“Dieu ait son cul”. Le style de Momo-Rosa Romain Gary

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “Dieu ait son cul”. Le style de Momo-Rosa Romain Gary. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2014, Romain Gary, 1022-1023, p. 145-162. hal-01381933

HAL Id: hal-01381933
https://hal.science/hal-01381933

Submitted on 14 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« “**Dieu ait son cul**”**. Le style de Momo-Rosa** », *Romain Gary*, revue *Europe*, juin-juillet 2014, n°1022-1023, pp. 145-162.

Résumé : Dans *La Vie devant soi*, le style appartient à la communauté que forment Momo et Rosa : car l'auteur du roman, par un pacte fictionnel qui fait entendre non sa « voix » mais celle de son personnage-narrateur, s'est volontairement dépossédé du lien entre son nom (mais lequel ?) et son style. *La Vie devant soi* accrédite l'idée que le style est un idiolecte (une langue ultra-minoritaire) qui espère essaimer et devenir non pas majoritaire (comme le sont les langues de pouvoir) mais exemplaire. Le style de Momo-Rosa voudrait ainsi donner le goût, signifier l'urgence, attester la vérité de ce « vivre pour aimer » qui est sa raison d'être. Ce style est ouvert aux influences de la solennité littéraire (grâce à l'enseignement de M. Hamil, grand lecteur de Hugo et du Coran), aux emprunts (le yiddish, l'arabe), et même à la langue de l'ennemi, représentée par ces expressions figées-figeantes propres aux langues administrative, médicale, journalistique. Poisseux, pesants, ces tours signifient et organisent le déni du réel : le réel, c'est-à-dire la vie misérable de Rosa et Momo, vieille pute et enfant de pute. Le style de Momo-Rosa opère donc à même la langue majoritaire ; en la déréglant, il montre en acte le dérèglement de ce monde mis en ordre par le pouvoir ; sur les débris logiques, moraux, de cette pseudo-logique, de cette pseudo-morale, Momo et Rosa font advenir le rêve d'une vie utopique : celle où l'amour, résistant à l'ordre des lois, offre aux pauvres leur revanche inespérée sur la misère.

Stéphane Chaudier
ALiTHiLA EA 1061
Université de Lille 3

« Dieu ait son cul » : le style de Momo-Rosa

pour J.

« Je me demande où tu as appris des horreurs pareilles,
mais il y a beaucoup de vérité dans ce que tu dis » (*VDS*, 23)

Le style de Momo, de Momo et de Rosa, le style de Momo-Rosa… La force de ce style est résumée en une phrase : « Dieu ait son cul » (*VDS*, 235) : son cul et non son âme. Le cul difforme d'une vieille pute représente la vie, c'est-à-dire ce qu'il faut aimer et qu'on ne choisit pas : « Moi aussi, si je pouvais choisir, j'aurais pris ce qu'il y a de mieux et pas une vieille Juive qui n'en pouvait plus et qui me faisait mal et me donnait envie de crever chaque fois que je la voyais dans cet état. » (*VDS*, 113). Voilà qui est dit : l'amour autorise toutes les provocations car ses provocations sont autant de professions de foi paradoxales en un amour lui-même paradoxal. Dans « Comment est fait ce livre », qui ouvre les *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes écrit ceci : « *on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le* je ». On ne saurait imaginer de contresens plus complet sur l'amour. Barthes ne décrit pas l'amour mais sa névrose amoureuse. Deux ans avant lui, dans *La Vie devant soi*, Gary avait compris que l'amour a vocation à créer une communauté mystique fondée sur le chiffre deux : « on avait peur ensemble parce qu'on n'avait que ça au monde » (*VDS*, 70). Les amoureux n'ont rien si ce n'est « *ça* », le désir d'être ensemble, et la peur de se perdre. Plus elle s'éprouve vivante et réelle, plus elle s'affirme contre les difficultés du monde, plus cette communauté improbable rêve son élargissement universel : aussi faut-il à l'amour, pour rayonner, un style – et non un discours.

Dans *La Vie devant soi*, le style appartient à la communauté de Momo-Rosa : car l'auteur du roman, par un pacte fictionnel qui fait entendre non sa « voix » mais celle de son

personnage-narrateur, s'est volontairement dépossédé du lien entre son nom (mais lequel[1] ?) et son style. *La Vie devant soi* accrédite ainsi l'idée que le style est un idiolecte (une langue ultra-minoritaire) qui espère essaimer et devenir non pas majoritaire (comme le sont les langues de pouvoir) mais exemplaire ; car un style ne souhaite jamais être parlé par tous, diffusé comme un produit de marque ; il désire au contraire son dépassement, son abolition dans un vivre offert à tous, qu'il revient au lecteur d'assumer. Ainsi le style de Momo-Rosa veut-il donner le goût, signifier l'urgence, attester la vérité de ce « vivre pour aimer » qui est sa raison d'être. Nous retrouvons là Barthes, pour qui « *Le livre, idéalement serait une coopérative :* Aux lecteurs – aux Amoureux – Réunis ».

Proclamer l'indistinction de ces deux verbes, *aimer*, *vivre* : telle est l'idée qui saille à l'horizon de toutes les figures, si profuses, par lesquelles s'atteste dans le roman le style indistinct de Momo et de Rosa. Ce style est ouvert aux influences de la solennité littéraire (grâce à l'enseignement de M. Hamil, grand lecteur de Hugo et du Coran), aux emprunts (le yiddish, l'arabe), et même à la langue de l'ennemi, représentée par ces expressions figées-figeantes propres aux langues administrative, médicale, journalistique. Poisseux, pesants, ces tours sont irréels, abstraits. Ils signifient, ils organisent le déni du réel : le réel, c'est-à-dire la vie misérable de Rosa et Momo, vieille pute et enfant de pute, avatars modernes de la veuve et l'orphelin où la Bible voyait déjà le condensé de toutes les oppressions sociales, de toutes les fragilités humaines. Joyeusement, sans état d'âme, Momo et Madame Rosa tordent le cou à ces expressions qui réifient la vie ; étant sinon illettrés, du moins « mal lettrés », ils ne s'autorisent de rien (ni théorie ni religion) si ce n'est de leur propre liberté : « je ne veux pas vivre uniquement parce que c'est la médecine qui l'exige », *dixit* Madame Rosa (*VDS*, 183). Éprouvée dans l'expérience de la misère – « tout le monde était égaux quand on est dans la merde » (*VDS*, 52) –, cette démocratie sauvage communique l'âpreté de son mode de vie par un style. C'est pourquoi Momo, comme Marcel, veut devenir écrivain : « ce que j'aimerais c'est être un mec comme Victor Hugo » (*VDS*, 128). Le style revendique la confusion entre une manière de voir les choses et une manière de les dire. Une figure *de* style (c'est-à-dire issue d*'un* style) n'est donc que l'éclat par laquelle, dans une circonstance donnée, cette manière de voir promeut *sa* vérité, enflamme le lecteur ; la figure de style est faite pour imposer un imaginaire au cœur et à l'esprit d'un lecteur réceptif.

