



HAL
open science

Gros-Câlin de R. Gary/É. Ajar, un texte zoomimétique ? Étude d'un style contre-cognitif

Perrine Beltran

► **To cite this version:**

Perrine Beltran. Gros-Câlin de R. Gary/É. Ajar, un texte zoomimétique ? Étude d'un style contre-cognitif. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 2023, 10.4000/pratiques . hal-04514318

HAL Id: hal-04514318

<https://hal.science/hal-04514318>

Submitted on 26 Mar 2024

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.

Gros-Câlin de R. Gary/É. Ajar, un texte zoomimétique ? Étude d'un style contre-cognitif

Gros-Câlin from R. Gary/É. Ajar, a zoomimetic text ? Study of a counter-cognitive style

Perrine Beltran



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/13886>

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Perrine Beltran, « Gros-Câlin de R. Gary/É. Ajar, un texte zoomimétique ? Étude d'un style contre-cognitif », *Pratiques* [En ligne], 199-200 | 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 12 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/13886> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.13886>

Ce document a été généré automatiquement le 12 janvier 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Gros-Câlin de R. Gary/É. Ajar, un texte zoomimétique ? Étude d'un style contre-cognitif¹

Gros-Câlin from R. Gary/É. Ajar, a zoomimetic text ? Study of a counter-cognitive style

Perrine Beltran

- ¹ *Gros-Câlin* raconte l'histoire d'une cohabitation pour le moins incongrue : celle d'un homme célibataire, sans famille ni ami, avec un python. Le narrateur-personnage présente son texte comme un « ouvrage d'observation sur la vie des pythons à Paris » (Gary/Ajar, 2015 [1974]², p. 81), mais il s'avère rapidement que celui-ci tient bien moins du traité zoologique que du récit de soi, et que le discours sur le python – adopté pour pallier un isolement social maladif – est l'occasion pour Michel Cousin de s'épancher sur ses « problèmes affectifs » (CG, p. 67). La confusion que le personnage opère de façon systématique entre lui-même et le python le conduit à produire un discours qui, s'il n'est jamais complètement centré sur l'animal, ne peut pas non plus être qualifié d'anthropocentré, puisqu'il repose sur une hybridation entre le soi humain et l'autre animal. Ni zoocentré, ni anthropocentré, ce texte est donc tout simplement égocentré, mais où l'*ego*, au fil du récit, se reconnaît de moins en moins comme un membre de l'espèce humaine, cherchant désespérément à voir chez le python un semblable – voire lui-même.
- ² Le personnage de Cousin apparaît comme un archétype du « narrateur non fiable » : il se présente d'abord comme un « naïf » (Riggan, 1981) qui s'imagine que l'amour qu'il éprouve pour le python est réciproque, mais tend de plus en plus, au fur et à mesure que progresse la narration, à muer vers la figure du « fou ». Les métamorphoses qu'il croit vivre sont en effet de purs délires : ce n'est que par le langage qu'existe ce double référent qu'est Cousin-Gros-Câlin, et qui se constitue au fil du texte comme un référent évolutif³ tour à tour (et parfois simultanément) humain et animal.

- 3 Plutôt que produire un discours sur l'animal, il semble que R. Gary/É. Ajar souhaite représenter son impossible réalisation, à travers la tentative, maladroite et désespérée, d'un humain rêvant à « une fin de l'impossible, avec fraternité entre les règnes » (CG, p. 44). Dans cette expression un peu obscure, l'impossible renvoie très probablement à la solitude ontologique et aux limites que la réalité impose à l'imagination de l'individu, et la fraternité concrétise un idéal de communauté dépassant les seuls humains pour englober les autres animaux.
- 4 L'écriture du roman, qui tente d'imiter « la démarche naturelle des pythons, pour mieux coller à [s]on sujet » (CG, p. 23), se fait symptomatique de cet élan maladroit vers l'autre animal : de façon savoureuse et drôle, l'éthologue amateur qu'est Cousin entraîne ses lecteurs dans des méandres textuels rendant compte d'une « façon de penser circulaire » (CG, p. 47), faits de détours et de retours imprévisibles, mimant les enroulements d'un serpent qui ne cesse de se mordre la queue, et dérogeant très fréquemment au principe de cohérence textuelle. Le concept de « contre-cognition » proposé par M. Vallespir (2006, p. 130) permet de décrire ce mode d'écriture qui se place « en porte-à-faux par rapport à des schèmes cognitifs mémorisés » pour imposer à ses lecteurs une expérience de défamiliarisation⁴. Mais cette écriture défamiliarisante est-elle due au sujet animal, qui imposerait un style cognitif non anthropomorphe, ou est-elle simplement liée à la non-fiabilité du narrateur et à sa folie ? Pour le dire avec les mots d'A. Schaffner (2018, p. 150) – qui s'intéresse, pour sa part, à Chien Blanc –, on peut se demander si *Gros-Câlin* est « un livre animalier racontant l'histoire » d'un python, ou un livre sur la solitude d'un homme marginal, auquel cas le python devient un simple « objet [...] à valeur symbolique », support d'une narration centrée avant tout sur le protagoniste humain. Mais A. Schaffner (2018, p. 150) considère qu'une telle question n'a pas de réponse tranchée, car les hypothèses proposées sont « justes toutes les deux, chacune à leur façon ». En effet, il serait trop rapide de dire que l'animal, dans *Gros-Câlin* et plus généralement dans l'œuvre de R. Gary et de R. Gary/É. Ajar, n'est qu'un prétexte à un discours de nature anthropologique. De même que les éléphants des Racines du ciel « existent à deux niveaux : d'une part, ce sont des animaux concrets [...], d'autre part, ce sont [...] des symboles qui n'existent que dans l'imaginaire humain » (Buekens, 2020, p. 218), on peut dire que le python *Gros-Câlin* est à la fois un sujet réel (existant pour lui-même, et dont l'indifférence vis-à-vis du narrateur ne cesse d'être soulignée), à la fois un objet symbolique au service d'un discours anthropologique (celui de la quête jamais aboutie de la métamorphose de l'individu humain isolé et claustrophobe dans sa propre peau).
- 5 Nous commencerons par montrer dans quelle mesure *Gros-Câlin* est à la fois un discours zoocentré et anthropocentré, le texte opérant justement une mise à mal de la césure humain/animal. Nous observerons ensuite comment cette confusion humain-animal se radicalise dans le jeu des métamorphoses hallucinatoires du narrateur, avant de nous intéresser plus précisément au style zoomimétique, qui problématise les limites et les difficultés de toute tentative de se faire l'« interprète » (GC, p. 166) d'un animal, comme voudrait si désespérément l'être le personnage de Cousin.

