hommes viennent s'ajouter à la collection des cartes postales, dont celle de Sylvio Boldini. Au sujet de ce dernier, Jeannot raconte que «Monsieur Salomon avait sa photo dans un cadre en argent massif sur son bureau de philatéliste [...]. (A.S. 71)». Avant de se suicider, Sylvio Boldini avait aménagé «une cave aux Champs-Élysées» (A.S. 71) afin que Salomon, qui est Juif, puisse s'y réfugier. Une situation, précise le narrateur, qui «avait créé entre eux des liens d'amitié et de gratitude éternels (A.S. 71)». Nous apprenons, en lisant ce passage, que Salomon est Juif comme Pavlowitch et madame Rosa. N'avons-nous pas là un trait unificateur qui nous permet de superposer cette «cave des Champs-Élysées» au «trou juif», dans lequel la vieille dame s'est enfermée elle aussi pour échapper aux Allemands et y mourir? Et cette amitié avec un Boldini suicidaire, dans une cave précisément, semble traduire, du moins pour l'instant, un désir de suicide, l'expression même d'une régression, c'est-à-dire d'un retour symbolique à la matrice.

<sup>96</sup> Nous savons que le cheval est un symbole du père dans la symbolique freudienne.

<sup>97</sup> P. Aulagnier-Spairani, J. Clavreul et al., *Le désir et la perversion*, p. 115.

Une photo de De Gaulle orne également les murs de son bureau: «Il [Salomon] a mis la photo de De Gaulle sur le journal avec ce qu'il dit des Juifs: «Peuple d'élite, sûr de lui et dominateur». Il a découpé ça avec de Gaulle et il l'a encadré. (A.S. 231)». Dans l'image du général français faisant l'éloge d'un peuple dominateur, nous voyons poindre à nouveau la figure du surmoi paternel, qui rappelle la menace de la castration. Une menace d'autant plus présente que Salomon s'identifie à un Juif, symbole par excellence du persécuté.

Enfin, le vieillard possède «une reproduction du portrait que monsieur Léonard de Vinci a fait de lui-même, quand il était encore très vieux [...] Monsieur Salomon me l'a fait contempler souvent, il ne s'en lassait pas [...]. (A.S. 180)», ajoute le narrateur. Cette admiration n'évoque-t-elle pas l'engouement béat de Michel Cousin pour son double Gros-Câlin? Comment ne pas percevoir la complaisance qui transparait dans le regard de Salomon? Il est évident qu'une sorte de jouissance secrète préside à sa contemplation.

À cette galerie de photos, nous pouvons superposer celles de Jean Moulin et de Pierre Brossolette, deux individus dont les photos ornent le salon de Michel Cousin dans *Gros-Câlin*. Et bien que «ces deux hommes [n'aient] absolument rien à faire dans [cet] ouvrage zoologique (G.-C. 10)», ils n'en demeurent pas moins une source continue de l'angoisse pour le narrateur-héros: «J'étais épouvanté à l'idée que j'avais oublié d'enlever les portraits de Jean Moulin et Pierre Brossolette de mes murs et que les phares-poursuite allaient voir ça du premier coup. (G.-C. 180)». Cette peur est récurrente: «J'ai une peur bleue de la police, à cause de Jean Moulin et de Pierre Brossolette. Je me demande même par moments si je n'ai pas adopté un python pour que ça se remarque moins. Pour détourner l'attention. (G.-C. 38)». Cette crainte qu'on découvre les photos de Jean Moulin et de Pierre Brossolette peut être un déplacement de la crainte de la castration. D'autant plus que ces deux hommes sont des résis-

tants français, dont le premier est mort des suites de torture héroïquement supportées et le second s'est jeté par une fenêtre pour être certain de ne pas livrer de secrets sous les sévices des interrogatoires. La fin tragique de ces deux personnages, menacés de torture, peut être rapprochée de la douleur de la castration, qui n'est rien d'autre, faut-il le rappeler, qu'une mutilation sur le corps narcissique.

Mais il y a plus! Ces photos qu'il faut dissimuler à tout prix figurent indéniablement une pulsion coupable, réveille le conflit psychique, car si elles ne signifiaient pas un désir interdit, pourquoi le moi se dresserait-il contre elles? Le passage suivant est chargé de révélations d'autant plus significatives qu'elles passent encore par la dénégation:

Je n'ai même pas eu le temps d'enlever du mur les photos de Jean Moulin et de Pierre Brossolette [...] Mais surtout, je ne veux pas que personne [...] s'imagine, en trouvant les photos de deux hommes véritables sur mon mur, s'imagine que je me complais dans des états vagues et aspiratoires avec dignité [...] (G.-C. 70-71).

Remarquons les expressions («enlever du mur», «hommes véritables sur mon mur») qui font écho à «faire le mur», c'est-à-dire faire l'amour avec le python. Dans ce cas-ci, l'expression «enlever du mur» pourrait bien se traduire ainsi: faire disparaître Moulin et Brossolette parce que mon amitié avec eux est suspecte. Il y a un point notamment qui vient renforcer cette interprétation, c'est l'aspect admiratif de Cousin — qui rappelle celui de Salomon devant le portrait de Léonard de Vinci — pour ces héros de la Résistance: on n'expose généralement pas, dans son salon, les photos des personnes qu'on abhore. Et jusqu'à Gros-Câlin lui-même, le double moïque, qui a de la vénération pour les deux hommes:

J'ai également trouvé une fois ou deux Gros-Câlin dressé ainsi en spirales sous le mur vers les portraits de Jean Moulin et de Pierre Brossolette, dans un but aspiratoire ou désespéré, ou simplement par

habitude de regarder vers le haut (G.-C. 25. C'est nous qui soulignons).

Notons la redondance des mots à connotation sexuelle: «dressé (en érection), aspiratoire» et l'expression «sous le mur». Que signifie cette mise à l'honneur d'hommes menacés de castration — parallèlement à la peur de la castration — sinon aussi la fascination qu'exerce sur le moi une phallicité, une masculinité et une puissance amputées. Une fascination redoublée par le fait qu'elle évoque, d'une part, celle qu'à ressentie Michel Cousin en apercevant Gros-Câlin (un animal castré: sans bras ni jambes) et qu'elle se superpose, d'autre part, à l'admiration que Salomon voue à l'autoportrait de Léonard de Vinci. Une peinture qu'il regarde, non pour la beauté de l'art, mais pour la superbe reproduction d'un double. Ce portrait apparaît autant comme la preuve de la tendresse narcissique que Salomon porte à ce peintre que comme la réplique-souvenir du double, c'est-à-dire de l'objet d'amour homosexuel.

Quoique nous ayons affirmé précédemment que le «trou juif», et par le fait même «la cave des Champs-Élysées», était un symbole de la matrice, il est fort probable — par le même procédé métonymique que nous avons évoqué déjà: mère phallique (parents combinés) comprenant le père — que le désir du moi ici ne soit pas de rejoindre la mère (à laquelle il s'est déjà identifié: il est Juif comme elle), mais plutôt de se lier d'une profonde amitié avec Sylvio Boldini, cet homme qui l'a secouru<sup>98</sup>. Qui plus est, la peur qu'on découvre Jean Moulin et Pierre Brossolette est associée à celle qu'on fasse la découverte d'un «python juif» chez Michel Cousin: «Je me ressaisis cependant très vite, juste au moment où j'allais confesser que je cachais chez moi un python juif. (G.-C. 181)». Le «python juif», protégé par Michel Cousin, n'est pas loin de rappeler Salomon, ce Juif pour qui Sylvio Boldini a aménagé

---

<sup>98</sup> Un suicidaire que nous pouvons superposer à Pierre Brossolette, qui a mis fin à ses jours par la défenestration.

un refuge dans cette «cave des Champs-Élysées» afin qu'il échappe lui aussi aux poursuites allemandes.

Enfin, s'il faut insister encore, voici deux dénégations — la première concerne Irénée Dreyfus et la seconde se rapporte à Jean Moulin et à Pierre Brossolette — qui corroborent nos interprétations précédentes: «Je ne veux pas qu'on s'imagine pourtant que j'ai pris un reptile universellement réprouvé et rejeté pour me protéger. (G.-C. 65)». Une douzaine de pages plus loin, le narrateur dit encore: «Je pensais que Jean Moulin et Pierre Brossolette étaient des prénaturés [sic]<sup>99</sup>. Je répète ici pour la dernière fois [...] que ce n'est pas pour ça que je garde Gros-Câlin chez moi [...]. (G.-C. 78. C'est nous qui soulignons)». La condensation joue au maximum dans l'image de Gros-Câlin: le python, double narcissique et castré (sans bras ni jambes), permet simultanément au moi d'éviter Irénée Dreyfus (la pulsion œdipienne) et il sert aussi d'écran afin de dissimuler la relation avec Moulin et Brossolette (la pulsion homosexuelle). Cette galerie de photos masculines, qui fait ressortir des superpositions éloquentes, démontre bien la valeur d'une chaîne associative signifiante, qui tire sa pertinence des chaînons mis en rapport et recevant les uns des autres leur force et leur impact.

Il y a une autre scène, sur laquelle s'ouvre ce quatrième roman d'Émile Ajar, qui présente un intérêt au premier chef. Une scène plus éloquente que toutes les précédentes. C'est la rencontre entre Jeannot, le jeune chauffeur de taxi, et Salomon Rubinstein, ce retraité de quatre-vingt-quatre ans qui a travaillé «dans le prêt-à-porter toute sa vie, surtout dans le pantalon (A.S. 11)». Lors de cette «première rencontre», qu'il qualifie «d'historique» (A.S. 10), Jeannot est séduit par le vieillard: «J'avais tout de suite remarqué qu'il était très digne de sa personne, avec des traits bien faits et forts, qui ne s'étaient pas laissé flahir. (A.S. 9)». Quel-

---

<sup>99</sup> «Prénaturés», c'est-à-dire qu'ils sont demeurés à une phase d'indistinction des sexes.

ques pages plus loin, le narrateur continue de le dépeindre: «Je sentais que j'avais rencontré quelqu'un de spécial [...] monsieur Salomon avait quelque chose de biblique [...] et me suis mis à l'aimer comme on ne peut pas aimer un simple homme. (A.S. 16)». Le jeune chauffeur de taxi ne tarit pas d'éloges à l'endroit de son maître:

[...] Vous avez peut-être lu qu'on a retrouvé dans un souterrain les têtes des rois de France que la Révolution a coupées à Notre-Dame. Eh bien, monsieur Salomon a une tête comme ça, c'est taillé dans la pierre et dans la dignité. Je peux vous assurer une fois de plus, car on ne le dira jamais assez, qu'il a l'air auguste (A.S. 185)<sup>100</sup>.