Le style de Momo-Rosa opère à même la langue majoritaire ; en la déréglant, il montre en acte le dérèglement de ce monde mis en ordre par le pouvoir ; sur les débris logiques, moraux, de cette pseudo-logique, de cette pseudo-morale, Momo et Rosa font advenir le rêve d'une vie utopique : celle où l'amour, résistant à l'ordre des lois, offre aux pauvres leur revanche inespérée sur la misère. En cela, Gary écrit un évangile profane ; il prend part à la compétition des bonnes nouvelles ; il *milite* en faveur d'un style de vie qu'il rend désirable. Idiolectal, singulier, ce style prend certes appui sur la subjectivité ; mais c'est pour mieux contribuer à façonner l'idiome d'une collectivité à venir. Par ce mot de *subjectivité*, Momo et Rosa entendent en effet quelque chose de plus large que leur simple vie affective : le corps, la pensée, les émotions, mais aussi le milieu concret où la personnalité se nourrit, se déploie, se rabougrit. Pas de subjectivité sans une *situation* que les personnages ne peuvent pas et ne veulent pas fuir : « j'ai dégringolé l'escalier et je me suis mis à courir. C'était pas pour me sauver, *ça n'existe pas*, c'était seulement pour ne plus être là » (*VDS*, 161, je souligne). Refusant toute échappatoire, Momo et Rosa assument le tout de la vie ; ils combattent tout ce qui diminue la liberté, mutile la joie. De fait, si le style n'est pas décidé à changer la vie de ses lecteurs, il n'est rien – rien qu'un discours parmi d'autres. Langue unique, parfaite et irremplaçable pour dire et faire aimer une manière de vivre, le style s'adresse à ceux qui

[1] Sur cette question, voir Claude Burgelin, *Les Mal Nommés*, Paris, Seuil, 2012, coll. « La librairie du XXIe siècle », et en particulière la suggestive synthèse sur Gary, pp. 318-323.

voudront bien y reconnaître une percée, un élan, en vue d'une vie meilleure, celle qui sert du titre au roman.

À quel style se vouer ?

La Vie devant soi regorge d'écarts ostensibles par rapport à la norme du français standard ; j'entends la langue scolaire de la bonne rédaction, cette langue correcte, claire, fluide, que maîtrise le bon élève de l'âge de Momo. Ni plus artificielle ni plus aliénante qu'une autre, cette langue surveillée devient langue littéraire quand elle ajoute aux qualités déjà citées quelques bonheurs d'expression qui font accéder la bonne copie au statut d'œuvre d'art : c'est la langue de Gide, de Mauriac, des essais de Camus. C'est un fait que ni Momo ni Rosa ne parlent cette langue-là. On pourrait penser que la langue de Momo-Rosa relève du français oral, familier ; c'est la langue d'un enfant maghrébin, d'une vieille Juive d'origine polonaise vivant dans un quartier populaire de Paris ; un français langue seconde. Pour décrire le discours de Momo-Rosa – son aspect, sa forme – je pourrais me raccrocher à la branche que la sociolinguistique me tend. Je parlerais donc des *variations* du texte par rapport au français écrit standard ; ces *variations*, je les expliquerais par le fait que Gary, intuitif ou méthodique, a noté, capté, enregistré les propos des émigrés de Belleville, faisant son travail de romancier réaliste ou, si le mot déplaît, d'observateur et de musicien de la langue, sensible à tous les gauchissements que le peuple impose à la norme. Bref, Gary aurait renouvelé une langue littéraire poussiéreuse au contact d'une vraie langue, celle que parlent les marginaux de Belleville. Eh bien, non. Ce n'est pas ça.

Je lis ceci, dans mon édition folio : « J'ai jamais compris pourquoi on ne permet pas aux putes cataloguées d'élever leur enfant, les autres ne se gênent pas. Madame Rosa pensait que c'est à cause de l'importance du cul en France, qu'ils n'ont pas ailleurs, ça prend ici des proportions qu'on peut pas imaginer, quand on ne l'a pas vu. » (*VDS*, 28). Certes, il y a les mots *putes* et *cul* à la place de *prostituées* et *sexualité* ; mais la langue romanesque en a vu d'autres, avec Céline et Queneau, pour ne citer qu'eux. Comptons simplement les négations : il y en a six. Quatre avec *ne*, marque indiscutable du français écrit ; deux sans *ne*, marque indiscutable du français oral. Aucune règle linguistique ne peut expliquer cette répartition fantaisiste. Prenons le morphème *dont*, qui ne s'utilise que dans la langue surveillée : « la seule chose *que* j'étais sûr, c'est ma mère était une femme » (*VDS*, 15, je souligne) ; *que* VS *dont*, Momo parle le français des gens sans diplômes. Autre exemple : « ce sont des personnes *dont* les familles sont restées en Afrique » (*VDS*, 21, je souligne) ; *dont* VS *que*, Momo parle le français des gens surdiplômés. Ce caprice du texte m'autorise à m'émanciper du canon réaliste : Gary crée un effet de « locuteur scripteur partiellement inexpérimenté » qui multiplie les fautes et maladresses qu'aucun lecteur cultivé ne fait. L'écart se donne donc lui-même comme écart par rapport à une norme ; nul besoin de la définir *a priori* puisque c'est précisément l'écart qui la révèle, elle qui est invisible et transparente.

Si je parle du style de Gary, on me dira : « Et Ajar ? » Et si je parle du style d'Ajar, on objectera que l'écriture dans *Pseudo* et dans *La Vie devant soi* n'ont rien à voir ; ou bien que le style d'Ajar est déjà en germe dans celui de Gary. Bref, quand on ne veut pas que le style existe, on ne manque jamais de bons arguments à faire valoir. Je m'en tiendrai donc au style de Momo-Rosa, parce qu'un vrai personnage de roman a beaucoup de consistance que son auteur. Le paradoxe du style de Momo-Rosa est que sa perfection semble terriblement imparfaite aux yeux de la norme et de l'idéologie puriste : « chaque année il y a trois mille chiens qui meurent ainsi privés de l'affection des siens » (*VDS*, 10) ; « je ne sais pas pourquoi je suis né et qu'est-ce qu'il s'est passé exactement » (*VDS*, 13) ; « il y avait du monde dans la façon qu'elle me regardait. Vous savez, comme si elle avait quatre fois plus dans les yeux qu'avant » (*VDS*, 126). Du monde dans les yeux ? Quatre fois plus… de quoi ? Ce français de

vache espagnole épuise. À quoi tendent toutes ces maladresses, ces incorrections ? Ne rendent-elles pas la lecture inutilement *compliquée* ?