1. La logorrhée pseudo-scientifique d'un narrateur naïf à la recherche de « quelqu'un à aimer »

- 6 *Gros-Câlin* se présente comme un « traité zoologique » (GC, p. 39) dont la scientificité ne tient cependant guère qu'aux déclarations du narrateur-personnage, figure de pseudo-éthologue de son python et, surtout, de lui-même. Le traité zoologique mue en effet rapidement en exercice d'introspection, faisant de l'« observation sur la vie des pythons à Paris » (GC, p. 81) un prétexte pour raconter l'histoire d'une solitude humaine – car c'est faute de trouver « quelqu'un à aimer » (10 occurrences dans le texte) parmi ses semblables que le narrateur s'est pris d'affection pour un python. Cousin est persuadé qu'il a avec son serpent une relation d'affection réciproque, et se convainc que ce dernier lui fait des « câlins » lorsqu'il s'enroule autour de lui. Il est un parfait exemple de ce que W. Riggan (1981) a appelé le narrateur « naïf », dont le récit nous parvient à travers le filtre de l'immaturation et de l'ignorance⁵.

1. 1. Cousin, éthologue du python ou de lui-même ?

- 7 L'incipit, à travers la voix de l'Assistant du Jardin d'Acclimatation⁶, fait du roman un « traité sur les pythons », un « ouvrage zoologique » (GC, p. 14). Dans la version de 1974, on ne sait pas exactement qui est cet Assistant, mais si l'on prend en compte la fin originellement voulue par l'auteur (qu'il appelle « écologique »), et qui figure dans la nouvelle édition de 2015, on apprend qu'il n'est autre que son thérapeute. Ce contexte invite d'emblée à réévaluer l'ambition scientifique du narrateur : *Gros-Câlin* serait le récit à but thérapeutique⁷ de Cousin, rédigé en partie⁸ pendant son internement dans ce qu'il croit être le Jardin d'Acclimatation. Un indice supplémentaire de la fausse scientificité de ce discours est repérable dans la parole du médecin lui-même : il encourage Cousin à continuer l'écriture de son traité, car « rien n'est plus émouvant que l'expérience vécue et l'observation directe » (GC, p. 13). Si l'« observation » zoologique est le but revendiqué de Cousin, le vécu personnel et le caractère « émouvant » du texte se situent aux antipodes des exigences de l'écriture scientifique, où la recherche de l'objectivité et de la distance s'imposent⁹.
- 8 La suite du récit confirme les difficultés de Cousin à se conformer à son rôle de scientifique, puisqu'il se trouve très vite confronté au problème de « la nature, dans ce qu'elle a de plus exigeant : la question alimentaire » (CG, p. 15). Les pythons se nourrissant exclusivement de proies vivantes, Cousin est en effet face à un problème de taille lorsqu'il échoue à sacrifier la souris blanche achetée pour nourrir Gros-Câlin. Il achète ensuite un cochon d'Inde – animal de laboratoire par excellence tout comme l'est la souris blanche –, mais il est tout autant incapable de le sacrifier. De manière amusée, l'auteur semble mettre en scène ici l'échec de son personnage à assumer le rôle de l'expérimentateur scientifique.
- 9 Soucieux de bien faire, le narrateur soigne tout de même la pseudo-scientificité de son discours : il nomme ses sources, comme par exemple les mystérieux « professeur Fischer » (GC, p. 70) et « docteur Tröhne », dont il cite une grande banalité (du reste, non référencée) :

Mais ainsi que le dit le docteur Tröhne dans son manuel sur les pythons « il ne suffit pas d'aimer un python, il faut encore le nourrir ».

J'allai donc consulter l'abbé Joseph, à cause de ce problème de chair vivante. Nous eûmes une longue explication au Ramsès, autour d'une bouteille de bière. Je bois du vin, de la bière, je mange toujours des légumes, des pâtes, très peu de viande. (GC, p. 24).

- 10 Dans cet enchaînement de paragraphes, on s'attend à ce que l'adverbe « donc » opère une liaison logique de consécution (on imagine une application immédiate du précepte de ce docteur Tröhne), mais contre toute attente, à rebours de l'inférence faite lors de la lecture, le narrateur fait abruptement bifurquer son récit vers une discussion avec l'abbé. Fidèle à son esthétique « en spirale », Cousin ne perd pourtant pas de vue son sujet des « nourritures terrestres » (GC, p. 25), c'est-à-dire le problème qu'il a à nourrir Gros-Câlin de proies vivantes : il consacre ainsi une phrase entière à la description des habitudes alimentaires... de lui-même, et non pas du python. Le style contre-cognitif fait ainsi glisser le discours sur l'animal vers le discours sur soi en suivant une pseudo-cohérence. Ce retour égocentrique a néanmoins ceci d'intéressant que Cousin décrit son propre comportement en éthologue : le texte ne cesse pas d'être un ouvrage pseudo-zoologique, c'est simplement l'animal observé qui change. En témoigne cette ouverture de chapitre :
- 11 Continuant à décrire mes habitudes et mon mode de vie chez moi, après ce problème de nourriture qui a été résolu avec le secours de la religion, comme on verra dans un instant, je remarque que je me rends parfois chez les bonnes putes [...]. (GC, p. 34)
- 12 L'anthropocentrage, auquel Cousin revient toujours, est donc relatif, puisque le discours de Cousin l'animalise lui-même. Il prend ainsi la peine de décrire ce qu'il désigne comme son « habitat » (une dizaine d'occurrences dans le texte). L'usage du verbe « ramper » témoigne peut-être au mieux de cette animalisation systématique (qui ira crescendo au fil du texte pour aboutir à la métamorphose). C'est d'abord dans le discours du garçon de bureau que l'emploi de ce verbe va de pair avec une animalisation métaphorique de Cousin : « Il m'a dit que mon python, c'était les consolations de l'église et que je devais ramper hors de mon trou et de me dérouler librement au soleil sur toute ma longueur. » (GC, p. 49). Le verbe réapparaît ensuite de façon régulière ; par exemple, après l'extraordinaire fantasme d'une opération « commando de l'amitié » au restaurant, consistant à voler une frite dans l'assiette de son voisin de table, Cousin déclare : « [a]près, j'ai rampé chez moi, complètement vidé par l'effort que je venais de faire » (GC, p. 88).
- 13 De telles animalisations ne sont cependant jamais strictement métaphoriques : « [l]e "credo" esthétique de Cousin part en guerre contre toutes les hiérarchies, les catégories et les divisions binaires usuelles, y compris celle qui oppose le propre au figuré » (Killeen, 2001, p. 132). Tout le jeu de la langue ajarienne réside en effet dans une tension entre sens propre et figuré, et plus on avance dans le texte, plus la métaphore se dissipe pour laisser place au sens propre : dans la seconde moitié du roman, Cousin « rampe » littéralement, persuadé d'être le python.
- 14 À cette animalisation du narrateur correspond une symétrique anthropomorphisation de Gros-Câlin. Dans un échange entre Cousin et son patron, le mode de désignation du python invite à le confondre avec un enfant dont on se soucierait de la croissance (d'où le caractère comique de la mention des « deux mètres vingt ») :
- À propos, on m'a signalé que vous élevez un python ?
 - Oui. Il a déjà deux mètres vingt.
 - Et il continue à grandir ? (GC, p. 217)