Un portrait, malgré les qualificatifs différents, qui rappelle celui que Cousin a brossé du professeur Tsourès.

Et l'attrance est réciproque! Le «roi du prêt-à-porter», ainsi surnommé par Jeannot, est également fasciné par ce jeune visage qui ne lui semble pas inconnu:

[...] En me réglant, il [Salomon] m'a regardé avec amitié. 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. Il n'a rien dit, un moment, sans cesser de me dévisager. Ensuite il a fermé les yeux et il s'est passé la main sur les paupières. Puis il a ouvert les yeux et il a continué à me contempler<sup>101</sup> fixement sans mot dire. Il m'a jeté encore un coup d'œil. Je voyais bien qu'il avait une idée en tête et qu'il hésitait. Alors il a eu un curieux sourire, un peu ironique mais surtout triste, et il m'a invité à prendre un verre d'une manière inattendue.

[...]

On s'est assis dans un tabac et il a continué à me dévisager avec étonnement, comme si ce n'était pas possible (A.S. 13. C'est nous qui soulignons).

<sup>100</sup> Nous percevons ici des traces d'agressivité (têtes coupées), et bien qu'elles soient peu fréquentes dans ce quatrième texte, il y a peut-être là l'indice d'un refoulement important de l'agressivité au profit d'une forte idéalisation.

<sup>101</sup> Cette contemplation rappelle celle du même personnage devant l'autoportrait de Léonard de Vinci.

Ici encore l'émotion est trouble et le plaisir, tout amical qu'il paraisse, n'en demeure pas moins équivoque: cette rencontre ressemble fort à une scène de séduction où la «délectation morose» n'est pas absente. Remarquons aussi l'intérêt accordé au regard lors de cette rencontre entre le jeune homme de vingt-cinq ans et le vieil homme. Une manière de regarder au sujet de laquelle Jeannot s'interroge parfois:

Je ne savais toujours pas pourquoi monsieur Salomon m'avait choisi et pourquoi il continuait parfois à m'observer en souriant, comme s'il avait pour moi quelque chose en tête. Il semblait m'avoir pris en amitié et aimait quand je venais le voir sans raison [...] (A.S. 28).

Ces allusions au regard, qui sème le doute, qui crée l'illusion, sont récurrentes dans le texte: «Il tenait toujours l'enveloppe levée et m'observait avec la petite lueur dans son regard noir. (A.S. 97)». Une centaine de pages plus loin, nous pouvons lire encore: «Monsieur Salomon avait la loupe dans un œil mais il avait de l'amitié dans l'autre. (A.S. 191)». Voyons en quels termes, Jeannot dépeint les yeux de Salomon: «Les yeux étaient ce qui lui restait de mieux, sombres et même noirs, un noir qui débordait et faisait de l'ombre autour. (A.S. 9)». Au sujet de la séduction des yeux, Jean Baudrillard écrit que c'est «la plus immédiate, la plus pure. Celle qui se passe de mots, seuls les regards s'enchevêtrent dans une sorte de duel, d'enlacement immédiat, à l'insu des autres, et de leur discours: charme discret d'un orgasme immobile, et silencieux.<sup>102</sup>». Dans le même ordre d'idées, il faut mentionner que l'œil occupe, chez le fétichiste notamment, une place de choix: la vision est toujours en cause chez lui, c'est-à-dire cette image traumatisante qu'est la vue du sexe féminin dépourvu de pénis. Nous savons, avec Lacan, que le regard, c'est l'objet «a», l'objet perdu du désir, donc le phallus

---

<sup>102</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, p. 105.

aussi, toujours présent dans le scénario du fétichiste<sup>103</sup>. L'œil, qui émane du corps, est un objet-fétiche et par conséquent un pénis anal au même titre que le python pour Cousin, le parapluie pour Mohamed, l'écriture pour Pavlowitch, le dictionnaire pour Jeannot et les photos<sup>104</sup> pour Salomon lui-même. Ces objets constituent tous un prolongement somatique servant à nier l'absence de pénis chez la femme et par ricochet la castration. En outre, dans cette pulsion scopique, nous pouvons distinguer le fantasme de l'incorporation de l'objet par l'œil. Une pulsion qui a pour précurseur le but narcissique de se voir soi-même.

Provoqué par le seul jeu des regards, ce coup de foudre entre les deux protagonistes est la représentation classique de la rencontre avec le double:

— Monsieur Salomon, je suis fier de vous avoir connu. Je penserai toujours à vous avec émotion.

Il m'a mis la main sur l'épaule, et nous sommes restés ainsi un moment, émus, l'œil dans l'œil [...] (A.S. 105. C'est nous qui soulignons).

Cette première rencontre, ces regards échangés, suffisent pour que naisse le rêve d'une union entre le moi et son idéal. Quant au vieillard ébloui, il se reconnaît dans ce jeune garçon et il est séduit<sup>105</sup> par nul autre que lui-même. Un coup de foudre qui rappelle étrangement celui de Michel Cousin et de Gros-Câlin de même que la relation entre madame Rosa et Mohamed. Mais surtout il évoque le coup de foudre entre Jeannot et Cora, où le regard entre en jeu également lors de leur première rencontre. Ce jeu du regard est donc bien un trait

<sup>103</sup> Guy Rosolato et Jean Clavreul font également allusion à ce trait caractéristique du pervers. Le premier écrit: «[...] le pervers puise [...] tout son savoir dans le regard». Et le second: «Le véritable partenaire du pervers, ce sera [...] toujours cet œil qui, parce qu'il se laisse séduire et fasciner, prouve à tout moment que le registre de l'illusion existe [...]». (P. Aulagnier-Spairani, J. Clavreul *et al.*, *Le désir et la perversion*, p. 116 et 119).

<sup>104</sup> Il existe entre la photographie et la vision une équivalence évidente.

<sup>105</sup> Jean Baudrillard écrit que «[...] la séduction ne s'arrête jamais à la vérité des signes, mais au leurre et au secret» (*De la séduction*, p. 110), deux traits caractéristiques du fétichiste déjà soulignés par Guy Rosolato et Jean Clavreul.

unaire<sup>106</sup> qui nous permet de constater que Cora, comme Rosa, est un double féminin de Salomon<sup>107</sup>. Pourquoi Salomon est-il si enclin à secourir ce jeune chauffeur de taxi? Qu'est-ce qui se cache derrière cette générosité excessive? Quelles sont les motivations secrètes du moi? L'altruisme de Salomon envers ce chauffeur inconnu indique un choix d'objet narcissique. Le moi aime l'objet narcissiquement, c'est-à-dire en miroir, et il projette sur lui son investissement. En d'autres mots, il s'identifie à la mère qui prodiguait des soins autrefois<sup>108</sup> et la figure de Jeannot est alors choisie parce qu'il représente l'enfant ou l'adolescent que le moi était jadis.

Nous avons signalé au chapitre sur la figure maternelle que Jeannot et Salomon étaient des doubles au même titre<sup>109</sup>. Nous en avons la confirmation ici puisque Jeannot tente de s'identifier, à plusieurs reprises, à ce père aimant qui l'a séduit. Nous remarquons d'abord que le jeune chauffeur de taxi a fortement tendance à imiter son bienfaiteur: «Et j'ai croisé mes bras sur ma poitrine comme mon bon maître le faisait lui-même [...] et ce n'était pas pour la raillerie que je l'imitais [...]. (A.S. 191)». Toute imitation, consciente ou pas, présuppose une sorte d'identification, c'est-à-dire une altération du moi qui suit l'exemple d'un objet qu'il admire<sup>110</sup>. En outre, Jeannot parle, à maintes occasions, de l'angoisse que lui a transmise son ami Salomon: «[...] j'ai attrapé du roi Salomon cette angoisse qui me fait rire tout le temps. (A.S. 97)<sup>111</sup>». Beaucoup plus loin, il avoue encore: «Et puis j'ai un ami, monsieur Salomon, le roi du pantalon, qui m'a foutu son angoisse [...]. (A.S. 204)». Cet aveu

<sup>106</sup> Le trait unaire, c'est ce qui vient unir, indépendamment de tout, ce qui prévaut dans l'identification: les deux personnages (Salomon et Cora) jouent du regard exactement de la même façon et avec des réactions identiques lors de leur rencontre avec Jeannot.

<sup>107</sup> Ce qui renforce notre équation métonymique précédente: mère phallique = père.

<sup>108</sup> Ce qui confirme à nouveau la double identification de Salomon à la vieille Juive et à Cora.

<sup>109</sup> Ce sont deux entités parfaitement identiques, qui figurent bien le conflit.

<sup>110</sup> Il faut redire cependant que certaines imitations dissimulent souvent de fausses identifications.

<sup>111</sup> Notons ce lien entre l'angoisse et l'humour, toutes deux omniprésentes dans les quatre romans d'Émile Ajar. Nous avons abondamment parlé de l'angoisse. Quant à l'humour, nous avons déjà souligné le rôle catalyseur qu'elle remplit dans l'œuvre ajarienne: désamorcer l'angoisse justement.

est récurrent: «[...] je tenais peut-être là une explication de l'angoisse du roi Salomon, que j'ai attrapée par fréquentation. (A.S. 247)». Un dernier passage exprime à nouveau cette idée:

— [...] Vous êtes un grand angoissé, mon jeune ami.  
J'allais lui dire que c'était lui qui m'avait collé son angoisse,  
mais on n'allait pas discuter pour savoir qui avait commencé, c'était  
peut-être déjà là avant nous tous (A.S. 211-212).

Et en apprenant «le naufrage et la marée noire en Bretagne [où] vingt-cinq mille oiseaux [sont] morts dans le mazout», le vieillard et le jeune garçon ont une réaction similaire: «J'ai gueulé, comme d'habitude, et monsieur Salomon s'est indigné lui aussi, de sa belle voix grondante. (A.S. 11)». Notons que la «marée noire» renvoie à Cora, la mère phallique, et que la voix, l'objet «a» lacanien au même titre que le regard, fait également référence à Cora puisqu'elle est une ex-chanteuse.

À l'exemple de son généreux donateur, Jeannot rêve d'aider Cora Lamenaire, cette femme que les deux hommes ont aimée:

[...] Je pensais souvent à elle, j'aurais voulu l'aider à trouver un  
endroit public pour chanter, remonter sur les planches [...].  
[...]  
— J'aimerais la faire rechanter, monsieur Salver. Devant un  
public. Vous pourriez peut-être lui trouver un engagement quelque  
part (A.S. 61-62).