Le roman représente, assume, cette conflictualité des langues à même le style : « Je suis arabe. C'est pas permis, les visages, dans notre religion. – De représenter un visage, tu veux dire ? » (*VDS*, 119). Ou encore : « Madame Rosa était dans son état d'habitude. Oui d'hébétude, merci, je m'en souviendrai la prochaine fois. » (*VDS*, 268). Sur toute manifestation du style de Momo-Rosa pèse la contrainte d'une reformulation selon la norme ; car que veulent-ils dire exactement, ce Momo et cette Rosa si peu conformes à la norme ? Contestant la rationalité à l'œuvre dans la langue et la pensée d'un bourgeois cultivé (vous et moi), les saillies de Momo-Rosa sont parfois difficiles à interpréter ; elles « clivent » le public. Certains lecteurs ne s'y retrouvent pas ; ils ne voient pas (tant pis pour eux !) que ces écarts sont les biais par lesquels ce style construit une étrange et exigeante éthique de la fragilité. La fragilité ne devient force que si elle est aimée en l'autre, assumée en soi et distanciée par l'humour : autant de métamorphoses éthiques, de « petits » miracles, que le style accomplit. « Ça sert à rien de faire chier les gens en les prenant par les grands sentiments » note Momo (*VDS*, 123). Comment lui donner tort et ne pas convenir avec lui que l'impérieuse nécessité de *dire la plainte* n'implique pas forcément la volonté névrotique de *se faire plaindre* ? C'est cette distinction capitale que la belle langue littéraire de Barthes ne pressent jamais. Mais dans la langue partagée de l'amour, dans ce style né de la langue bancale de Momo-Rosa, la plainte trouve la certitude d'être écoutée sans être jugée ; cet assentiment venu de l'autre autorise le pathétique à jouer avec lui-même, à se sublimer en humour. Amour, humour, toujours : tel est cercle magiquement vertueux de *La Vie devant soi*.

C'est un fait, attesté par le discours direct : Madame Rosa parle la même langue que Momo ; elle défend la même *philosophie*. Ainsi, à propos de Banania, autre enfant de pute : « Il faut qu'il voie du noir, sans ça, plus tard, il va pas s'associer » (*VDS*, 21). Traduisons : il faut que Banania voie des Noirs pour pouvoir s'intégrer, plus tard, dans sa communauté d'origine. « Du noir » et pas « des Noirs », parce que être *noir* donne parfois de raisons de broyer *du noir*. Voilà pourquoi Momo conduit Banania « dans les foyers africains de la rue Bisson » (*ibid*.). Gary n'imite pas *une* langue orale qui existerait en dehors de Momo-Rosa. Il crée une langue mi écrite mi orale, mi populaire mi savante, pour répondre aux besoins de ses personnages. Ce bricolage génial est idiosyncrasique ; il est littéraire. L'important selon moi n'est pas de dire *où* Gary a pris son bien mais de comprendre pourquoi Momo-Rosa s'expriment comme ils le font. Leur style a vocation à faire entendre et partager des besoins universels : en littérature, la subjectivité n'est qu'un moyen particulier pour aller vers le général, qui se nomme le lecteur. Cette passion du général rend le texte très critique à l'égard des étiquettes, des identités. Etre Juif ou Arabe, homme ou femme, enfant ou vieillard : autant de conventions artificielles, superficielles, qui segmentent la vie, méconnaissent le régime transfrontière, transgenre, de l'amour. Le surnom Momo « *pour faire plus petit* » (*VDS*, 11) condense à lui seul ce credo universaliste : il peut renvoyer à Moïse ou à Mohammed ; il pourrait désigner un Maurice ;

> « Le petit Moïse, le bon, est maintenant dans une bonne famille musulmane à Marseille, où il est très bien vu. Et votre petit Mohammed ici présent, je l'ai élevé comme juif. *Barmitzwah* et tout. […] J'ai fait une erreur identique, dit Madame Rosa. L'identité, vous savez, ça peut se tromper également […]. Je me suis trompé de circoncis. » (*VDS*, 198)

« Nous ne sommes pas mis au monde pour être sûrs » (*VDS*, 195) disait le père de Momo, dans cette parodique inversion de la scène de reconnaissance. Mais lui-même n'assume pas cette incertitude ; il ignore la seule certitude qui vaille. Ce père pitoyable, faux *deus ex machina*, rate son épreuve qualifiante ; il n'entrera pas dans la communauté de Momo-Rosa, lui qui préfère ne pas avoir de fils plutôt qu'avoir un fils devenu juif. À son père spirituel, ce

M. Hamil devenu gâteux qui l'appelle Victor (comme Victor Hugo), Momo rétorque : « Oh, ce n'est rien, rien du tout, un nom en vaut un autre » (*VDS*, 155). Les mots, les noms, ne sont rien au prix des choses : car ce ne sont pas les mots qui donnent du prix aux choses ; alors, quoi ?

De l'affect avant toute chose

… et pour cela préfère l'impair. Momo est un spécialiste des impairs langagiers : « La première chose que j'ai à vous dire, c'est qu'on habitait au sixième à pied […] » (*VDS*, 9). S'il était moi, Momo dirait : « sixième sans ascenseur » ; mais justement, il n'est pas moi. Le syntagme « sixième à pied » veut dire que pour décrire l'appartement où il vit, Momo prend en compte le corps obèse, surmené et mal portant de Madame Rosa ; que ce corps informe, son devenir menacé, est la seule bonne raison d'éliminer du discours ce qui n'existe pas (l'ascenseur) pour se concentrer sur ce qui existe, pèse, fait souffrir : le corps de Rosa, miné par sa mort prochaine. Dans le monde de référence, un « sixième à pied », ça n'existe pas ; personne ne parle ainsi ; dans la vie de Momo, cela existe. Le style ne parle pas du monde, cet ensemble de réalités tangibles à quoi tout le monde se réfère ; le style parle de la vie, cette réalité qui ne peut pas se montrer (car elle n'est pas visible, mais sentie, éprouvée, subie) et *qui ne peut exister que si on la dit avec les mots adéquats*. Or les mots adéquats pour dire une vie étrange, hors-les-normes, ne peuvent pas être les mots de la norme. Quand Momo parle de sa vie, la première chose qui lui vient à l'esprit, c'est le corps de Madame Rosa. Celui-ci est plus important que le sien *propre* : cette situation est très exactement celle de l'amour. À la question : « Monsieur Hamil, est-ce qu'on peut vivre sans amour ? » (*VDS*, 11), la réponse ne peut être que décevante : « Oui, dit-il et il baissa la tête » (*VDS*, 12). Le roman montre jusqu'à quel point l'amour, cette faculté d'empathie avec ce que sent l'aimé, peut rendre vivable une vie qu'on aurait tendance à juger invivable, si on s'en tenait à ce que tout le monde peut en dire, de l'extérieur.