- 15 Ces fameux « deux mètres vingt » de longueur sont évoqués de façon absolument récurrente dans le texte, ils sont pour Cousin le substitut d'un bras immense : « je m'installe dans un fauteuil, je prends Gros-Câlin et il met son bras de deux mètres vingt de long autour de mes épaules. » (GC, p. 68). Mais le lecteur peut tout à fait sentir, à plusieurs reprises dans le texte, que la naïveté du narrateur nous cache maladroitement le véritable but de ces « câlins » :

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. Gros-Câlin est capable de m'étreindre ainsi pendant des heures et des heures, et parfois il lève seulement la tête du creux de mon épaule, l'écarte un peu, se tourne vers mon visage et me regarde dans les yeux fixement, en ouvrant largement sa gueule. C'est sa nature qui fait ça. (GC, p. 38-39)

- 16 Ainsi, si Cousin est égocentré et anthropomorphise excessivement son python, il est laissé à l'appréciation du lecteur de distinguer ce qui relève de son fantasme anthropomorphique, et ce qui relève de la réalité vécue par le python, qu'on devine à peine dans quelques passages comme celui-là.
- 17 Même lorsque Cousin entreprend de faire le portrait du python, il est incapable de le réaliser avec le recul propre à un discours scientifique. Ne respectant résolument pas le style du traité zoologique qui exigerait une description physique de l'animal aussi précise et objective que possible, les portraits que Cousin propose du python sont saturés de subjectivèmes et de jugements élogieux : « [p]hysiquement, Gros-Câlin est très beau. Il ressemble un peu à une trompe d'éléphant, c'est très amical. » (GC, p. 64). La valeur herméneutique d'une telle comparaison demeure pour le moins mystérieuse, de même que son utilité scientifique... Par ailleurs, le narrateur attribue au python des qualités (« c'est très amical ») ainsi que des émotions dont on peine à savoir si elles sont authentiques ou non. Dans l'extrait suivant, il est difficile de savoir si l'adverbe « gaiement » s'applique au python lui-même, ou à Cousin qui l'observe :
- 18 J'ai donc dit que Gros-Câlin est très beau. Lorsqu'il rampe gaiement ici et là sur la moquette, dans la lumière, ses écailles prennent de jolies teintes verdâtres et beiges harmonieuses, qui se marient très bien avec la couleur de la moquette, que j'ai choisie exprès d'un vert profond, un peu boueux, pour lui donner l'impression de la nature. Pas tellement à la moquette, mais à Gros-Câlin et à moi-même, à cause de l'importance du cadre de vie. Je ne sais pas si les pythons distinguent les couleurs mais je fais ce que je peux. (GC, p. 65)
- 19 L'aveu d'ignorance qui clôt le passage atteste l'amateurisme de Cousin en tant que zoologiste. La saturation du discours par des émotions imputées et par des subjectivèmes rend l'appréhension du python laborieuse, tant il est difficile de distinguer ce qui relève de la pure observation et ce qui relève des affabulations de Cousin, et ce d'autant plus que le discours sur le python est toujours aussi un discours sur soi : quelques pages après cette description, Cousin applique à lui-même la caractérisation de Gros-Câlin sur le mode de la pseudo-découverte scientifique : « je découvre ainsi que je suis très beau » (GC, p. 71).

1. 2. Un python pour pallier des « problèmes affectifs » : le fantasme d'une affection interspécifique

20 Sans prendre en compte la réalité biologique et éthologique des animaux avec lesquels il cohabite dans son deux-pièces parisien, Cousin les envisage à travers un concentré de stéréotypes qui en font ses semblables. Gros-Câlin « tomb[e] dans la catégorie des mal-aimés », comme c'est le cas de Cousin ; la souris Blondine est faible vulnérable, qualités de Cousin également (surtout lorsqu'il traverse une crise d'angoisse, l'identification à la souris est alors immédiate), et elle incarne aussi la figure stéréotypée d'une présence féminine douce et réconfortante qui manque cruellement à Cousin. Ce sentiment d'une fraternité interspécifique – dans la faiblesse, la solitude ou la marginalité – amène le narrateur à porter sur les animaux un discours qui s'applique en réalité à lui-même. Il se confond dès le chapitre inaugural avec les « bêtes » : « C'est extraordinaire à quel point les bêtes se sentent seules dans un deux-pièces du grand Paris et combien elles ont besoin de quelqu'un à aimer. » (GC, p. 17). Cousin projette en effet son amour sur tous les animaux qu'il rencontre : le python, la souris qu'il baptise Blondine, et le cochon d'Inde – dont on n'entendra néanmoins plus parler. Il demeure persuadé de comprendre son python, de partager ses émotions « par la méthode sympathique » (GC, p. 71). Chacune des citations suivantes, qui respectivement clôture un chapitre et ouvre le suivant, présente ce programme de compréhension interspécifique teinté d'un égocentrisme naïf :

Le professeur Fischer, dans son ouvrage sur les pythons et les boas, nous dit qu'ils rêvent aussi. Il ne nous dit pas de quoi. Mais moi j'ai ma conviction là-dessus. Je suis sûr que les pythons rêvent de quelqu'un à aimer.