Il est important de nous rappeler ici que la déception amoureuse qu'a essuyée Jeannot avec Cora l'a conduit, à l'instar de ses doubles moïques, chez «les filles de joie». Or, il en est ainsi de Salomon: «Amenez-moi chez les putes. (A.S. 307)», dit-il contrarié. Quelques pages plus loin, nous apprenons, sans plus de surprise, que l'élue de monsieur Salomon, «c'é-

taît une grande blonde, en mini-jupe et bottes de cuir qui s'appuyait contre le mur<sup>112</sup>, avec décontraction. Il y avait là cinq ou six autres puttes qui s'appuyaient aussi et je ne sais pas pourquoi monsieur Salomon avait choisi celle-là. (A.S. 313)», raconte le narrateur. Nous, nous le savons: cette blonde est revêtue du même accoutrement qu'Irénée Dreyfus, dans *Gros-Câlin*, et que madame Rosa, dans *La Vie devant soi*. Cette «nana» est donc à nouveau une réplique de la mère phallique et putain que le moi recherche compulsivement: il voit son image en tout lieu et à tout moment.

Comme son maître à penser, Jeannot a «le complexe du Sauveur» (A.S. 291) et son aide s'étend jusqu'à un vieil ami de soixante-douze ans. Nous avons déjà fait un rapprochement entre ce «complexe du Sauveur» et la figure paternelle, dont la présence du vieillard, monsieur Geoffroy de Saint-Andalousier (A.S. 257), marque encore l'obsession.

Enfin, une scène capitale qui soulève encore l'identification problématique du moi:

— Je me vois obligé de vous poser une question, dit-il [Salomon], et j'espère que je ne vous offenserai pas, ce faisant. Avez-vous déjà fait de la prison?

.....  
— Non, j'ai encore jamais fait de la prison [...] Vous savez, je ne me ressemble pas du tout (A.S. 18-19).

Le «Je ne me ressemble pas du tout.» est l'écho du «Je ne lui ressemblais pas du tout.» de Mohamed et du «Je n'ai eu personne.» de Salomon. Une trentaine de pages plus loin, Jeannot répète: «C'est curieux à quel point je peux ne pas me ressembler. (A.S. 51)». Une opinion qui est partagée par Cora Lamenaire: «J'ai jamais vu un gars qui se ressemble moins. (A.S. 319)». Et l'expression est même utilisée pour renforcer l'identification à Salomon:

<sup>112</sup> «Contre le mur» renvoie à «faire le mur» et précise cette dernière expression en même temps: «faire le mur» équivaut à faire l'amour comme une putain.

«[...] je suis sûr que monsieur Salomon ne ressemble à personne. (A.S. 98)». Cependant, ce refus de ressembler à quelqu'un est purement narcissique et il traduit justement le contraire, c'est-à-dire que le moi s'objecte à l'identification. Le narcissique veut demeurer ce qu'il est et il s'oppose carrément à l'introduction de quoi que ce soit dans son moi. D'autant plus que le passage suivant exprime à nouveau, par le biais de la métaphore, l'angoisse du moi face à l'absence, ou plutôt au refus d'identification paternelle:

[...] *Vaquier*: du latin *vacare*, être vacant, sans titulaire. Il y a des mots qu'on a sur le dos sans même le savoir [...] Je n'ai jamais lu le dictionnaire d'un bout à l'autre, comme je devrais le faire au lieu de rester vacant, du latin *vacare*, sans titulaire (A.S. 304).

Qui plus est, le narrateur-héros est aux prises avec le même problème de dédoublement que Salomon et Pavlowitch. Notons avec quelle redondance ces identifications multiples sont exprimées dans les passages suivants, et ce, sous une forme symbolique:

— Toi, p'tite tête, tu as un physique qui trompe son monde.  
On dirait un vrai mec et ...  
Elle a ri.  
— ... et c'est Jeannot Lapin! (A.S. 319).

Après s'être transformé en Jeannot Lapin, il devient Marcel Kermody:

— Mon petit Jean...  
— C'est Marcel.  
— Depuis quand?  
— Depuis que Jeannot Lapin est mort écrasé (A.S. 282).

En dernier ressort, il emprunte les traits d'un acteur: «J'aimerais bien être un acteur parce qu'on vous prend tout le temps pour quelqu'un d'autre et vous vivez caché à l'intérieur. (A.S. 125)». Le moi, comme ses pairs, tente de résoudre le conflit en se dédoublant, en

jouant à être deux garçons de noms différents, dont l'un est un jeune homme sage (Jeannot Lapin, le bénévole) et l'autre un vilain garnement (un «mec», un acteur). Ce qui lui permet de nier que le bon garçon est responsable des pulsions coupables du voyou.<sup>113</sup>

En outre, la phrase «Je suis toujours chez les autres.» revient, tel un leitmotiv, sur les lèvres de Jeannot. Cette métaphore recouvre l'aveu d'un moi hystérique et met à nouveau en relief le problème d'identification moiïque: «Il y avait assez de temps que j'étais bénévole, et si je n'arrivais pas à m'arrêter maintenant que j'avais quelqu'un à moi, je ne m'arrêteraï plus jamais, je resterais toujours chez les autres [...]. (A.S. 245)». Quelques pages plus loin, il dit encore: «J'ai serré Aline contre moi et je ne lui ai pas dit Aline je suis toujours chez les autres, c'est vexant pour une femme d'être traitée comme une insuffisance. (A.S. 253)». À la page suivante, il se décide à avouer à Aline: «Tu ne me connais pas assez. Je suis toujours chez les autres. C'est ce qu'ils appellent délit de vagabondage. (A.S. 254)». Puis, son ami Chuck interprète ce besoin compulsif: «J'ai un ami, Chuck, qui doit bien avoir raison. 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 [...]. (A.S. 255-256)». Un verdict que Jeannot parvient à entériner complètement: «C'est Chuck qui a raison lorsqu'il dit que j'ai la névrose des autres, que je ne suis jamais chez moi, toujours chez eux. (A.S. 280)». Cette expression «être toujours chez les autres» fait écho au «être Juif» pour tous les autres personnages moiïques (Gros-Câlin, Rosa, Pavlowitch, Salomon). Or, être Juif, nous l'avons souligné précédemment, c'est être sans attache, sans pays d'origine, donc sans père!

Enfin, la dénégation que nous attendions: Jeannot, après avoir approuvé les affirmations de Chuck à deux reprises, tente de nier l'identification à Salomon: «Et quand Chuck te

---

<sup>113</sup> Ces exemples n'illustrent-ils pas une fois de plus le pouvoir de Protée de se métamorphoser à volonté?

sort que j'ai la névrose des autres et le complexe du Sauveur, il déconne. (A.S. 291)». Cette dénégation n'est pas moins évidente dans le passage suivant:

[...] Il [Chuck] dit que mes rapports avec le roi Salomon sont ceux du fils avec l'absence du Père et qu'il n'avait jamais vu un mec qui avait besoin autant que moi du prêt-à-porter [...] Il faut savoir que, pour ce tordu supérieur, le prêt-à-porter, c'est des vêtements déjà tout faits depuis longtemps et qu'on se refile, la famille, papa, maman, notre-Père-qui-êtes-au-ciel [...] et pour lui, comme j'ai rien de tout ça, je me suis attaché au roi du pantalon, faute de mieux. C'est complètement faux, vu que monsieur Salomon faisait aussi des vêtements sur mesure où chacun trouvait ce qui lui convenait (A.S. 87).

Et, au cas où il en faudrait davantage pour nous convaincre, Jeannot tente, comme les autres personnages moïques précédents, de nier toute identification à une quelconque figure paternelle: «Mon père ne me ressemble pas du tout, je ne sais même pas comment je l'ai eu. (A.S. 153)». Par cette attitude qui consiste à renier systématiquement le père, le texte laisse voir qu'un Œdipe n'est pas liquidé. Se fixer ainsi à une contre-identification est la preuve d'un non engagement dans l'Œdipe, d'une distanciation.

Comme son maître vénéré, Jeannot a aussi ses objets-fétiches. Il a troqué l'écriture, pratiquée par son double Pavlowitch, pour la lecture des dictionnaires: «J'avais quitté l'école après la communale et depuis je m'instruisais tout seul, surtout dans les dictionnaires, qui sont ce qu'il y a de plus complet, puisque ce qui ne s'y trouve pas ne se trouve pas ailleurs. (A.S. 14)». Jeannot collectionne les mots pour les mêmes raisons que son bienfaiteur accumule les photos et les cartes postales. D'après Freud, il n'y a pas nécessairement de rapport entre la forme du fétiche et celle du pénis. Mais un trait typique du fétiche est de servir de camouflage, pour dissimuler le sexuel qu'il évoque. La pulsion de savoir<sup>114</sup> — associée déjà aux connaissances psychanalytiques de Chuck — comme celle de regarder (chez Salomon et

<sup>114</sup> Le savoir, ou la Loi du Père, transmis par la lecture des dictionnaires renvoie à celui du psychanalyste Chuck, dont nous avons déjà parlé.

Cora), est un déplacement de la pulsion sexuelle. Le dictionnaire devient la projection du pénis puissant que le moi voudrait posséder. La connaissance des mots est ressentie comme l'acquisition d'un grand pouvoir, en l'occurrence phallique, et c'est par le fait même une manière de retrouver la toute-puissance narcissique.

De toute évidence, ce choix d'objet est narcissique puisque Jeannot se reconnaît dans le dictionnaire, une situation plutôt exceptionnelle pour le commun des mortels: «Dehors, j'ai eu encore un coup de noir, et j'avais une bonne raison. Je m'étais trouvé dans le dictionnaire [...] Mais je m'étais trouvé dans le dictionnaire et je m'étais appris par cœur pour me reconnaître la prochaine fois. (A.S. 167)». Quelle métaphore et quelle échappée! «un coup de noir» pour dissimuler «un coup de foudre», tout à fait identique à celui de Michel Cousin et Gros-Câlin ainsi qu'à son propre coup de foudre avec Salomon. Il entre quelque chose de compulsif dans ce désir de consulter les dictionnaires, comme dans celui de collectionner des cartes postales et des photos pour Salomon, et priver Jeannot de ce geste rassurant pourrait provoquer un profond désarroi, semblable à celui que Cousin a ressenti en perdant son python. Dans cet ordre des choses, nous pouvons déduire que le dictionnaire, comme l'écriture, le python, le parapluie Arthur, la ceinture de flanelle, est l'équivalent des soutiens narcissiques apaisant l'angoisse. À l'instar donc de Cousin et de son python, de Mohamed et de son parapluie, Jeannot et son dictionnaire forment un véritable couple. Le dictionnaire est choisi comme un compagnon, c'est-à-dire comme un soutien magique fournissant affection, intérêt et confirmation narcissique. Un compagnon qui joue le rôle d'un pénis anal, d'un phallus pré-génital, comme tous les autres objets-fétiches des personnages moïques précédents.