On comprend pourquoi le style est affaire d'affectivité : « M. Hamil dit que j'ai des dispositions pour l'inexprimable. Il dit que l'inexprimable, c'est là qu'il faut chercher et que c'est là que ça se trouve. » (*VDS*, 90). Contrairement à son maître à penser, Momo déjoue la tentation d'identifier l'inexprimable à Dieu ; la précarité de sa vie l'amène à comprendre que l'inexprimable, concrètement, c'est l'affect, vécu dans son irréductible immanence. Ce magma émotionnel à quoi le langage donne forme préexiste au langage ; il l'informe et le déforme. Dans un raisonnement tortueux pour expliquer pourquoi Madame Rosa ne fait plus recette, elle qui tient « un clandé pour enfants de putes » (*VDS*, 58) c'est-à-dire « une pension sans famille pour des mômes qui sont nés de travers » (*VDS*, 70), le lecteur peut saisir le travail de l'affect à même les mots : « Il y avait aussi la pilule légale pour la protection de l'enfance, il fallait vraiment vouloir. Quand on avait un gosse, on n'avait plus d'excuse, on savait ce qu'on lui faisait. » (*VDS*, 80). Quel est le gain heuristique d'un tel amphigouri ? Quel est l'intérêt esthétique de ce style si manifestement maladroit ? S'agit-il de donner au lecteur cultivé l'occasion de rire ou de sourire des naïvetés d'un enfant ? Nullement. L'ajout du pronom *lui* transforme le sens du verbe *faisait* et l'enjeu de l'énoncé. Savoir ce qu'on fait, c'est être un adulte responsable ; savoir ce qu'on *lui* fait, à l'enfant à venir, c'est être conscient du mal qu'on peut lui causer. Or cet enfant est un être sans langage, sans pensée – bref, un « point de vue » sans point de vue. Ce sont ces êtres fragiles qui touchent Momo ; c'est à les défendre qu'il consacre son énergie, même quand ces êtres ne sont que d'improbables chimères : « je sentais qu'il y avait quelque part un nom qui n'avait encore personne et qui attendait » (*VDS*, 25), explique Momo, qui doit trouver un nom à son chien.

On comprend ce qui déroute dans ce style. À l'esprit de Momo affluent des expressions que sa sensibilité inquiète leste d'un excès de sens, d'un surcroît référentiel.

Quelle que soit la situation dont il parle, Momo est hanté par l'être qui pleure quelque part, caché dans les plis de la vie, et que tout le monde oublie. C'est pourquoi la pilule contraceptive devient dans sa bouche « pilule pour la protection de l'enfance ». Protéger l'enfance, ce serait donc ne pas la faire naître, dans cette vie que Momo assimile au malheur : étrange logique, qui est celle des opprimés… Aussi Momo rêve-t-il d'une médecine qui délivrerait les hommes du malheur. Ce fantasme se cristallise dans le désir de voir le docteur Katz « avorter » Madame Rosa : « Ben, oui, quoi, l'avorter pour l'empêcher de souffrir » (*VDS*, 234). *Avorter*, *euthanasier* ; les mots se bousculent, se confondent, dansent leur sabbat de sorciers (*VDS*, 102). Ce n'est pas *malgré* mais *à cause de* ses maladresses, de ces courts circuits cocasses et pathétiques que la langue de Momo-Rosa peut et doit être considérée comme un *style* à part entière ; elle exprime non une vision du monde, une intellection du visible qui n'aurait plus qu'à se formuler pour se communiquer, mais une expérience d'abord mutique, et tellement atypique qu'elle peine à se faire entendre, malgré sa puissance de vérité, sa cohérence et sa beauté : « Des fois j'en ai marre, tellement les gens ne veulent pas comprendre » (*VDS*, 234). Qu'y a-t-il de si dur à comprendre ? Momo et Madame Rosa n'appréhendent le monde que par le prisme de la souffrance ; tous deux éprouvent une empathie maximale avec la souffrance de l'autre en général, et avec celle de l'être aimé en particulier. Aussi le style de Momo intègre-t-il une dimension habituellement refoulée ; il envisage, il analyse toute situation selon le point de vue, prioritaire à ses yeux, du sujet sans défense :

> J'ai tout de suite qu'elle s'était encore détériorée pendant mon absence et surtout en haut, à la tête, où elle allait encore plus mal qu'ailleurs. Elle m'avait souvent dit en rigolant que la vie ne se plaisait pas beaucoup chez elle, et maintenant ça se voyait. Tout ce qu'elle avait lui faisait mal. (*VDS*, 130)

Ce qui intéresse Momo, ce n'est pas ce qu'*a* Mme Rosa, ce qu'elle possède, mais ce qu'elle *a*, ce qu'elle subit. Le style ne dit pas ce que *voit* Momo mais ce qu'il *sent*. Si le registre élevé (« se détériorer ») voisine avec le registre familier (« en rigolant »), ce n'est pas seulement pour créer un effet comique, esthétique, de dissonance ou pour rendre compte, de façon réaliste, d'une insécurité linguistique ; par delà la disparate des formes, il s'agit d'amener le lecteur à constater l'unité amoureuse dont elles procèdent : la belle langue rend hommage à la beauté (intérieure) de l'être aimé ; et la langue familière à sa familiarité.

Style et vérité

Quel lecteur français, façonné par ce goût si français pour l'élégance, la mesure, la clarté, le mordant, ce composé de bel esprit et d'esprit critique, n'a pas été pris d'une sorte de malaise et de vertige à la lecture de *La Vie devant de soi* … Trop d'entorses aux règles de la belle langue, et de la langue tout court ; trop de figures au service d'un pathétique trop appuyé ; trop d'humour compliqué de trop de larmes ; trop d'effets, trop d'affects… L'art français ne nous a pas habitués à ce que la délicatesse morale s'exprime ainsi. Tel est le paradoxe du style de Momo-Rosa : le lecteur voudrait que l'émotion se dise dans un style net et léger, sans rien en lui qui pèse et qui pose – un style parfait, parfaitement neutre. Il aimerait que l'affect se fasse adouber par une langue qui en désamorce l'étrangeté pour ne retenir de lui que ce qui le rend utile : sa contribution à la décision juste et à l'action irréprochable. Or c'est précisément ce compromis que Gary, par Momo-Rosa interposés, fait exploser ; sous sa plume, la sensibilité et l'amour prennent un air inquiétant de folie. Cette démesure fascine autant qu'elle révulse. Aussi, ce récit réaliste dans la description de la misère apparaît-il dangereusement extravagant, chimérique, fictionnel, invraisemblable, dans le rendu des sentiments. Ces excès rappellent l'emportement slave, le pathos juif, l'ostentation méditerranéenne – autant de clichés xénophobes qui cernent une part de vérité. Si la langue

française est ainsi maltraitée par le texte, poussée en ses retranchements, c'est parce que ce romanesque du pathétique ne serait pas *français* : un produit de contrebande, une esthétique mal naturalisée, que récompense un Goncourt scandaleux…