C'est chez moi une certitude. (GC, p. 70)

C'est donc dans un but d'intuition et de compréhension que je me suis mis à faire des rêves de python. On ne peut évidemment pas se mettre à sa propre place, parce qu'on y est déjà et on se heurte aussitôt à l'angoisse, mais on peut se mettre à la place d'un autre, par la méthode sympathique. Je ne puis être scientifiquement sûr de ma découverte, mais c'est ainsi que je suis arrivé à la conclusion que les pythons rêvent d'amour. (GC, p. 71)

21 La référence au « professeur Fischer » est du même acabit que celle au « docteur Thrône » évoquée plus haut, et participe du même effort de pseudo-scientificité. La « conviction » voire la « certitude » de Cousin quant à ce besoin d'amour des pythons est symptomatique de sa naïveté et de son égocentrisme quasi infantin. Une chose est certaine en effet, c'est que Cousin ne fait pas l'expérience de la sympathie interspécifique : plutôt que de ressentir ce qu'éprouvent les animaux, il projette sur eux ses propres émotions et sentiments, imaginant que son python est son double qui, comme lui, recherche désespérément des relations affectives. En revanche, Cousin maîtrise tout à fait l'empathie, cette capacité « à se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver ses émotions » (Jorland, 2004, p. 20)¹⁰. Les métamorphoses hallucinatoires incarnent cet élan désespéré, de la part de Cousin, de devenir l'autre, c'est-à-dire de se sentir aimé (car si le narrateur devient la souris ou le serpent, il devient alors l'individu recevant l'amour de Cousin).

22 Tout ce que fait Cousin, c'est s'imaginer soi-même à la place des animaux et simultanément projeter ses propres émotions sur eux, afin de mieux entretenir le fantasme que l'affection qu'il leur témoigne est réciproque. Son comportement avec la souris Blondine en est une illustration : « J'allai prendre Blondine dans le creux de la

main, lui caressant doucement l'échine, et me sentis mieux, comme toujours lorsqu'on vous témoigne de l'amitié. » (CG, p. 175). Dans cette phrase, le témoignage d'amitié est sa propre initiative, mais Cousin feint de le recevoir : il caresse Blondine, mais c'est lui qui en ressent le bien-être, comme si c'était lui qui recevait les caresses. On retrouve la même projection des émotions dans sa relation avec le python : « plus je suis anxieux et malheureux, et plus je sens qu'il a besoin de moi. » (CG, p. 36, nous soulignons).

- 23 Les animaux sont les supports privilégiés du fantasme de sympathie inter-spécifique car ils sont, comme le narrateur, isolés, privés de congénères et enfermés dans un espace clos : Blondine vit dans « une boîte avec des trous pour qu'elle puisse respirer » (GC, p. 28), Gros-Câlin se sent tellement à l'étroit dans le deux-pièces de Cousin qu'il partira explorer la tuyauterie de l'immeuble, et pour Cousin lui-même, c'est sa propre peau qui fait office de prison. C'est là typiquement le substrat sur lequel se développe un narrateur « fou » selon W. Riggan¹¹. La naïveté de Cousin voisine en effet beaucoup avec la déréalisation, qui intervient comme un mécanisme de défense contre les crises d'angoisse survenant lorsqu'il prend pleinement conscience de son isolement. W. Riggan observe que ce narrateur « fou » est constamment pris dans un « cercle vicieux » qui le pousse dans sa retraite, « alors qu'il est méprisé et abusé par les autres pour son étrangeté » (Riggan, 1981, p. 172, notre traduction¹²), ce qui aggrave sa pathologie. Dans le cas de Cousin, la spirale de la folie se manifeste par une dissociation identitaire et par des métamorphoses hallucinatoires à répétition, qui rendent les personnages « tour à tour et simultanément eux-mêmes et autres » (Fortier, 1997, p. 69).

2. Le jeu des métamorphoses ou l'impossible *devenir-python*

- 24 Selon D. Fortier (*ibid.*, p. 65), les récits signés Émile Ajar confèrent à leurs narrateurs « une parole magique, disposant du pouvoir de donner naissance à ce qu'elle nomme ». Ce pouvoir illimité que le personnage confère à sa parole est sa seule échappatoire face à un monde hostile. La métamorphose humanimale au coeur de *Gros-Câlin* apparaît comme une exploitation de cette « parole magique » permettant au narrateur de « modifier le réel en le renommant » (*ibid.*, p. 65).
- 25 La métamorphose a plusieurs particularités : d'abord, elle est double, puisque dans son délire, « Cousin ne se substitue pas simplement à Gros-Câlin, il ne se contente pas d'inverser les rôles, mais les remplit tous les deux à la fois. » (*ibid.*, p. 64). Elle est également réversible, les mues s'opérant de façon récurrente et cyclique. Une autre particularité est qu'elle n'est jamais complète, ni aboutie : il n'y a jamais substitution exacte de Cousin à Gros-Câlin, mais plutôt fusion et confusion de l'un et l'autre, ce qui se traduit textuellement par des substitutions de noms propres et des usages ambigus des pronoms de première et de troisième personne. Au seuil du chapitre dans lequel s'opère la première métamorphose hallucinatoire, le narrateur annonce justement la dimension fondamentalement « grammaticale » d'un tel programme d'hybridation : « Je pense que la fraternité, c'est un état de confusion grammaticale entre je et eux, moi et lui, avec possibilités. » (GC, p. 170). Au fur et à mesure qu'avance le texte, cette confusion des référents humain et animal revêt des degrés faibles et des degrés forts, correspondant à un mouvement de gradation générale qui culmine une première fois lors de la disparition de Gros-Câlin dans la tuyauterie de l'immeuble (signant un

premier plongeon de Cousin dans la déréalisation), puis dans le chapitre final « écologique ».