Et comme pour marquer à nouveau l'obsession de la mère primitive, le dictionnaire fétiche fait allusion à cette figure («maman») dans le passage suivant:

[...] Chuck dit que je suis le douanier Rousseau du vocabulaire, et c'est vrai que je fouille les mots comme un douanier pour voir s'ils n'ont pas quelque chose de caché.

.....  
 Du coup, j'ai posé ma fourchette. Mais je me suis retenu. Je n'allais pas expliquer à une personne [Cora] qui vit avec le petit Larousse qu'il me manquait beaucoup plus que maman (A.S. 196).

La dernière phrase indique nettement que la mère lui manque, mais que ce manque en dissimule un autre plus important. Il semble que le passage suivant ait quelque rapport avec cet «autre manque»:

[...] J'ai passé quatre bonnes heures à lire des mots pleins de sens. Je suis un fana des dictionnaires. 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. Vous cherchez Dieu et vous le trouvez avec des exemples à l'appui [...] Ou un autre mot que j'aime beaucoup et dont je me délecte souvent [...], immortel [...] je pense que pour les quatre-vingt-cinq ans de ce dernier (Salomon), je lui offrirai un dictionnaire (A.S. 64-65).

Les connaissances étendues que fournit le dictionnaire («Ils sont complètement sûrs de tout, là-dedans.») renvoie à nouveau au savoir psychanalytique de Chuck. Dieu et le psychanalyste, avons-nous dit précédemment, sont deux substituts paternels. Si nous tenons compte de ces deux superpositions (Dieu + savoir = Père) et de la dénégation concernant l'identification de Jeannot à Salomon, nous nous voyons contrainte de considérer le dictionnaire comme un symbole paternel. D'autant plus que la seule pensée d'offrir un dictionnaire à Salomon pour son anniversaire sous-tend que ce cadeau le personnifie. Ce grand intérêt pour les dictionnaires représente un effort visant à maîtriser la pulsion répréhensible et l'angoisse qui s'y rapporte. Ce moi obsessionnel fuit ainsi la pulsion terrifiante, figurée par le père, dans le monde fantôme des mots et des concepts, comme Pavlowitch s'est réfugié dans l'écriture. C'est sans doute ce que le pseudo-psychanalyste tente de faire comprendre à Jeannot dans l'épisode suivant:

[...] Chuck est très intéressé par mes rapports avec les dictionnaires  
[...]

— Tu fais ça pour éloigner. Pour la distanciation.

— Ça veut dire quoi?

— Prendre tes distances, t'éloigner de ce qui te touche ou te fait peur. Pour t'éloigner de l'émotion. C'est une forme d'autodéfense. Quand tu es angoissé, tu éloignes la chose en la réduisant à l'état sec qu'elle a dans le dictionnaire. Tu la refroidis [...] (A.S. 158).

La recherche du père idéalisé est encore signifiée par l'engagement de Jeannot dans S.O.S. Bénévoles, cet organisme de charité fondé par Salomon Rubinstein. Par fierté narcissique et revanche sur son propre père, Jeannot choisit le «roi du pantalon», qui représente pour lui un guide infallible et fort, un dieu, celui-là même auquel Salomon s'est identifié. Cette fois Salomon n'est donc plus un rival pour Jeannot: c'est un bon père sur lequel il a projeté sa toute-puissance narcissique. Un père idéalisé, hors de la castration, de la Loi, qui n'interdit pas la mère au fils, puisque Salomon s'est réjoui de son aventure amoureuse avec Cora et que le jeune chauffeur a même anticipé son consentement lorsqu'il a invité Cora pour la première fois: «On pourrait aller danser au *Slush*, répétais-je, et j'ai cru voir monsieur Salomon qui me faisait un petit signe d'approbation, penché sur nous de ses hauteurs augustes. (A.S. 79)». Les mots «j'ai cru voir», c'est l'indication dans le texte d'une représentation fantasmatique. Quant à ce Salomon auguste et dressé («de ses hauteurs augustes»), c'est d'abord une figuration phallique. Il regarde d'en haut, symbolisant ainsi la puissance et l'inaccessibilité d'un père fantasmé, idéalisé. Les commentaires suivants de Jeannot participent de ce même fantasme moïque:

[...] Jamais encore on n'a été davantage comme père et fils, on aurait même pu faire un numéro de famille, monsieur Salomon et moi, comme cet acrobate de soixante-treize ans, monsieur Wallends, qui était tombé de trente-cinq mètres [...] en marchant sur la corde, au-dessus du vide, dans la rue, et son fils a aussitôt pris sa place. C'est toujours de père en fils, dans le métier (A.S. 192)<sup>115</sup>.

<sup>115</sup> Nous voyons poindre à nouveau ici des traces d'agressivité: «... et son fils a aussitôt pris sa place ...», comme s'il se réjouissait de la mort du père.

Le conditionnel («on aurait pu»), en plus d'indiquer que la situation est de l'ordre du rêve, marque le regret moïque de ne pas avoir un père semblable. Plus loin, Jeannot dit encore: «[...] car on était un peu un père et un fils ensemble et quand on se comprend vraiment, il n'y a plus rien à dire. (A.S. 271)», comme si le rêve était devenu réalité («on était un peu un père et un fils»).

L'obsession de la mort<sup>116</sup> recouvre elle aussi l'angoisse de la castration et son corrélat, la peur de perdre l'amour de l'Idéal du moi, figuré par Salomon: «Je l'aimais beaucoup et j'aurais fait n'importe quoi pour lui donner cinquante ans de moins et même davantage. (A.S. 184-185)». La différence d'âge ainsi soulignée marque l'écart entre le moi et son idéal. L'angoisse de perdre Salomon est à nouveau exprimé dans le passage suivant: «Je l'aimais beaucoup et je voulais le voir en vie aussi longtemps que possible. (A.S. 53)». Cette idée obsessionnelle est récurrente: «Je [Jeannot] n'arrive pas à me faire à l'idée [de la mort], et pas seulement pour les vieilles personnes et monsieur Salomon que j'aime tendrement, mais pour tous les terminus. (A.S. 96)». Ce désir d'immortalité est également lié au narcissisme, le moi étant incapable d'admettre qu'il ne puisse pas exister toujours.

Contrairement à Jeannot, Salomon s'exerce à la mort comme Mohamed<sup>117</sup> dans *La Vie devant soi*:

J'ai trouvé monsieur Salomon déjà étendu sur son lit mais il avait les yeux ouverts et il respirait. Il avait mis sa robe de chambre magnifique, il avait les mains jointes, il était immobile et j'ai soudain eu l'impression qu'il s'entraînait [...] Alors il se mettait en situation et il cherchait à s'imaginer quel effet ça lui ferait. Même son regard était déjà calme et j'ai failli me mettre à chialer en pensant qu'il allait me laisser seul avec mademoiselle Cora (A.S. 268).

<sup>116</sup> Aussi présente chez Jeannot que chez les autres personnages moïques.

<sup>117</sup> «Je [Mohamed] me suis couché par terre, j'ai fermé les yeux et j'ai fait des exercices pour mourir [...] (V.S. 104)».

Cette anticipation de la mort est particulièrement chargée d'affects ambivalents. Au premier regard, l'angoisse du moi est associée à la crainte de perdre les forces protectrices du père contre la pulsion dangereuse, «la marée noire», LAMAIRE. Mais plus profondément, cette crainte que Salomon meure exprime l'angoisse de perdre l'objet d'amour paternel. Pendant que la mort effraie Jeannot, Salomon, nous l'avons dit, s'y exerce avec sérénité. La mort représente plutôt pour lui un retour au sein maternel dans lequel le moi voudrait se dissoudre, et dont les vers de Victor Hugo ne sont qu'un écho:

Un vieillard qui revient vers la source première  
Entre aux jours éternels et sort des jours changeants... (A.S. 308).

Comme un leitmotiv, ces vers sont répétés à trois reprises par Salomon. Les mots «qui revient» et «entre aux jours éternels» sont la représentation de cette régression mortifère vers la mère, «la source première».

Il faut spécifier, cependant, que la soumission extrême de Jeannot devant ce père déifié qu'est Salomon, de même que la trop grande démonstration de respect et d'affection, dénote une violente hostilité moïque<sup>118</sup>, qui évoque celle que Pavlowitch a exprimée dans *Pseudo* à l'endroit de Tonton Macoute et qui est en majeure partie occultée dans ce quatrième texte d'Émile Ajar. C'est sans doute pour cette raison que le désir inconscient de faire mourir le père (traduit par le refus d'identification) s'est transformé en son contraire dans le texte, c'est-à-dire la peur que Salomon succombe à la mort. Dans sa lutte contre la haine œdipienne envers le père, le moi obsessionnel adopte ainsi une soumission homosexuelle à son égard.

---

<sup>118</sup> Dont nous avons souligné quelques traces au passage.

Notre hypothèse de la séduction paternelle (dont le coup de foudre entre Jeannot et Salomon a marqué le départ) est corroborée par les réactions mêmes de Jeannot face aux largesses et à la prodigalité sans bornes du roi Salomon:

[...] Mais je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. Un très vieux monsieur que je ne connaissais ni d'Eve ni d'Adam [...] 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.

.....  
 [...] Là alors j'en ai eu les genoux qui se sont mis à trembler, parce que si des inconnus se mettent à vous signer des chèques d'une brique et demie, n'importe quoi peut vous arriver, et c'est l'angoisse. J'étais même devenu tout blanc, le chèque à la main, et monsieur Salomon m'a commandé une fine. J'ai bu, mais ne m'en remettais pas. C'était incompréhensible (A.S. 16-17).

Notons que les deux gestes de Salomon (le remboursement de la dette du taxi et le don d'un chèque), qui apparaissent telles des propositions audacieuses, voire même indécentes dans le cas d'un inconnu, sont reliés à des manifestations d'angoisse de la part de Jeannot: «genoux qui tremblent, pâleur du visage». Ces malaises sont récurrents: «C'était notre première rencontre, je ne le connaissais pas [...] Mais j'étais trop remué pour me poser des questions. (A.S. 20. C'est nous qui soulignons)». Non seulement cette rencontre bouleverse Jeannot, mais elle suscite des interrogations suspicieuses:

[...] Monsieur Salomon me disait qu'il m'avait choisi parce que j'ai un physique qui dégage ce qu'ils appellent à S.O.S. de «bonnes vibrations» [...] Mais à la façon dont il me regardait parfois pensivement, en tapotant, et avec dans ses yeux noirs de petites lueurs ironiques, je commençais à sentir qu'il avait peut-être une autre raison en tête (A.S. 25).