Hyperboles, incongruités, confusions : me semble caractéristique du style de Momo-Rosa cette triple attaque dirigée contre la sainte alliance de l'élégance et de la raison, contre le double culte rendu à la bienséance et à la clarté. Un exemple résume tout : « "Je ne veux pas aller à l'hôpital. Ils vont me torturer. – Madame Rosa, ne dites pas de conneries. La France n'a jamais torturé personne, on est pas en Algérie ici." » (*VDS*, 182). Hyperbole, que ce verbe *torturer* ; car à l'hôpital, on soigne, on ne torture pas. Incongruité, ce rapprochement entre l'acharnement thérapeutique et la torture en Algérie ; confusion généralisée que cette impertinente métonymie politique – « La France n'a jamais torturé personne » – qui feint d'oublier que l'Algérie était aussi la France… Que des ignorants – Madame Rosa n'est pas médecin, Momo n'est pas historien – puissent avoir un avis, et que cet avis soit sinon pertinent du moins discutable, voilà l'enjeu politique de ce style. D'une langue lourdement fautive procèdent des idées intéressantes, en l'occurrence le refus d'une casuistique spécieuse, qui distingue des cas où le mot *torturer* est légitime et ceux où il ne l'est pas, sans jamais donner la parole aux premiers intéressés, les victimes. La linguistique fonctionnelle de Henri Frei reconnaît aux « fautes » l'intérêt de pallier les déficits de la norme. Les fautes répondent aux besoins cognitifs des locuteurs : besoin de simplification (analogie), de clarté (différenciation), d'économie (brièveté, invariabilité), d'expressivité. Il faut aller plus loin : le style a le privilège heuristique, maïeutique, de montrer le cheminement d'une pensée mêlée d'affects dans sa quête de vérité. Ainsi s'engendre l'idée juste ; laborieusement elle conteste ce sur quoi elle s'appuie : les cristallisations d'un discours stéréotypé, incapable de rendre compte de ce qui est, et regorgeant de certitudes mal fondées. Le style de Momo-Rosa montre la lente conquête de la lucidité sur la confusion, en passant du charabia à la maxime qui fuse, telle une flèche acérée trouant la baudruche des fausses valeurs : « pendant longtemps, je n'ai pas su que j'étais arabe, *parce que* personne ne m'insultait » (*VDS*, 12). Il exhibe la tension entre une langue figée et la vie vraiment vécue, cette source intarissable de confusions à éclaircir, de malentendus tragiques et cocasses. Entendant « les mecs » appeler l'héroïne « "la merde" », un « môme de huit ans » chie « sur un journal » et se fait « une piqûre de vraie merde », « et il en est mort » (*VDS*, 232). Le style de Momo-Rosa, en ses idiotismes, peut parfois n'être que le reflet chaotique de la vie pesant de tout son poids d'absurdité sur des existences précaires :

> Ça sortait un peu de tous les côtés à la fois parce que je commençais par la fin des haricots avec Madame Rosa en état de manque et mon père qui avait tué ma mère parce qu'il était psychiatrique, mais il faut dire que j'ai jamais su où ça commence et ça finit parce qu'à mon avis ça ne fait que continuer. (*VDS*, 215)

Au cœur de la folie qui guette un Momo trop éprouvé par la vie, la langue lui offre un signe minimal, *ça*, dont le signifié plastique, omni-référentiel, lui permet déjà de désigner ce qu'il ne peut nommer – l'inexprimable, la confusion continue de la vie. Ce *ça*, qui fait jouer l'euphémisme contre l'hyperbole, révèle des trésors de délicatesse face à la brutalité du réel :

> Ex1 : Moi j'aime pas les visages où ça change tout le temps et fuit de tous les côtés et qui n'ont jamais la même gueule deux fois de suite. Un faux-jeton, on appelle ça. (*VDS*, 50)
>
> Ex2 : Elle a une photo où elle avait quinze ans […] et on pouvait pas croire que ça allait donner Madame Rosa un jour, quand on la regardait. (*VDS*, 134)
>
> Ex3 : 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. (*VDS*, 37)

Ex4 : Quand *ça* vient de l'extérieur à coups de pied au cul, on peut foutre le camp. Mais de l'intérieur, c'est pas possible. (*VDS*, 56)

Ex5 : J'attendais toujours que quelqu'un regarde pour que ça se voie. (*VDS*, 15)

Dans l'exemple 1, *ça* cerne la multiplicité des expressions qui font changer le sens d'un visage ; autant d'apparaître, autant d'êtres, pourrait dire Momo, s'il voulait fonder une phénoménologie de l'inquiétude. Dans l'exemple 2, *ça* signifie le temps, le devenir, ses caprices imprévisibles ; dans l'exemple 3 *ça* pourrait bien être l'inconscient, cette invisible intériorité qui déroute encore plus que le monde des visibilités, comme le montre l'exemple 4, où *ça* explicitement réfère à la souffrance. Dans l'exemple 5, *ça*, c'est *moi*, l'objet du regard. Un personnage qui dirait « j'attendais toujours que quelqu'un me regarde » serait le héros d'une fiction sartrienne de la mauvaise foi ; le lecteur verrait le sujet petit bourgeois se constituer sous l'œil aliénant et séduit de son public. Mais Momo ne peut pas dire son trauma dans la langue de Sartre, puisque d'une part il ne possède pas cette langue, et que d'autre part il ne s'agit pas du même trauma. « – Qui est l'aîné là-dedans ? Je lui ai dit que c'était Momo comme d'habitude, car je n'ai jamais été assez jeune pour éviter les emmerdes. » (*VDS*, 131). « Là-dedans », dans cet espace difficile à nommer qu'est l'appartement de Madame Rosa et qui métaphoriquement désigne la vie de Momo, le *je* sollicité par une autorité – même bienveillante – ne peut s'affirmer qu'en se cachant sous un nom à la troisième personne, pour se protéger de très prévisibles « emmerdes ». Pour lui, l'accès à un *je* aussi clair et distinct qu'une idée cartésienne est problématique : « on m'examinait comme si *c'*était quelque chose d'important » (*VDS*, 30, je souligne). Certes, comme son nom l'indique assez, Momo aime les mots ; pourtant, parfois, sous la pression du réel, les mots manquent ; *ça*, petit prince au sens magiquement indéfini, offre alors ses services.