2. 1. Degrés faibles : confusions des noms propres et ambiguïtés référentielles

- 26 La métamorphose est en germe dès le début du roman : lorsque le narrateur raconte la première mue que Gros-Câlin a faite chez lui, il affirme : « [l]a métamorphose est la plus belle chose qui me soit jamais arrivée » (GC, p. 23, nous soulignons). Une telle déclaration laisse le lecteur incertain : le spectacle de la mue de Gros-Câlin est-il la plus belle chose que Cousin ait vue, ou bien, par un jeu de digression analogique dont il a l'habitude, Cousin parle-t-il de ses propres métamorphoses (auxquelles le lecteur n'a néanmoins pas encore assisté), se prenant déjà pour le python ? Ce qui nous fait pencher pour la seconde hypothèse est la façon dont Cousin se désigne en passant, systématiquement, par le biais de son python. Son identité est si étroitement liée à celle de Gros-Câlin que les deux noms propres se confondent de façon récurrente. Lorsqu'il entend dire de lui qu'il est « un homme avec personne dedans » (GC, p. 19), Cousin se précipite pour montrer la photo de son serpent, qui fait figure de « preuve d'existence » au même titre que ses papiers d'identité¹³. Plus loin dans le texte, une même confusion est sensible dans un échange entre Cousin et son directeur : lorsque ce dernier lui dit « Ça ne doit pas être commode de vivre tout le temps avec un reptile », Cousin répond « C'est une question que je ne lui ai jamais posée, monsieur le Directeur. » (GC, p. 217, nous soulignons).
- 27 En ce qui concerne le traitement des noms propres, une gradation est observable dans l'évolution linéaire du texte : dans la première partie (qu'on situe avant l'épisode de la fuite de Gros-Câlin dans la tuyauterie), les personnages qui entourent Cousin ont tendance à l'assimiler à son python en l'appelant « Gros-Câlin » – ainsi le garçon de bureau, « Qu'est-ce que tu fous là, Gros Câlin ? » (GC, p. 78), ou le professeur Tsourès, « Ah c'est donc vous, Gros Câlin... » (GC, p. 138). Au-delà de la contamination phonétique possible entre « Gros-Câlin » et « Cousin », de tels lapsus révèlent plutôt que si personne, dans l'entourage de Cousin, ne semble lui accorder d'attention, tous s'entendent pour médire sur lui en l'affublant de ce surnom, qui l'essentialise dans sa marginalité et sa bizarrerie. Cousin est justement traité de « satyre dégénéré » (GC, p. 177) par son voisin, lorsque ce dernier lui reproche l'intrusion de son python dans la cuvette de leurs toilettes, et la « femme de ménage portugaise » l'insulte de « sadista, exhibitionnista » (GC, p. 43) après avoir découvert Gros-Câlin dans une corbeille à papier. C'est que la bizarrerie de Cousin est étroitement liée à son assimilation au python, qui passe de façon tout à fait cocasse, dans ces deux épisodes, par la métonymie, puisque Gros-Câlin est assimilé au pénis de Cousin. Au commissariat, où Cousin tente laborieusement d'expliquer aux policiers pourquoi la « femme de ménage portugaise » a pris peur, le potentiel métaphorique du mot « python » cause l'hilarité générale : « lorsque je dis aux policiers que tout ce que je lui avais montré c'était mon python et que je l'avais même fait venir exprès pour ça, pour qu'elle puisse s'habituer, ils se sont tordus de rire » (GC, p. 43). La même allusion sexuelle se retrouve dans l'épisode de la fugue de Gros-Câlin, où Cousin sera accablé d'insultes « comme si c'était [lui] qui [s]'étai[t] introduit dans le tuyau pour toucher la clopinette de madame Champjoie du Gestard. » (GC, p. 180). L'homme et le python sont tellement assimilés

l'un à l'autre, à la fois dans l'esprit du narrateur et dans le monde diégétique, qu'ils apparaissent comme un unique référent *bifrons*.