Si cette connaissance provoque de la peur chez le jeune homme, si elle le trouble à ce point, c'est que cette figure du vieillard, à la fois admirée et redoutée, a une signification spécifique pour le moi. Par le jeu du déplacement, les émotions exagérées de Jeannot, ses inquiétudes étranges, appartiennent vraisemblablement à une autre situation. Sans doute le roi Salomon

évoque-t-il l'image d'un désir interdit, d'une pulsion dérangeante, comme nous avons tenté de le signifier plus tôt.

Il y a un point qui nous intéresse au premier chef dans cette trajectoire de la séduction, ce sont les tentatives de Jeannot pour se libérer de mademoiselle Cora en faveur de son double, Salomon Rubinstein: «Je voulais lui dire, monsieur Salomon, vous devez me tirer de là parce que c'est vous qui m'y avez mis, c'est votre devoir humanitaire de reprendre mademoiselle Cora à votre compte et d'être heureux avec elle. [...] (A.S. 268-269)». Cette attitude de reddition, qui scelle en quelque sorte une alliance avec le père, constitue une tentative pour se rassurer à nouveau contre la crainte d'une castration éventuelle et elle a pour but inconscient de reconquérir la toute-puissance phallique. Jeannot accepte de renoncer à Cora pour satisfaire aux exigences démesurées de son idéal narcissique. On peut jouir de son impuissance si c'est un moyen de sentir qu'on participe à la toute-puissance de quelqu'un d'autre, notamment s'il s'agit d'une personne qu'on admire. Les idées inconscientes, qui se dégagent du commentaire précédent de Jeannot, peuvent se traduire ainsi: «Si la castration est inévitable, je préfère l'exécuter moi-même en renonçant à Cora et j'aurai au moins l'avantage de conserver les faveurs (l'amour) de Salomon.»<sup>119</sup>. La renonciation au plaisir, par amour pour Salomon, met en relief une fois de plus le caractère anal du moi.

Mais que dissimule encore ce comportement de soumission face au père? Le moi cherche à liquider sa peur de la castration et son trop-plein de culpabilité dans cette forme de sujétion, parce qu'il craint ultimement d'entrer en compétition avec le père. Et la scène suivante illustre magnifiquement ce désir d'esquiver le père en lui abandonnant LAMAIRE:

— Eh bien, qu'est-ce qu'il y a? demanda monsieur Salomon  
avec un peu d'irritation [...]

<sup>119</sup> L'abandon du python par Michel Cousin, à la fin du premier roman d'Émile Ajar, a été interprété également comme étant une auto-castration moïque.

— Il y a mademoiselle Cora Lamenaire qui a essayé de mettre fin à ses jours, dit Ginette.

C'était si fort que d'abord je n'ai rien senti. Et puis la première pensée qu'on a eue, monsieur Salomon et moi, c'était la même [...].

— *C'est pour qui?*

.....  
— Elle l'a fait pour qui? demanda monsieur Salomon encore une fois avec plus de force, et je voyais dans ses yeux que c'était l'angoisse.

— Pour lui ou pour moi?

[...] Le roi Salomon voulait savoir si mademoiselle Cora avait essayé de se suicider pour lui ou pour moi.

Alors il s'est levé de toute sa hauteur.

[...]

Il a levé vers moi un doigt imprécateur et il a gueulé:

— Elle a fait ça pour qui, nom de Dieu? Pour lui ou pour moi?

(A.S. 325-326).

Le père castrateur supplante le père idéalisé: il est là, dominateur, qui menace de déviriliser le fils s'il ne lui cède pas LAMAIRE. Salomon exige que Jeannot se coupe de Cora, c'est-à-dire que le moi se castré et renonce à la sexualisation. Parce que l'amour pour Cora se heurte à une menace de castration, le moi abandonne sa position phallique et se tourne à nouveau vers LAMAIRE, mais cette fois, ce ne sera pas sous la forme d'une pulsion phallique œdipienne, mais plutôt sur un mode pré-génital passif, c'est-à-dire par le biais de l'identification et avec une tendance à se faire protéger. C'est la substitution d'une identification à une relation objectale sans espoir. Jeannot est donc contraint de renoncer à Cora et pour compenser cette perte, il s'identifie à l'objet perdu, montrant ainsi sa tentative vaine de se libérer de cet objet:

— Comment va-t-elle? Tu continues à t'en occuper, j'espère?

— Merci, monsieur Salomon, c'est gentil d'avoir pensé à moi  
(A.S. 322. C'est nous qui soulignons).

Bien qu'il s'agisse d'un mot («moi») qui n'a certainement pas échappé au contrôle de l'auteur-scripteur, ce lapsus de personnage trahit une évidente identification de Jeannot à Cora.

Cette féminisation du moi a été largement démontrée au chapitre sur la figure maternelle et elle s'éclaire magistralement ici: ce lapsus ne confirme-t-il pas que Jeannot est ravi par la perspective de remplacer Cora auprès de Salomon? Nous savons qu'avant de rencontrer Cora, Jeannot a connu une amitié privilégiée avec Salomon et c'est par affection pour cet homme qu'il a accepté de le remplacer auprès de Cora. Jeannot n'aime pas réellement Cora Lamenaire, c'est pourquoi il la sacrifie si volontiers à Salomon, qui figure l'objet d'amour narcissique. Dans cette trajectoire, Cora représente le «calvaire» par lequel Jeannot doit passer pour atteindre le père. Ainsi la relation amoureuse entre Cora et Jeannot n'est qu'une mise en scène qui sert d'écran afin de dissimuler celle qui existe entre Jeannot et Salomon. En outre, l'identification de Jeannot à Cora, en même temps qu'elle offre au moi l'occasion de satisfaire l'amour qu'il porte à Salomon, le déculpabilise. Tout se passe comme si le moi se disait: «Ce n'est pas moi qui aime le père (Salomon), c'est la femme (Cora) qui se dissimule en moi.».

C'est donc sous la menace de la castration que Jeannot entreprend des négociations acharnées afin de pouvoir réconcilier Cora et Salomon: «J'ai dû négocier pendant dix jours. Je courais de l'un à l'autre et je négociais [...] J'ai négocié encore deux jours et ils sont tombés d'accord pour se rencontrer amicalement en canotant au bois de Boulogne. (A.S. 334-335)». Après cette prétendue réussite, notre narrateur conclut par ce commentaire: «J'étais content. J'avais vraiment réussi mon bricolage. (A.S. 337)». Malgré les apparences cependant, le moi ne renonce pas à la mère (LAMAIRE) pour autant, puisque la mort symbolique du père n'a pas eu lieu<sup>120</sup>, et sans elle, nous demeurons dans le registre de la toute-puissance paternelle, du père idéalisé, hors de la castration. Les négociations acharnées de Jeannot ne sont-elles pas alors une nouvelle méprise? N'avons-nous pas là le mécanisme d'annulation qui se répète encore ici, puisque cette scène du canot au bois de Boulogne est une reproduc-

<sup>120</sup> L'obéissance à Salomon, c'est-à-dire le renoncement à Cora, constitue en soi une protection contre le meurtre du père.

tion de celle qui a eu lieu entre Cora et Jeannot? En répétant la scène du canot, Jeannot ne tente-t-il pas de réconcilier Cora et Salomon pour annuler sa relation coupable avec ce dernier? La réassurance et le plaisir simultanés que procure l'annulation pourraient en expliquer le recours récurrent: tandis que le moi est occupé à annuler la pulsion coupable, le ça, par le même processus, s'abandonne à ses pulsions<sup>121</sup>. Il ne faut donc pas s'y méprendre: cette scène d'annulation, qui dissimule mal la dépendance du moi face au père protecteur, vise essentiellement à éliminer l'imgo maternelle phallique ainsi que la mère œdipienne.

Enfin, ce père aimant, cet objet d'amour homosexuel, plus ou moins occulté dans les trois premiers textes, qui surgit triomphalement dans le quatrième, voilà une mise en scène textuelle qui démontre bien l'émergence du refoulé, c'est-à-dire l'obsession paternelle que les dernières lignes du roman font ressurgir comme un double spectral, qui n'est pas sur le point de se volatiliser:

Ils [Salomon et Cora] sont partis depuis longtemps, nous sommes allés deux fois à Nice, notre fils crie et pleure déjà, c'est le prêt-à-porter qui commence, je lui parlerai un jour du roi Salomon que j'entends rire parfois, penché sur nous de ses hauteurs augustes (A.S. 343. C'est nous qui soulignons).

Le fait que Jeannot accepte malgré tout d'épouser Aline montre que le moi tente d'étouffer la pulsion coupable et, en conséquence, un certain bonheur semble succéder aux tensions qu'il vient de vivre. Cependant, il s'agit bien là d'un leurre, puisque le moi demeure obsédé par la nostalgie évidente du père, qui transparaît dans ces derniers mots que nous avons soulignés et sur lesquels se ferme *L'Angoisse du roi Salomon*.

---

<sup>121</sup> Nous savons aussi que l'annulation dénote l'obsession. En conséquence, elle renforce notre hypothèse de la régression moïque à la phase anale.