Résumons : la vérité *dans* le style a besoin de l'hyperbole et de l'incongruité car le réel est excessif et incongru. Il est à l'image de cette Madame Rosa de quatre vingt-quinze kilos qu'une métaphore hyperbolique et incongrue croque sur le vif : « quand elle marchait, c'était un déménagement » (*VDS*, 74). Ou encore : « elle pesait dans les quatre-vingt-quinze kilos, tous *les uns* plus moches que les autres » (*VDS*, 116). La permutation défige l'expression figée (« tous plus moches les uns que les autres ») ; la langue, incongrue, déraille ; de la faute naît le style, cette posture éthique et langagière d'un sujet réduit à énumérer, l'une après l'autre, toutes les disgrâces qui pèsent sur une vie, et qui de cette plainte, tire un trait d'humour. En voyant Madame Rosa rendue inerte par la maladie, un ami de Momo lui tend ce papier laconique : « C'était marqué : *enlèvement gratuit gros objets tel. 278 78 78*. » (*VDS*, 207). Un instant, le pathos est tenu à en lisière. Mais le travail sur la pure émotion n'épuise pas les vertus du style ; celui-ci révèle aussi l'existence de la pensée *dans* l'émotion ; il dit comment l'esprit vient aux pauvres : « Il y a des gens qui ont tout, qui sont moches, vieux, pauvres, malades, et d'autres qui n'ont rien du tout. C'est pas juste » (*VDS*, 217). Que veut dire, Momo, en prenant le contrepied de la *doxa* ? Les privilégiés sont des gens légers qui, pour leur plus grand bonheur, ne connaissent *rien* à la vie :

> Ils étaient blonds et habillés comme on croit rêver. […] Je n'ai jamais vu des mômes aussi blonds que ces deux-là. Je vous jure qu'ils avaient pas beaucoup servi, ils étaient neufs. Ils étaient vraiment sans rapport. […] On était pas du même quartier, quoi. (*VDS*, 221-223)

La confusion est ici l'indice de la vérité ; elle passe par la figure de style, une métaphore fondée sur une relation d'équivalence entre l'enfant et ses vêtements : « ils étaient neufs », ces enfants, comme leurs habits, car l'habit fait le moine. Ces enfants « qui n'ont pas beaucoup servi », ou dont la vie ne s'est pas beaucoup servie, ne savent donc rien : ils sont neufs, ils sont niais. Ils ne pourraient énoncer la conclusion qui fulgure : « On était pas du même quartier, quoi. » Certes, Momo ne connaît pas l'expression joliment adéquate *habillé comme une gravure de mode*, pas plus qu'il n'a accès à la langue des concepts. Mais son style prouve

les simples d'esprits pensent eux aussi, et plus justement que les prétendus sages : « habillés comme on croit rêver », les enfants *réels* font pourtant *rêver* à ce « C'est pas juste » qui irrigue tout le récit.

Esquisse d'une description stylistique

Nous avons vu quelle philosophie et quelle nécessité aimantaient ce style ; reste à décrire rapidement comment il s'impose à nous. Certes, un style ne se décrit pas. Trop d'obstacles épistémologiques, dit-on. Espérons que l'échantillon qui suit suffise tout de même à donner une idée du « comment marche » le style de Momo-Rosa ; car tout en lui ou presque tout repose sur deux méta-figures : d'une part, une prédilection intermittente mais très perceptible pour la faute de français ; d'autre part, le défigement des expressions figées.

La faute, ou variation par rapport au français standard, fait penser. Superposée à la norme, qui se décalque en filigrane sous la forme du texte, elle oblige le lecteur à changer de diagnostic ; elle le fait à passer d'une lecture puriste qui relève les erreurs du texte à une lecture empathique, qui cherche à comprendre l'étrange vérité qui se cherche et se formule ainsi. Dans *La Vie devant soi*, la faute intéresse très marginalement le rapport « phonie / graphie » : en plus « d'habitude » pour *hébétude* (*VDS*, 145), on peut relever « les proxynètes » (*VDS*, 27) ou « le nez *signalitique* » (*VDS*, 22) des sémites. À cette maigre collection s'ajoutent deux curiosités graphiques : « les Yougoslaves qui sont un vrai malheur à cause des *raquettes* » (*VDS*, 106) et l'incongru « ralbol » (*VDS* 168). Je n'omets pas non plus ce petit bijou morphologique qui joue, comme il se doit, sur le genre du mot : « travestites » (*VDS*, 152). Innombrables, en revanche, sont les erreurs sur la morphosyntaxe ; elles n'accèdent au statut de figure de style que parce que le lecteur présuppose derrière la faute ou la maladresse involontaire de Momo l'intention de Gary :

> Monsieur Hamil me parlait de Dieu tout le temps et il m'expliquait que ce sont des choses qu'il faut apprendre quand on est jeune et qu'on est capable d'apprendre *n'importe quoi*. (*VDS*, 48, je souligne)

Certes, Momo ne « réalise » pas qu'il vient de proférer un blasphème ; la relation anaphorique entre le pronom *n'importe quoi* et *Dieu* lui échappe ; mais comme Momo est élevé par une Juive qui refuse l'enterrement religieux parce que « ce qui est fait est fait et [qu'] Il n'avait plus à venir lui demander pardon » (*VDS*, 153), il ne fait que livrer à son insu le fond de sa pensée : « Monsieur Hamil croit qu'il n'y a rien de plus beau au monde qu'un beau tapis et que même Allah était assis dessus. Si vous voulez mon avis, Allah est assis sur des tas de trucs. » (*VDS*, 227). La répétition du verbe *asseoir* à deux différents (*être assis* et *s'en ficher*) se nomme antanaclase. Le classement de toutes les erreurs et maladresses dans *La Vie devant soi* permet d'assurer que les plus intéressantes (les plus signifiantes) sont celles qui portent sur la construction des verbes : « je voyais bien qu'elle ne respirait plus, mais ça m'était égal, je l'aimais même sans respirer » (*VDS*, 268) au lieu de « sans qu'elle respire ». La forme d'infinitif exprime (merveilleusement) l'état d'indistinction, la fusion fantasmatique entre le cadavre de l'aimée et la respiration retenue de l'amant. Et quel amant ne rêverait d'avoir trouvé ce « vous m'avez fait semblant » si pudique (*VDS*, 126), par rapport au reproche lourdement explicite : *vous avez fait semblant de m'aimer* ? Tout orphelin se reconnaît dans cette phrase : « au début je ne savais que je n'avais pas de mère et je ne savais même pas qu'il en fallait une » (*VDS*, 13) ; le besoin affectif se dissimule sous l'expression de l'obligation sociale, elle aussi fortement sentie par Momo. Citons enfin l'admirable « J'avais très peur de me trouver *avec* personne au monde » (*VDS*, 35), où la préposition *avec* dit encore le désir du lien malgré la peur de l'abandon (*sans* personne au monde). Comparés à ces merveilles, les très nombreux jeux de substitution portant sur les adjectifs relationnels paraissent, par contraste, un peu trop gratuitement ludiques : citons « j'étais encore trop minoritaire » (pour