2. 2. Degré fort : un délirant télescopage des chaînes de référence¹⁴

- 28 Cet épisode de la disparition de Gros-Câlin parti explorer la tuyauterie de l'immeuble opère sur la psyché déjà fragile de Cousin un véritable traumatisme. À partir de cet « événement capital » (GC, p. 164), la logique s'inverse : le narrateur, persuadé d'être Gros-Câlin, parle de Cousin à la troisième personne, et les lecteurs assistent alors au flux de conscience d'un homme en pleine crise d'angoisse. Ce dernier « a tellement dérivé dans le solipsisme névrotique qu'il ne peut plus distinguer adéquatement le réel de l'imaginaire » (Riggan, 1981, p. 173)¹⁵, et l'instabilité identitaire apparaît comme un marqueur expressif de son angoisse : ne sachant plus qui il est, et seulement s'il existe, il fuit l'inhérence à lui-même en rêvant qu'il change de peau.
- 29 La perturbation des chaînes de référence se fait de façon progressive, et maintient toujours les deux référents dans un état instable tendu entre l'humain et l'animal. Suivant ici le déroulement d'une phrase en *crescendo*, elle vient mimer la gradation dans l'état de panique du narrateur :
- Et qu'est-ce que j'allais faire, à présent, qu'est-ce que j'allais devenir, samedi, lorsque Mlle Dreyfus viendrait pour *le voir* et constaterait que *je n'étais pas là*, sans un mot d'explication ? (GC, p. 169, nous soulignons).
- 30 Les deux premiers pronoms de première personne renvoient à Cousin, mais du moment que « Mlle Dreyfus » apparaît, tout se bouscule : il semblerait que celle-ci ne vienne pas voir Cousin mais Gros-Câlin, désigné par un pronom de troisième personne (« *le voir* »), sauf que ce nouveau référent installé dans le discours est repris, juste après, par un pronom de première personne. Deux pronoms de première et de troisième personne renvoient donc au même référent sans que l'énonciateur ait changé : à l'incohérence textuelle s'adjoint une ambiguïté référentielle, puisqu'il est difficile de savoir si le référent visé est l'humain ou le serpent. La métamorphose hallucinatoire, caractérisée par une confusion entre soi et l'autre, s'est opérée en l'espace d'une phrase, sans qu'aucun « prédicat transformateur » (Achard-Bayle, 2001) ne l'ait actée.
- 31 On assiste au même phénomène quelques pages plus tard, quand se réaffirme le constat de « l'impossible dans toute son horreur » (GC, p. 170), c'est-à-dire l'absence du python :
- Je me remis à chercher. Il n'était pas là. C'est toujours un grand triomphe de la lucidité, lorsqu'on réalise qu'on n'est pas là. (GC, p. 175, nous soulignons.)
- 32 Encore une fois, l'énoncé commence en installant deux référents distincts, un « Je » narrateur humain et un « Il » renvoyant au python. Mais face à l'absence de ce dernier, la machine cérébrale déraille : s'opère alors une confusion entre ce « je » et ce « il » qui se condense dans l'ambigu pronom « on ». Nous avons là sans doute un exemple du « on » d'empathie impliquant une « hybridité grammaticale humain-animal » repéré par S. Milcent-Lawson (2017, p. 97) : il s'agit d'« un on qui gomme la nature exacte de l'énonciateur, fondu dans une indistinction mêlant humain et animal ». La seconde occurrence de ce « on » (« qu'on n'est pas là ») devrait être coréférente avec le premier, or il semble difficilement concevable qu'un individu puisse constater sa propre absence. C'est pourtant précisément ce que vit Cousin dans son délire : sans autre individu pour le serrer contre lui, lui faire sentir les limites de sa propre peau et lui donner l'illusion qu'il est aimé, il n'a plus de preuve de son existence.

- 33 Sa réaction psychologique est alors de se dissoudre lui-même, délaissant sa peau pour se glisser dans celle du python disparu, ce qui lui donne l'occasion de s'observer lui-même comme de l'extérieur :

Une chose était certaine : Gros-Câlin n'avait pu sortir, car il n'avait pas la clef. La seule explication possible, c'était qu'il avait dû faire des heures supplémentaires au bureau. Il était peu probable qu'il était allé chez les bonnes putes, car il n'y va en général qu'entre midi et deux heures, ce sont des heures creuses et il s'imagine qu'il y a moins d'hommes à l'intérieur. C'est purement une vue de l'esprit, mais il est comme ça. Je ne pouvais pas croire qu'il avait été découvert dans le métro et tué à coups de talons, car les habitants du grand Paris, quand ils rentrent chez eux après une journée de travail, sont en général épuisés et ne se manifestent pas beaucoup. Je ne pensais pas non plus que ce fût la police, car au fond elle n'est pas du tout contre, puisque ça rampe. (GC, p. 174)

- 34 Ce passage condense toute l'ambiguïté des métamorphoses hallucinatoires du narrateur. Si la première phrase présente Gros-Câlin comme étant le python, la phrase suivante, par la mention des « heures supplémentaires au bureau », le transforme abruptement en Cousin. La suite confirme la métamorphose avec l'évocation des visites de Cousin « chez les bonnes putes », dans un passage où le narrateur décrit ses habitudes exactement comme il l'a fait depuis le début du récit, à la différence que le « il » s'est dorénavant substitué au « je ». La réapparition du « je » correspond à une inversion de la métamorphose, puisque c'est bien le python qui est susceptible d'être « tué à coups de talons ». L'auteur met sévèrement à mal le principe de coréférence, puisque chaque pronom et chaque nom propre peut renvoyer à l'humain comme à l'animal, successivement ou en même temps. La chaîne de référence – qui est double puisqu'elle confond la référence à soi et à l'autre, à l'humain et à l'animal – se clôture dans cet extrait avec le pronom « ça » qui pousse la métamorphose du narrateur jusqu'à la réification, tout en entretenant l'ambiguïté référentielle : le verbe « ramper » est en effet employé ici tant au sens propre qu'au figuré.

- 35 Le narrateur continue de s'enfoncer dans son imagination délirante après qu'il entend les sirènes d'une ambulance s'arrêter au pied de son immeuble :

- 36 Je sus aussitôt qui était dans l'ambulance : Gros-Câlin, mort, écrasé par l'autobus 63, où ils ont un passager qui m'a traité il y a cinq ans de pauvre type. (GC, p. 175).

- 37 « Gros-Câlin » semble d'abord référer à l'humain, susceptible de s'être fait écraser en rentrant du bureau, mais la coréférence de la chaîne est interrompue lorsqu'à la fin de la phrase, l'évocation du souvenir réinstalle une première personne. Dans les deux derniers passages que nous venons d'analyser, on peut remarquer que la confusion référentielle s'opère à partir du moment où le nom propre « Gros-Câlin » apparaît. Selon C. Masseron et C. Schnedecker (1995, p. 432), lorsqu'un nom propre intervient au sein d'une chaîne de référence, c'est souvent dans un but de structuration du discours, pour marquer une nouvelle appréhension du référent : « la redénomination offre le double avantage de maintenir une unité référentielle certaine tout en indiquant que le référent va être saisi sous un éclairage différent ». La redénomination chez R. Gary/É. Ajar entretient au contraire l'ambiguïté référentielle plutôt qu'elle ne l'éclaire.

- 38 Finalement, la confusion des mondes humain et animal est plus radicale encore dans le chapitre « écologique », où Cousin se prend pour Gros-Câlin au point de dévorer des souris vivantes et de « ramper » littéralement sur la moquette, et ce devant témoins. Si le lecteur pouvait s'imaginer jusqu'à présent que les métamorphoses de Cousin se limitaient à son imagination (comme dans la scène du vol de frite au restaurant qui

s'avère, après coup, n'avoir eu lieu que dans l'esprit du narrateur), il est à ce stade de l'histoire convaincu que le narrateur se prend physiquement pour le python et que le sens propre s'est radicalement substitué au sens figuré. Si, lors de sa rencontre avec le professeur Tsourès, Cousin se permettait de rectifier : « Mais non, [...] Gros-Câlin, c'est le nom de mon python. » (CG, p. 138-139), c'est l'exact opposé qui se produit lors de la scène où Cousin dévore une souris vivante sous les yeux de madame Niatte :

- 39 J'ai quand même réussi à tenir deux jours sans rien manger, mais les lois de la nature ont eu le dernier mot et 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 pour l'acceptation et le comme il faut, pour rassurer la brave personne sur mon caractère humain. Je ne veux pas d'histoires.