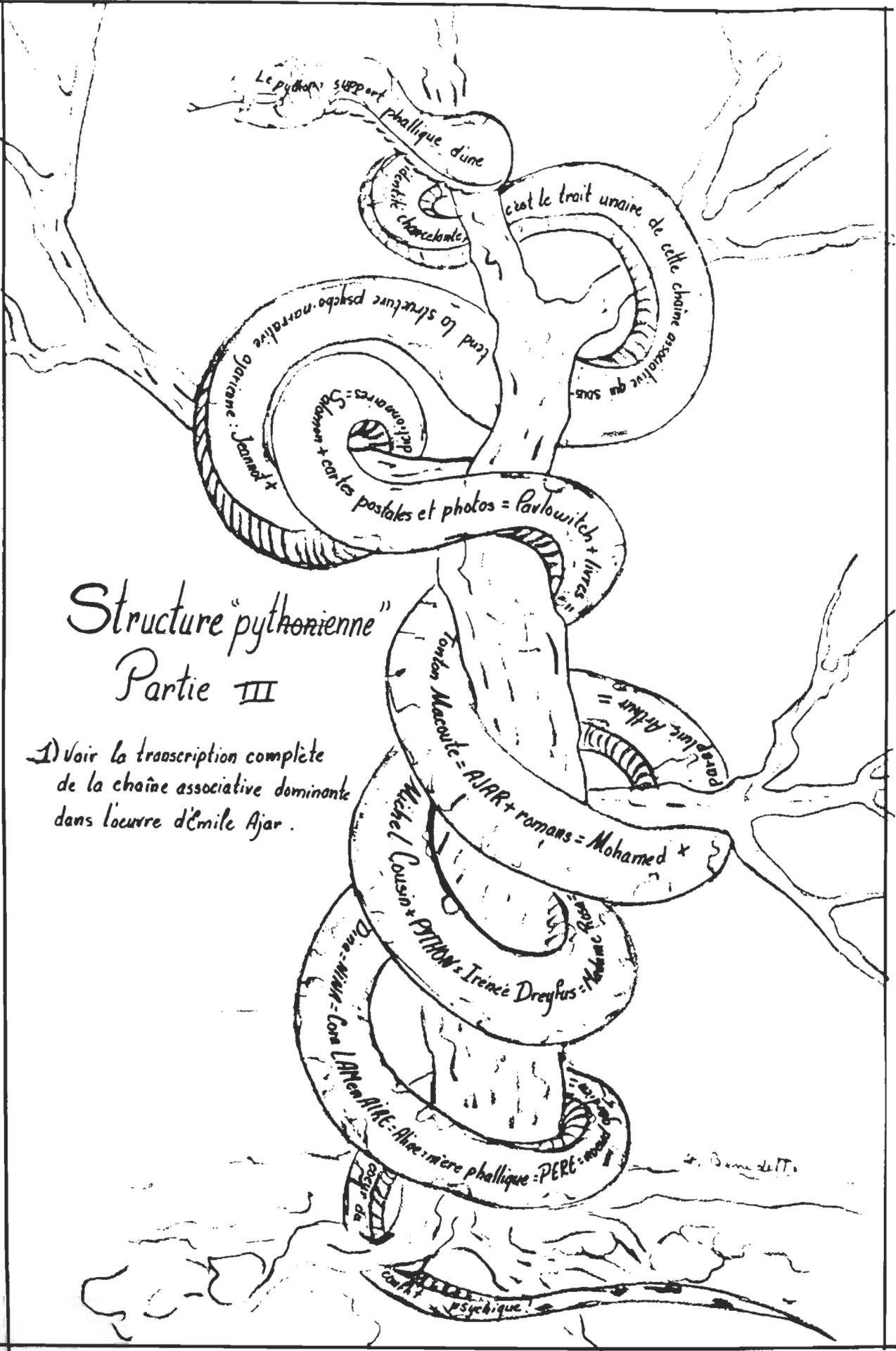
Aline a vraisemblablement remplacé Cora et ainsi le «mariage à trois» se perpétue. Il s'agit manifestement là d'une représentation de la «triade narcissique»<sup>122</sup> dont parle Béla Grumberger: un Jeannot comblé par un Salomon complice, sous le regard maternel d'Aline. Et par surcroît, réconcilié avec Cora, qui figure le fantasme d'identification féminine. Dans ce mariage avec Aline, nous pourrions percevoir pour la première fois, dans l'œuvre ajarienne, une possibilité de réconciliation véritable entre le moi et son idéal. Mais il ne faut pas s'y méprendre: cet «happy end» se présente à nouveau comme un déni de la réalité. L'illusion, c'est encore la voie la plus courte, et privilégiée pour le pervers, afin d'accéder aux retrouvailles entre le moi et son idéal.

Bref, il apparaît que ce dernier chapitre nous a placée en face d'une entreprise de séduction du père, amorcée dans *Gros-Câlin* par l'épisode du professeur Tsourès, puis cristallisée par le coup de foudre entre Cousin et son python, que le texte astucieusement, pour mieux dissimuler le père, identifie à une mère phallique. Dans *La Vie devant soi*, c'est par le regret moïque d'avoir raté l'identification paternelle que nous pouvons comprendre que le moi déplore la perte de l'objet d'amour homosexuel. Dans *Pseudo*, la scène de la «grande demande», où Pavlowitch supplie, sans ambages, Tonton Macoute de poser un «geste d'amour», de reconnaître la filiation paternelle, brille d'éloquence. Dans *L'Angoisse du roi Salomon*, l'obsession du père refait surface avec l'association S.O.S. Bénévoles et son fondateur, le roi du prêt-à-porter, un substitut évident du père idéalisé que recherche le moi. Quant à la galerie de photos masculines, elle se présente comme une mise en abyme de cette recherche compulsive de l'objet d'amour narcissique qu'est le père. Enfin, la plus belle des fusées, qui vient couronner ce feu d'artifice: le coup de foudre entre Jeannot et Salomon, une réplique exacte

---

<sup>122</sup> «C'est une position narcissique à trois [...]. Dans cette position le sujet se trouve à l'opposé de l'Œdipe. Il ne s'agit pas d'aimer un parent et de détester l'autre, mais d'être aimé par les deux parents à la fois, sur un mode narcissique, absolu, fusionnel et aconflictuel». (Béla Grunberger, *Le narcissisme*, p. 202-203).

de celui qui a éclaté, dès le premier roman, entre Michel Cousin et Gros-Câlin. Et la boucle est bouclée! Le moi-python est non seulement enroulé sur lui-même, mais autour de l'arbre, c'est-à-dire du père, d'où le schéma présenté à la page suivante.



# Structure "pythoienne"

## Partie III

1) Voir la transcription complète de la chaîne associative dominante dans l'œuvre d'Émile Ajar.

J. Bonna del.

- 
- (1) L'image du python, support phallique d'une identité chancelante, c'est le trait unaire de cette chaîne associative qui sous-tend la structure psycho-narrative ajarienne: Jeannot + dictionnaires = Salomon + cartes postales et photos = Pavlowitch + livres = Tonton Macoute = AJAR + romans = Mohamed + parapluie Arthur = Michel Cousin + PYTHON = Irénée Dreyfus = Madame Rosa = Dina = NINA = Cora LAMenAIRE = Aline = mère phallique = PÈRE = nœud gordien = cœur du conflit psychique.

## CONCLUSION

Avant de conclure, nous voudrions préciser à nouveau au lecteur qu'analyser un texte où l'auteur-scripteur s'amuse avec les réalités psychiques ainsi que tenter de démarquer de façon systématique la part du conscient et de l'inconscient représentent une tâche des plus ardues. Cependant, nous croyons que nous avons exposé, par le jeu des superpositions, des rapports que seule une analyse textuelle approfondie pouvait faire émerger, des liens sans doute insoupçonnés de l'auteur-créateur.

Résumons-nous. Dans *Gros-Câlin*, le moi est attiré par l'aventure œdipienne, mais elle est malheureusement compromise parce qu'il souffre d'une importante carence narcissique. Et lorsque la relation objectale devient inévitable, le moi cherche refuge dans la régression mortifère et dans la féminisation.

*La Vie devant soi* confirme que le moi est incapable d'affronter le désir œdipien: il demeure fixé à la mère primitive comme un bébé au biberon. Étouffé par cette mère narcissique, dévirilisante, il continue de recourir à un système de défense pour se protéger contre ses appréhensions.

*Pseudo* marque une césure: il y a un changement de registre. La colère éclate et elle est dirigée contre la figure paternelle. Ignoré dans sa demande narcissique, le moi se révolte contre l'absence et l'indifférence du père.

*L'Angoisse du roi Salomon* est également marqué par une rupture de ton: un père bienveillant supplante le père castrateur du texte précédent. Cependant, malgré des efforts tangibles pour s'affranchir de l'objet paternel identificatoire, le moi trop faible cherche à contourner la confrontation œdipienne. Mais, à la toute fin du roman, une lueur d'espoir: nous voyons apparaître une possibilité de rapprochement entre le moi et son idéal ... pour constater aussitôt qu'il s'agit d'un nouveau et dernier leurre.

Dans l'ensemble, il se dégage une faiblesse particulière dans le développement du moi, toujours prêt, à la moindre difficulté ou déception, à régresser, à substituer des identifications narcissiques aux relations objectales. Tout fonctionne, dans l'œuvre ajarienne, comme si la demande narcissique s'était toujours heurtée à un refus: une confirmation absente dans le cas de Michel Cousin, surfaite chez Mohamed, carrément refusée à Pavlowitch, ambiguë en ce qui concerne Jeannot et Salomon. Ces personnages moïques ajariens sont, à l'image de leur caractère naïf et simpliste, dépendants des apports narcissiques. Ils sont comme des adultes demeurés enfants, c'est-à-dire incapables de pourvoir seuls à leur valorisation personnelle parce que l'intégration du narcissisme dans le moi n'est pas réalisée. Lorsque Jeannot, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, qualifie les clients de S.O.S. Bénévoles de «dépourvus affectifs», il intensifie, par cette expression, le caractère primaire de cette soif d'amour, inextinguible, des personnages moïques. Ces derniers sont donc victimes d'un infantilisme chronique, qui demeure l'empreinte de la blessure narcissique originaire: le moi a perdu l'estime de lui-même et, persuadé de sa fragilité, de sa vulnérabilité, il ne croit plus en la possibilité de réduire l'écart qui le sépare de son objet idéal. Bref, les personnages moïques ajariens sont dévirilisés, des baudruches en quelque sorte. Quant à leurs acrobaties verbales qui suscitent l'émerveillement du lecteur, et que nous considérons comme des équivalents des objets-fétiches, elles permettent d'entretenir l'illusion que le pénis anal tient lieu du pénis génital.

Dans l'œuvre ajarienne, le conflit ambivalent se manifeste, d'une part, par une oscillation du moi à l'adresse de la mère narcissique et de la mère œdipienne, que le second chapitre a exposée. Rappelons que la première, toujours phallique, sécurisante et réconfortante, est celle qui dispense l'enfant «d'avoir le phallus», et qui, en même temps, le fait représentant de ce même phallus dont elle est porteuse. Alors que la seconde est menaçante, précisément parce qu'elle contraint le moi à «avoir le phallus», à se servir de son pénis de façon satisfaisante pour elle. Tout le problème du moi est résumé ici: «être le phallus», c'est-à-dire se considérer comme un être de totalité, puissamment et sexuellement efficace avec la mère, et rester ainsi accroché au narcissisme pré-œdipien. Ce qui implique le fantasme régressif, d'essence narcissique, de retour à l'utérus maternel. Ou «avoir le phallus», c'est-à-dire être en mesure d'utiliser son organe sexuel, avec tous les risques que cette situation représente de performance et de contre-performance. Ce qui suppose aussi le désir inconscient de jouir du coït œdipien. Or, ce qui se dégage de nos observations, c'est que le désir œdipien est manifestement exprimé par le moi, mais il est aussitôt mis en échec par la mère phallique, comme si cette dernière continuait à exercer une fascination sur le moi, incapable alors de se libérer de cette emprise maternelle. «Être le phallus.», et non pas l'avoir, voilà donc ce qui importe au moi. C'est le fantasme primaire que l'œuvre ajarienne, notamment l'image du python, met en scène, un fantasme de toute-puissance mégalomane, entièrement narcissique et profondément paranoïaque.