mineur VDS, 35) et « quand je serai majoritaire » (*VDS*, 108) ; « des faux papiers que personne ne pouvait dire tellement ils étaient authentiques » pour *bien imités* (*VDS*, 28) ; « il ne voulait vraiment rien savoir pour vivre et devenait antique », pour *autiste* (*VDS*, 65) ; *etc*. Il arrive que le procédé devienne métaphore : « Moïse aussi étaient très *irrégulier* » (*VDS*, 22) : avec habileté, la figure (hypallage) identifie l'enfant *irrégulier* aux mandats irrégulièrement versés pour sa pension. L'angoisse affleure sous le comique de mots : et si l'amour reçu dépendait de l'argent perçu ?

Les fautes de grammaire englobent aussi celles qui portent sur l'énonciation : « Mademoiselle Nadine *comme elle s'appelait plus tard* » (*VDS*, 114) ou : « on est allé au café qui n'est plus là *en ce moment* parce qu'on lui a jeté une bombe, le Panier » (*VDS*, 81). On pourra certes faire état de la difficulté de Momo narrateur à s'ancrer dans le « moi, ici, maintenant » sans lequel il n'est pas de grammaire possible du récit. Mais le plus intéressant pour moi reste, je crois, ce *lui* à la place du *y* : la sensibilité de Momo anthropomorphise le café, ce lieu qui n'est jamais aussi vivant que lorsqu'une bombe y éclate. Momo, enfant sensible et graine de poète, l'a très bien compris : c'est quand la vie est fragile, menacée, qu'elle émeut le plus. À ce type de faute, il faudrait ajouter les emplois sémantiquement déviant des connecteurs logiques. La règle interprétative est toujours la même, et c'est celle du paradoxe : Momo, comme Socrate, ne parle pas comme tout le monde parce qu'il ne pense pas comme tout le monde :

> Ex1 : Je l'ai reconnue tout de suite car je suis rancunier comme une teigne. (*VDS*, 112)
> Ex2 : Elle sentait si bon que j'ai tout de suite pensé à Madame Rosa, tellement c'était différent. (*VDS*, 119)
> Ex3 : Je ne sais pas ce que faisaient ses parents, mais c'était en Pologne » (*VDS*, 69)
> Ex4 : Monsieur Hamil est un grand homme, mais les circonstances ne lui ont pas permis de le devenir. (*VDS*, 84)
> Ex5 : Je ne pense que Madame Rosa avait envie de vivre mais elle n'avait pas envie de mourir non plus. (*VDS*, 147)

Reconnaître Nadine, explique le *car*, c'est se souvenir de la déception qu'elle a infligée ; en 2, les adverbes d'intensité couplés à l'expression de la consécution indiquent que la sensation du bonheur exige, pour pouvoir être goûtée, de recréer l'arrière plan du malheur sur lequel elle fait brusquement irruption. En 3, le déterminisme historique efface le souvenir des contingences biographiques ; ce *mais* souligne les hiérarchies mémorielles qu'ont fabriquées les horreurs politiques du XX^{e} siècle. En 4, le *mais* introduit le distinguo subtil entre *être* et *devenir*, entre une potentialité et sa manifestation, rendue impossible par une vie aliénée. Les liens logiques sont paradoxaux en ce qu'ils font valoir le monde du point de vue (généralement inaudible) des opprimés.

Dans une étude sur les défigements en chanson[2], Joël July propose une typologie qui permet d'appréhender de manière synthétique ce deuxième pan de la créativité de Momo-Rosa. Comme la faute, le *défigement* rappelle le mécanisme des tropes, fondé sur le dédoublement de la lecture. L'expression *défigée* convoque la mémoire de la norme lexicale. Soit le texte signale le défigement par un commentaire, soit il transforme le tour figé en expression recyclée, plaisamment déviante par rapport au canon. Ce procédé rend hommage au mélange des langues et des cultures qui font de Belleville une véritable Babel-ville, où règne une Madame Rosa polyglotte, qui « parlait très bien l'arabe, sans préjugé » (*VDS*, 69) même si « à présent [elle] mélangeait toutes les langues de sa vie » (*VDS*, 89) :

> Ex1 : des Nord-Africains pour ne pas dire des Arabes (*VDS*, 64)
> Ex2 : c'est toujours plein d'autochtones qui nous viennent d'Afrique, comme ce nom l'indique. (*VDS*, 33)

[2] Joël July, « Défigements en chanson », colloque « Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception », Arras, mars 2013, actes à paraître.

Ex3 et 4 : même le chameau vous voulait du bien, contrairement à ce que son nom l'indique. (*VDS*, 96) ; j'ai pleuré comme un veau. Les veaux ne pleurent pas, c'est l'expression qui veut ça. (*VDS*, 133)

Ex5 : *Youssef Kadir, bien connu de la police… Bien* connu, Madame, pas *mal* connu. (*VDS*, 191)

Ex6 : – Mais surtout, c'est la sénilité, le gâtisme, si tu préfères… Moi je préférai rien. (*VDS*, 132)

Ex7 : Il me faisait marrer, avec cette façon qu'il avait de répéter "ça ne pardonne pas, ça ne pardonne pas", comme s'il y avait quelque chose qui pardonne. (*VDS*, 133)

Ex8 : – Tu ne sais pas ce que tu dis, mon enfant, tu ne sais pas ce que tu dis. – Je ne suis pas votre enfant et je ne suis pas votre enfant du tout. Je suis un fils de pute et mon père a tué ma mère et quand on sait ça on sait tout et on n'est plus un enfant du tout. (*VDS*, 235)