– Oh, monsieur Cousin ! s'exclama-t-elle.

Je n'ai pas relevé. Si elle veut m'appeler Cousin, ça la regarde. (GC, p. 241).

- 40 Ce qui est étonnant dans ce passage est qu'alors que Cousin se croit totalement métamorphosé en python, la dévoration de la souris vivante vise à « rassurer la brave personne sur [s]on caractère humain » : au plus fort de la déréalisation, l'hybridité humanimale et l'ambiguïté référentielle demeurent. Après cette scène, madame Niatte s'enfuit pour revenir accompagnée de la police et d'un « jeune homme bien, en blouse blanche » (GC, p. 257). Le narrateur annonce à ces nouveaux venus : « C'est monsieur Cousin qui s'occupait de moi [...]. Mais je l'ai donné au jardin zoologique. » (GC, p. 258). Entrant dans son jeu, l'Assistant l'invite à retrouver « Cousin » qui se languit de lui, en allant séjourner quelques temps au « Jardin d'Acclimatation » – qu'on comprend bien vite être un hôpital psychiatrique. Là-bas, le narrateur décrit les visites régulières d'un « vétérinaire en chef » qu'accompagnent « des étudiants en zoologie » (GC, p. 265).

- 41 C'est seulement à la fin du chapitre que le narrateur revient peu à peu à lui-même, et commence à désigner les individus d'une manière plus adéquate avec la réalité, parlant de l'« infirmière » (GC, p. 266) et du « médecin » (GC, p. 268). Cependant, la confusion des mondes demeure, d'autant plus que celle-ci est entretenue par d'autres personnages que le narrateur. La folie zoomorphique de Cousin semble en effet être contagieuse, puisque l'Assistant, au moment d'annoncer à Cousin qu'il peut sortir de l'hôpital, réitère la confusion Cousin-Gros-Câlin : « Je pense que les autorités responsables de votre retour dans la nature... enfin, je veux dire, à la vie *normale*... » (GC, p. 270). Ce n'est plus seulement le narrateur qu'on peut alors qualifier de « non fiable », mais toute la narration, puisque les personnages eux-mêmes adhèrent au monde construit par le *je* narrant (à moins cependant que ce discours soit rapporté à travers le filtre déformant du narrateur, et que cette contamination n'ait de réalité que dans l'esprit dérangé de Cousin).

3. Une poétique en spirale ou l'impossible désanthropocentrage

- 42 À l'imitation grotesque du serpent dans la gestuelle du narrateur correspond une écriture qui se veut – tout aussi maladroitement et comiquement – zoomimétique. Mais ce zoomimétisme, constamment revendiqué par le protagoniste, s'affranchit-il vraiment des biais anthropomorphiques, ou sert-il simplement de justification à une écriture mal maîtrisée, prise en charge par un narrateur qu'on sait non fiable ? Il nous semble que le « style contre-cognitif » (Vallespir, 2006) de Gros-Câlin exprime les

difficultés du narrateur à saisir l'altérité animale bien plus qu'il ne représente ce que pourrait être un style cognitif animalier. La réalité vécue par le serpent nous reste résolument inaccessible, et c'est peut-être là, paradoxalement, le meilleur indice de l'effort zoocentrique du texte.

3. 1. La cohésion sans cohérence¹⁶ : vocation zoomimétique ou expressivité mal maîtrisée ?

Je précise immédiatement par souci de clarté que je ne fais pas de digressions, alors que je m'étais rendu au *Ramsès* pour consulter l'abbé Joseph, mais que je suis, dans ce présent traité, la démarche naturelle des pythons, pour mieux coller à mon sujet. Cette démarche ne s'effectue pas en ligne droite mais par contorsions, sinuosités, spirales, enroulements et déroulements successifs, formant parfois des anneaux et de véritables nœuds et qu'il est important donc de procéder ici de la même façon, avec sympathie et compréhension. Il faut qu'il se sente chez lui, dans ces pages. (CG, p. 23)

- 43 Aux premières pages du récit, ce long commentaire métadiscursif justifie par avance l'incohérence d'une narration sans queue ni tête faite d'interminables digressions et de retours impromptus au point de départ. La première phrase mêle de façon peu conventionnelle deux plans énonciatifs, le récit (« alors que je m'étais rendu au *Ramsès* pour consulter l'abbé Joseph ») se trouvant enchâssé dans le commentaire métadiscursif. Cette simple entorse à nos habitudes discursives exemplifie la dynamique de défamiliarisation qu'opère le « style contre-cognitif » à l'oeuvre dans l'ensemble du roman, « dérogeant totalement aux règles cognitives du traitement de texte » (Vallespir, 2006, p. 130). Ce singulier programme d'écriture ambitionne d'entrer en « sympathie » avec le python, mais la « compréhension » inter-espèce restera vaine. Il n'en demeure pas moins que la volonté naïve du narrateur de créer un style zoomimétique afin que le python « se sente chez lui, dans ces pages », présente un indéniable effort de zoocentrisme.
- 44 Dans son « Étude de la glose dans Gros-Câlin », M.-C. Killeen (2001, p. 134) propose d'envisager ce type de commentaires métadiscursifs comme étant tout à la fois « illustration et catalyseur de la métamorphose ». D'après elle, « [r]amper, onduler, se nouer au besoin, tous ces gestes serpentins s'accompliront par le biais de gloses qui s'installent en amont et en aval du devenir-python auquel aspire le narrateur. » (*ibid.*, p. 134). Elle observe que la forme même de la glose fait « figure d'ourobouros », puisqu'en « interrompant le flux linéaire des mots, la glose opère un retour sur soi de l'énoncé sur le mode d'énonciation, à l'instar d'un serpent qui se mordrait la queue » (*ibid.*, p. 135). Cette esthétique est présente dès l'incipit puisque la phrase inaugurale « Je vais entrer ici dans le vif du sujet, sans autre forme de procès » (CG, p. 13) « renvoie à un ailleurs absent (un "avant" du texte) » (Killeen, 2001, p. 135) et présente l'ouvrage comme n'ayant pas de début, pas plus d'ailleurs qu'il n'a de fin¹⁷ (l'achat de la montre, ou le discours devant l'assemblée de militants dans la fin « écologique », sont moins des clôtures que des prolongements du texte). La suite de l'incipit entretient cette impression d'un récit sans commencement : la présentation métadiscursive du « traité sur les pythons » (CG, p. 14) se fait par le biais du dialogue rapporté de Cousin avec « l'Assistant », qui l'intime vivement à « continuer » son ouvrage, présentant donc celui-ci comme un flot ininterrompu.