D'un roman à l'autre, en passant par le texte autobiographique, nous apercevons effectivement la trajectoire de ce fantasme narcissique ajarien, c'est-à-dire la recherche non pas d'une image de soi, mais de mille et une qui apparaissent dans le jeu du dédoublement des personnages (du plaisir de se retrouver dans un autre), des identifications multiples à des personnages hors du commun et dans la quête compulsive du moi de son image spéculaire. Le

moi a besoin de doubles pour se percevoir psychiquement: il doit constamment se rassurer dans des projections idéales, et ces multiples réflexions en miroir renforcent son narcissisme défaillant. Parce que la fixation à la mère castratrice persiste, parce que la fixation narcissique est trop forte, le moi ne peut donc s'attacher qu'à des objets semblables à lui ou qui ont la même configuration. Le moi ne peut qu'aimer une projection de lui-même et le fantasme d'identification féminine apparaît alors comme l'ultime issue à l'épanouissement de ce moi narcissiquement handicapé.

Les textes ont démontré, par des scènes aussi nombreuses qu'éloquentes, que le moi est engagé dans une identification équivoque, problématique, et de là résulte, fort probablement, ce conflit qui a engendré l'ambivalence, l'angoisse et la culpabilité, que nous avons fait ressortir au cours du premier chapitre. La trame de l'œuvre est constituée par les avatars des identifications moiïques, et les relations objectales qui s'y expriment sont dominées par des identifications narcissiques. Ce qui se reflète dans la forme même de l'œuvre qui répète toujours le même scénario et dont les personnages (tous des héros) sont des doubles qui s'engendrent d'un texte à l'autre, formant ainsi une chaîne fermée qu'il nous est impossible de briser. Cette forme particulière de l'œuvre s'apparente d'ailleurs parfaitement bien à l'image fondamentale du python, enroulé sur lui-même, et qui change constamment de peau ... mais pour épouser toujours la même. Nous avons là une évidente allusion aux mille métamorphoses du moi, à ses identifications multiples. Le python est un symbole surdéterminé dans l'œuvre ajarienne, puisqu'il renvoie, par condensation, à quatre autres facteurs déterminants: la mère phallique, l'imgo paternelle, le pseudo-phallus ou pénis anal et le moi narcissique. Nous croyons donc que le mythe de Protée a de fortes chances d'être le mythe personnel de Gary-Ajar, c'est-à-dire le prototype de ce moi composé de mille facettes et qui change sans arrêt. Ce mythe est en quelque sorte «un stade du miroir» réinventé, où la découverte de soi,

qui se fait dans une image-reflet, se produit exceptionnellement ici dans une image indéfiniment corrigée, déplacée, remodelée aux couleurs du fantasme narcissique. Ce mythe de Protée, c'est celui de la «personnalité» ajarienne qui relève d'une double évolution — narcissique et anale — dont les lignes s'entrecroisent comme nous avons cherché à le démontrer: tous les objets du moi sont des doubles narcissiques, des équivalents du python, c'est-à-dire qu'ils sont réduits à leur forme originelle, les fèces.

D'autre part, nous croyons que l'obsession de la mère phallique, par déplacement métonymique (mère phallique = père), n'est qu'une forme déguisée de la recherche compulsive du père. Recherche obsédante de la mère, oui, mais pour usurper son identité et ce, afin de mieux séduire le père. Une démarche de séduction que nous avons abondamment illustré au troisième chapitre. Quant aux craintes de l'organe féminin dépourvu de pénis, exprimées sans réticence par tous les personnages moïques d'Émile Ajar, nous savons que ce sont les facteurs favorisant la projection de l'idéal du moi sur le père qui aident le moi à les surmonter. Or, la présence obsédante de la mère de même que la relation érotisée et agressive à l'égard du père ont figé la croissance du moi, ont perverti son évolution en l'empêchant d'investir le père génital. Il n'est donc plus question de vaincre le père sur un mode œdipien, c'est-à-dire dans la rivalité et l'émulation, mais de l'éloigner pour ne pas avoir à se mesurer à lui. Parce qu'il n'a pas une image consistante de lui-même, parce que son identité narcissique est en quelque sorte ratée, le moi est incapable d'affronter l'épreuve œdipienne. Or, c'est précisément de l'écart qui sépare le moi de son objet idéal, en l'occurrence la figure paternelle, qu'est né le conflit psychique rendant tout amour objectal impossible. Le moi, n'ayant pu accéder à l'identification paternelle en raison d'un narcissisme hypertrophié, ne peut franchir les portes de l'Œdipe. Bref, l'échec narcissique est la cause de l'échec œdipien. Et quand la

situation œdipienne n'est pas naturellement dépassée, c'est toute l'évolution du moi qui se trouve perturbée.

En terminant, nous voudrions démontrer que le conflit psychique était virtuellement inscrit dès le premier roman et que les trois autres textes, en dépit de leur incontestable originalité intrinsèque, n'ont fait que l'illustrer différemment. À cet effet, nous avons réservé une scène d'autant plus éloquente qu'il s'agit d'un rêve de Michel Cousin, donc d'un désir déguisé. Écoutons le narrateur-héros qui raconte ce rêve, comme s'il voulait exprimer à mots couverts le conflit moiïque :

Mais une nuit, alors que nous dormions ainsi tous les trois [Cousin, Gros-Câlin et la souris] sécurisés [...], il se produisit un drame effrayant, dont je fus le témoin impuissant dans mon sommeil. J'avais dû ouvrir ma main, la souris s'est trouvée exposée de tous côtés et Gros-Câlin obéit aussitôt aux lois de la jungle. Ce que put ressentir Blondine, lorsqu'elle fut confrontée avec la gueule ouverte du monstre d'ailleurs invisible dans le noir, mais dont on devine par l'angoisse la présence terrifiante, je le laisse deviner à tous ceux qui sont ainsi livrés à la situation dans laquelle on se trouve [...] Il y avait là un conflit intérieur dont on n'a aucune idée, quand on manque de faiblesse nécessaire (G.-C. 136).

Le moi est dans l'impossibilité de faire cohabiter la pulsion narcissique (le python) et la pulsion œdipienne (la souris). C'est là que nous voyons poindre l'iceberg pour la première fois, «le nœud gordien» (G.-C. 31), comme l'exprime métaphoriquement Michel Cousin. Ainsi cette incapacité de réunir le python et la souris, qui constitue le point de départ de notre recherche, s'explique psychiquement: elle figure un moi qui oscille entre deux objets représentant le ça. Un ça scindé entre deux pulsions qui se combattent: le désir narcissique et le désir œdipien. Ce qui signale la grande diffraction du moi, toujours récupéré par les deux pulsions qui, en quelque sorte, se le disputent âprement. Voilà une scène, une mise en abyme fort réussie, qui démontre qu'il y a comme une rencontre entre une pulsion objectale et une pul-

sion narcissique, une rencontre susceptible d'aboutir à une union. Toutefois, ce mariage semble interdit, et les deux pulsions se comportent, au contact l'une de l'autre, comme si elles étaient des ennemies en puissance.

Sarah Kofman écrit, dans *L'enfance de l'art*, que «l'œuvre d'art est, comme le rêve, une «projection» qui met fin à la perturbation interne et elle permet un accomplissement du désir<sup>1</sup>». Nous croyons aussi que le texte, comme le rêve, est la transposition d'un désir initial, et dans cette perspective, il semble que l'œuvre d'Émile Ajar, en tant qu'entreprise fantasmatique hors de l'ordinaire, puisse être perçue comme une tentative d'apporter une solution à un conflit de nature pré-œdipienne.

À ce stade final de la recherche, il serait intéressant de lire les œuvres de Romain Gary afin de pouvoir vérifier si la réconciliation des doubles Gary-Ajar (dont les lettres «ary / jar» constituent un trait unaire évident) s'est réalisée, c'est-à-dire si l'écart entre le moi et son objet idéal a été réduit par l'identification Gary-Ajar. En d'autres mots, par le dédoublement de l'auteur, parfaitement réussi dans son cas, puisqu'il écrivait sous le nom d'emprunt d'Émile Ajar en même temps qu'il publiait d'autres romans<sup>2</sup> sous sa propre identité. Un dédoublement que *La danse de Gengis Cohn* a préfiguré sans aucun doute. Dans ce roman, chaînon essentiel qui relie Gary-Ajar, le moi est habité par deux personnages: Gengis Cohn, le mauvais esprit juif qui persécute son «dibbuk»<sup>3</sup>, son double Schatz, un ex-bourreau allemand

<sup>1</sup> Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, p. 165.

<sup>2</sup> *La nuit sera calme* (1974).

*Les têtes de Stéphanie* (1974), écrit, en accord avec Gallimard, sous le pseudonyme de Shatan Bogat.

*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* (1975).

*Clair de femme* (1977).

*Charge d'âme* (1978).

*La bonne moitié* (1979).

*Les clowns lyriques* (1979).

<sup>3</sup> Un dibbuk, dans la tradition juive, c'est l'âme d'un défunt qui n'a pas trouvé la paix et qui a pris possession d'un vivant.

«dénazifié», c'est-à-dire transformé en bonne conscience. Gengis Cohn et Schatz sont deux inséparables: «[...] je ne sais plus, parfois, si je suis en lui ou s'il est en moi. Il y a des moments où je suis convaincu que ce gremlin de Schatz est devenu *mon* Juif, que cet Allemand est tombé dans mon subconscient et qu'il s'y est installé pour toujours. Je suis souvent terrifié à l'idée que nous ne parviendrons jamais à nous dépêtrer l'un de l'autre.<sup>4</sup> ». N'avons-nous pas là la préfiguration du conflit psychique ajarien?

---

<sup>4</sup> Romain Gary, *La danse de Gengis Cohn*, p. 53.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres publiées sous le pseudonyme d'Émile Ajar

AJAR, Émile (1974). *Gros-Câlin*. Paris: Mercure de France, Coll. «Folio» n° 906, 215 p.

----- (1975). *La Vie devant soi*. Paris: Mercure de France, 268 p.

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

----- (1979). *L'Angoisse du roi Salomon*. Paris: Mercure de France, 343 p.

### Œuvres signées Romain Gary

GARY, Romain (1965). *Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman*. Paris: Gallimard, 476 p.

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

----- (1980). *La promesse de l'aube*, préface de l'éditeur. Paris: Gallimard, Coll. «Folio» n° 373, 391 p.