En 1, l'expression autonymique *pour ne pas dire* signale le conflit entre deux « langues » : la langue du pouvoir, et la langue ordinaire. Dès qu'il s'aventure sur le territoire de la langue euphémisante et intimidante de la science, Momo se trompe ; mais ces erreurs ne sont pas simplement la preuve de son ignorance, elles marquent aussi le décalage entre langue savante et vie quotidienne, savoir et expérience. Gorgée de vie, la réalité disqualifie le signe qui veut en rendre compte de manière distanciée, froide, objective et neutre. Les exemples 4 et 5 découvrent la conscience linguistique de Momo ; il perçoit de mieux en mieux le découplage entre l'image et les choses, contrairement à son père, Monsieur Kadir ; celui-ci interprète comiquement (et à contresens !) l'adverbe *bien* dans l'expression *bien connu de la police*, comme s'il n'avait toujours pas accédé à ce que désormais son fils maîtrise : la polysémie des mots, la distinction du propre et du figuré. Les trois derniers exemples font état d'un conflit œdipien avec ce père de substitution qu'est le docteur Katz. Bienveillant, son discours est pourtant rempli de condescendance, comme l'attestent ces expressions figées que Momo saisit au vol et retourne comme des crêpes ; c'est sur le terrain des mots que Momo conquiert son autonomie, secoue le joug des discours autorisés, s'efforçant de vivre conformément aux exigences de sa sensibilité.

Joël July identifie les cinq opérations linguistiques majeures qui rendent compte de la plupart des défigements : la permutation (exemples 1 et 2), la soustraction (exemples 3 et 4) ou l'ajout d'un élément (exemples 5 et 6), la substitution qui consiste à remplacer un élément simple par une expression figée (exemple 7) ou à remplacer un élément d'une expression figée (exemple 8), et enfin la contamination d'une expression figée par une autre (exemples 9 et 10) :

Ex1 et 2 (permutation) : « des objets que je ramassais *sans aucune utilité* » (*VDS*, 88) ; « elle avait des jours *sans explication* où elle pleurait tout le temps » (*VDS*, 53)

Ex3 et 4 (soustraction, ellipse) : « j'avais *des origines* et j'étais pas sans rien » (*VDS*, 42) ; « Madame Rosa et moi, *on ne peut pas sans l'autre*. » (*VDS*, 252)

Ex5 et 6 (addition) : « elle s'arrachait les cheveux + *qu'elle n'avait déjà pas* » (*VDS*, 20) ; « je suis resté muet comme une carpe + *à la juive* » (*VDS*, 213)

Ex7 : « je me sens toujours *contraire à la loi*, je sens bien que je n'aurais pas dû être là » ; (*VDS*, 109)

Ex 8 : « c'était pour elle un *bon* moment à passer » (*VDS*, 69)

Ex 9 à 11 : « un débit + *d'ivresse publique* » (*VDS*, 163) ; « la voir mourir peu à peu *sans connaissance de cause* » (*VDS*, 163)

La permutation, qui rappelle la figure de l'hypallage, consacre l'indistinction entre Momo et les objets qu'il collecte (exemple 1) ; plus subtilement, dans l'exemple 2, l'affect contamine la durée où il se déploie ; le déplacement du complément *sans explication* suffit à donner l'impression que la tristesse évide le temps de tout sens, de toute rationalité : « c'est bien la

pire peine de ne savoir pourquoi… » Dans les deux exemples suivants, l'ellipse cerne le domaine du tabou : les origines indéfinies de Momo, son identité vacillante : « mon pays, ça devait être quelque chose comme l'Algérie ou le Maroc » (*VDS*, 52). Que le verbe *vivre* soit effacé du discours au moment même où meurt Madame Rosa, que l'expression *l'un sans l'autre* soit elle aussi amputée de son premier élément, voilà qui montre avec quelle économie de moyen, quelle délicatesse, le style de Momo-Rosa parvient à dire l'indicible de la détresse. L'addition, par son effet d'incongruité, semble davantage orientée vers le comique, comme le confirme le savoureux : « elle avait un système de plus en plus nerveux », ou l'adverbe de degré redonne un sens qualificatif à l'adjectif relationnel. Que le banal adjectif *coupable* soit remplacé par l'expression *contraire à la loi*, réservée aux non-animés, souligne combien le sentiment d'illégitimité perturbe l'accès à l'identité ; plus poignant encore, le défigement de *ce n'est qu'un mauvais moment à passer* par la substitution de *mauvais* au profit de son antonyme illustre l'ambivalence du bon et du mauvais au regard de la mémoire : le texte fait allusion à la déportation de Madame Rosa suite à sa dénonciation par son amant ; mais cet atroce événement rappelle à la vieille dame non qu'elle fut trahie mais qu'elle fut jeune et aimée… La conflagration des expressions figées n'est pas toujours purement comique : si une simple métonymie explique que le mot *boisson* soit remplacée par *ivresse publique* dans ce petit monstre linguistique qu'est *débit d'ivresse publique*, l'expression suivante voit Madame Rosa mourir *sans reprendre connaissance* et Momo perdre tous ses repères, ce qu'évoque l'expression *sans connaissance de cause*. Dans toutes ces configurations, la labilité des mots oblige le lecteur à ne jamais s'en tenir à un point de vue unique et univoque : il passe de la conscience d'un personnage à l'autre, mais aussi du sourire aux larmes.

Conclusion

Impossible, par ces quelques exemples, de ne donner autre chose qu'un aperçu de ce style étourdissant. Une petite ellipse suffit parfois à faire valser le sens ; elle fait entrevoir des abîmes : « elles ont besoin de leurs enfants pour *avoir raison de vivre* » (*VDS*, 28)…Vantant à un vieil Arabe les charmes d'une vieille Juive, Momo entremetteur court-circuite l'histoire et amalgame les tragédies : « Vous voyez comme elle était belle Madame Rosa *avant les événements*. Vous devriez vous marier » (*VDS*, 139). *Les événements*… : le monstrueux euphémisme qui servait à dissimuler la guerre en Algérie reprend du service pour désigner la Shoah… Ironie de l'histoire, ironie du langage, ironie de Gary : le style de Momo-Rosa est une immense caisse de résonance, une chambre d'échos pour toutes les joies et toutes les souffrances de la vie que le roman sait appréhender dans toutes dimensions. C'est parce qu'ils sont gorgés de cette vie impossible à saisir, à évaluer, que les mots les plus familiers sont des pièges. Même entre ceux qui s'aiment, ils créent autant de malentendus que de complicité : « elle m'a juré que j'étais ce qu'elle avait de plus *cher* au monde mais j'ai tout de suite pensé au mandat et je suis parti en pleurant » (*VDS*, 10). Quand l'un déclare sa flamme, l'autre désespère de sa gratuité. Le calembour, la langue qui fourche, les effets de double sens sont les ressources qu'un style coruscant offre aux hommes pour vivre à la hauteur de ce dur désir de durer qu'annonce le titre du livre et que dément la fin de son auteur. Du style de Momo-Rosa, ou de l'homme qui l'a inventé, qui croire ?