----- (1980). *Les racines du ciel*, préface à la nouvelle édition par Romain Gary. Paris: Gallimard, Coll. «Folio» n° 242, 495 p.

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

### Ouvrages critiques

BAYARD, Pierre (1990). *Il était deux fois Romain Gary*. Paris: Presses Universitaires de France, 128 p.

BELLEROSE, Robert (1986). *Jeux de surface dans Gros-Câlin*. Trois-Rivières: Université du Québec à Trois-Rivières, 108 p.

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

PAVLOWITCH, Paul (1981). *L'homme que l'on croyait*. Paris: Fayard, 314 p.

### Biographie de Romain Gary

BONA, Dominique (1987). *Romain Gary*. Paris: Mercure de France/Lacombe, 402 p.

### Ouvrages théoriques

ABRAHAM, Karl (1973). *Œuvres complètes*, tome II. Paris: Payot, Coll. «Science de l'homme», 362 p.

AULAGNIER-SPAIRANI, Pierre *et alii* (1967). *Le désir et la perversion*. Paris: Seuil, 206 p.

BAUDRILLARD, Jean (1979). *De la séduction*. Paris: Galilée, Coll. «Bibliothèque Médiations» n° 211, 243 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean (1978). *Psychanalyse et littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, Coll. «Que sais-je» n° 1752, 128 p.

----- (1979). *Vers l'inconscient du texte*. Paris: Presses Universitaires de France, 203 p.

BIGRAS, Julien (1971). *Les images de la mère*. Saint-Jérôme (Québec): Hachette, Coll. «Interprétation», 188 p.

BRABANT, Georges-Philippe (1974). *Clefs pour la psychanalyse*. Paris: Seghers, Coll. «Clefs» n° 2, 189 p.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (1971). *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris: Payot, Coll. «Sciences de l'homme» n° 309, 255 p.

----- (1975). *L'idéal du moi. Essai psychanalytique sur la «maladie d'idéalité»*. Paris: Claude Tchou, 291 p.

- CHEMAMA, Roland (Sous la direction de) (1993). *Dictionnaire de la psychanalyse*. Dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse, préface de Marcel Czermak. Paris: Larousse, 300 p.
- CLANCIER, Anne (1973). *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse: Privot, Coll. «Nouvelle recherche», 228 p.
- FENICHEL, Otto (1974). *La théorie psychanalytique des névroses*. Tome I, avant-propos de Michel Fain, trad. de l'anglais par M. Schlumberger, C. Pidoux, M. Caher et M. Fain. Paris: Presses universitaires de France, Coll. «Bibliothèque de psychanalyse», 392 p.
- (1974). *La théorie psychanalytique des névroses*. Tome II, trad. de l'anglais par M. Schlumberger, C. Pidoux, M. Caher et M. Fain. Paris: Presses universitaires de France, Coll. «Bibliothèque de psychanalyse», 835 p.
- FREUD, Anna (1969). *Le moi et les mécanismes de défense*, 13<sup>e</sup> éd., trad. de l'allemand par Anne Berman. Paris: Presses universitaires de France, Coll. «Bibliothèque de psychanalyse», 166 p.
- FREUD, Sigmund (1962). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. de l'allemand par B. Reverchon-Jouve. Paris: Gallimard, Coll. «Idées» n° 3, 189 p.
- (1965). *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris: Payot, 157 p.
- (1967). *L'interprétation des rêves*, nouvelle édition augmentée et révisée par Denise Berger, trad. par I. Meyerson. Paris: Presses universitaires de France, 573 p.
- (1969). *La vie sexuelle*, trad. par D. Berger, J. Laplanche et collaborateurs. Paris: Presses universitaires de France, 159 p.
- (1969). *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris: Gallimard, 383 p.
- (1970). *Introduction à la psychanalyse*, trad. par S. Jankélévitch. Paris: Payot, Coll. «Petite bibliothèque Payot» n° 97, 443 p.
- (1971). *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Mart. Paris: Gallimard, Coll. «Idées» n° 353, 253 p.
- (1972). *Psychopathologie de la vie quotidienne*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch. Paris: Payot, Coll. «Petite bibliothèque Payot» n° 97, 296 p.
- (1972). *Totem et tabou*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, préface de S.F. Paris: Payot, Coll. «Petite bibliothèque Payot» n° 77, 186 p.

- (1975). *Essais de psychanalyse*, trad. par S. Jankélévitch. Paris: Payot, Coll. «Petite bibliothèque Payot» n° 44, 277 p.
- (1981). *Le rêve et son interprétation*, trad. de l'allemand par Hélène Legros. Paris: Gallimard, Coll. «Idées» n° 185, 118 p.
- (1984). *Cinq psychanalyses*, 12<sup>e</sup> éd., trad. par Marie Bonaparte et Rudolph M. Lœwenstein. Paris: Presses universitaires de France, Coll. «Bibliothèque de psychanalyse», 420 p.
- (1982). *Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen*, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et précédé du texte de Jensen traduit par E. Zak et G. Sadoul. Paris: Gallimard, 247 p.
- GREEN, André (1963). «Une variante de la position phallique-narcissique», dans *Revue française de psychanalyse*, n° 27, pp. 117-184.
- (1968). «Sur la mère phallique», dans *Revue française de psychanalyse*, n° 32, pp. 1-38.
- GRUNBERGER, Béla (1975). *Le narcissisme. Essai de psychanalyse*. Paris: Payot, Coll. «Science de l'homme» n° 267, 348 p.
- IRIGARAY, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit, Coll. «Critique», 217 p.
- (1981). *Le corps-à-corps avec la mère*. Ottawa: Les Éditions de la pleine lune, 89 p.
- JONES, Ernest (1969). *Théorie et pratique de la psychanalyse*, trad. par A. Stronck. Paris: Payot, Coll. «Science de l'homme», 456 p.
- KLEIN, Mélanie (1967). *Essais de psychanalyse*, trad. par M. Derrida. Paris: Payot, Coll. «Science de l'homme», 452 p.
- (1968). *Envie et gratitude et autres essais*, trad. de l'anglais par Victor Smirnoff, S. Agnon et M. Derrida. Paris: Gallimard, Coll. «Tel», 224 p.
- (1982). *La psychanalyse des enfants*, trad. par J.B. Boulanger. Paris: Presses universitaires de France, 318 p.
- KLEIN, Mélanie et RIVIÈRE, Joan (1979). *L'amour et la haine*, trad. par A. Stronck. Paris: Payot, Coll. «Science de l'homme» n° 112, 155 p.

- KOFMAN, Sarah (1970). *L'enfance de l'art*. Paris: Payot, 231 p.
- LACAN, Jacques (1966). *Écrits I*. Paris: Seuil, Coll. «Points», 289 p.
- (1975). *Le Séminaire. livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 318 p.
- LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B. Pontalis (1981). *Vocabulaire de la psychanalyse*, 7<sup>e</sup> éd., préface de Daniel Lagache. Paris: Presses universitaires de France, Coll. «Bibliothèque de psychanalyse», 523 p.
- LECLAIRE, Serge (1968). *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*. Paris: Seuil, 186 p.
- (1971). *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*. Paris: Seuil, Coll. «Points» n° 148, 189 p.
- (1975). *On tue un enfant. Essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort*. Paris: Seuil, Coll. «Points» n° 126, 137 p.
- MANNONI, Olivier (1969). *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Seuil, 319 p.
- MAURON, Charles (1962). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris: José Corti, 380 p.
- (1968). *Phèdre*. Paris: José Corti, 188 p.
- (1969). *L'inconscient dans la vie et l'œuvre de Racine*. Paris: José Corti, 345 p.
- PALMIER Jean-Michel (1972). *Lacan. Le symbolique et l'imaginaire*. Paris: Éditions universitaires, 156 p.
- PASCHE, Francis (1969). *À partir de Freud*. Paris: Payot, Coll. «Science de l'homme», 284 p.
- PONTALIS, J.-B (1968). *Après Freud*. Paris: Gallimard, Coll. «Idées» n° 237, 378 p.
- RANK, Otto (1973). *Don Juan et le double*, trad. par S. Lautmann. Paris: Payot, Coll. «Petite bibliothèque Payot» n° 211, 186 p.
- ROBERT, Marthe (1972). *Roman des origines. origine du roman*. Paris: Grasset, 365 p.
- ROSOLATO, Guy (1969). *Essais sur le symbolique*. Paris: Gallimard, 365 p.

- SAFOUAN, Moustapha (1974). *Études sur l'Œdipe*. Paris: Seuil, 213 p.
- SEGAL, Hanna (1974). *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*, trad. par E.R. Hawelka. Paris: Presses universitaires de France, 141 p.
- SPITZ, René A. (1979). *De la naissance à la parole*, 6<sup>e</sup> éd., préface d'Anna Freud, trad. par Liliane Flournoy. Paris: Presses universitaires de France, 278 p.
- WIEDER, Catherine (1968). *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris: Bordas, 158 p.

### Lectures complémentaires

- BADINTER, Élisabeth (1986). *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*. Paris: Odile Jacob, 365 p.
- (1992). *XY de l'identité masculine*. Paris: Odile Jacob, 278 p.
- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard/Seuil, Coll. «Cahiers du cinéma», 184 p.
- BELLE-ISLE, Francine (1977). *Laure Conan ou l'anonymat sexuel*. Québec: Université Laval, 173 p.
- CORNEAU, Guy (1989). *Père manquant fils manqué. Que sont les hommes devenus?* Montréal: Les Éditions de l'homme, 178 p.
- DEBRAY-RITZEN, Pierre (1991). *La psychanalyse cette imposture*. Paris: Albin Michel, 268 p.
- HAINEAULT, Doris-Louise et ROY Jean-Yves (1984). *L'inconscient qu'on affiche. Un essai psychanalytique sur la fascination publicitaire*. Paris: Aubier Montaigne, 223 p.
- LACAN, Jacques (1975). *Le Séminaire. livre XX. Encore*, texte élaboré par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 133 p.
- OLIVIER, Christiane (1980). *Les enfants de Jocaste. L'empreinte de la mère*. Paris: Denoël/Gonthier, Coll. «Femme», 194 p.
- (1990). *Filles d'Ève. Psychologie et sexualité féminine*. Paris: Denoël, 215 p.

----- (1994). *Les fils d'Oreste ou la question du père*. Paris: Flammarion, 200 p.

SCHIERSE-LEONARD, Linda (1990). *La fille de son père. Guérir la blessure dans la relation père-fille*, trad. de l'américain par Paule Moyart, s.l.: Le jour, 218 p.