- 45 La lecture de cet incipit peut davantage encore être creusée si elle est mise en regard avec le chapitre « écologique ». À l'autre extrémité du roman, le narrateur rapporte que « le vétérinaire [...] [l]'encourageait beaucoup à continuer les présentes notes et observations sur l'état de python à Paris. » (CG, p. 265-266) : la rédaction du texte aurait donc en partie lieu à la fin de la diégèse. Ailleurs dans le roman, le narrateur situe un début approximatif de la rédaction, correspondant à la première mue du python : « Je note également que Gros-Câlin a commencé à faire sa première mue chez moi à peu près au moment où je me suis mis à prendre ces notes. » (CG, p. 23). Cette absence de bornes diégétiques fait écho à l'esthétique en spirale du roman, mimant les mues successives de Cousin-Gros-Câlin et leur permanente réversibilité : le narrateur demeure pris dans un cycle de métamorphoses qui le ramènent toujours, inévitablement, à son état d'avant la mue.
- 46 La figure d'*ourobouros* agence la macrostructure globale du récit, tout comme son détail : les micro-séquences de digressions se font l'écho et la continuation, à une échelle plus locale, de cette esthétique générale. Commentant la « pirouette époustouflante » qui conclut le « chapitre traitant à la fois de sa réticence à nourrir son python de proies vivantes et de sa rencontre avec le commissaire de police », M.-C. Killeen (2001, p. 136)¹⁸ observe que l'utilisation de la glose permet à Cousin de donner à son discours une impression de pseudo-cohérence : « [E]n multipliant à outrance ces coq-à-l'âne méta-discursifs qui conduisent la logique séquentielle et causale à son point de dissolution, Cousin confère néanmoins un curieux faux-semblant de continuité aux contorsions du texte. » (*ibid.*, p. 136). Un exemple de ce « faux-semblant de continuité » est observable dans un passage où la ligature entre les segments syntaxiques est, justement, assurée par une référence à « l'exemple » :
- [I]l y a des jours que Gros-Câlin fait tant de nœuds qu'il 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. *Pour illustrer l'exemple*, même une bonne paire de chaussures sous tous rapports a ce problème, lorsqu'on tire sur un bout du lacet et ça fait seulement un nœud de plus. *La vie est pleine d'exemples*, on est servi. *Par exemple*, justement, une délicatesse élémentaire m'empêche de m'approcher de Mlle Dreyfus en roulant un peu les épaules et enfonçant ma chemise sous la ceinture du pantalon avec naturel et lui proposer de sortir, comme ça, droit dans les yeux, un vrai mec qui prend des risques et tire sur le bout du lacet sans savoir ce que ça donnera et si ça fera peut-être seulement un nœud de plus. (GC, p. 37, nous soulignons.)
- 47 On repère ici une mise en abyme de la métaphore de la digression comme « noeud », trait de style absolument récurrent dans l'ensemble de l'œuvre. Après la première phrase qui, elle-même, est ardue à comprendre tant elle progresse dans des chemins imprévus, les trois phrases suivantes s'enchaînent en s'articulant autour de l'idée d'« exemple ». D'abord l'exemple est une annonce (« Pour illustrer l'exemple » – expression qui est une première mise en abyme puisqu'on annonce un exemple qui va permettre d'illustrer un premier exemple –), puis il est mentionné dans une affirmation gnomique à fonction résumante (« La vie est pleine d'exemples »), mais celle-ci est relancée dans la phrase suivante par anadiplose (« Par exemple, justement »). Cousin suit bien ici un fil rouge (la métaphore du lacet), et il cherche à l'expliquer par plusieurs exemples qui illustrent eux-mêmes, métalinguistiquement, la métaphore : chaque exemple est une digression qui finit par revenir à son point de départ (l'évocation du lacet qui fait un nœud), nouant ainsi une digression par-dessus une autre, un nœud par-dessus un autre.

- 48 Mais passons à une description plus précise de l'objet de notre étude.
Le plus terrible, à cet égard, c'est le cas d'un monsieur qui habitait au 37, un retraité. (GC, p. 64)
- 49 Dans ce second passage, le connecteur « à cet égard » est employé comme à contre-emploi, conférant à l'enchaînement de paragraphe une ligature cohésive sans que celle-ci ne participe de la cohérence logique du texte. Après cette citation, le narrateur continue pendant une bonne demi-page à parler de ce vieil homme qui, voyant venir sa fin, s'est inventé un chien pour compagnon, afin qu'avant de mourir il puisse au moins se consoler d'avoir été aimé de quelqu'un. Après ce paragraphe consacré au vieil homme, Cousin entame le portrait de Gros-Câlin, comme s'il avait oublié la digression et reprenait le cours de son discours dans la continuité de l'annonce première d'une « description ». Si le lecteur demeure un peu dérouté face à cet énième « nœud », la digression s'explique par le fait que l'objet d'étude de Cousin est tout autant le serpent que l'histoire de sa propre détresse affective (et en cela, son attitude ressemble en tous points à celle du vieil homme). De tels détours, qui paraissent incontrôlés et involontaires, révèlent en fait une sorte de cohérence interne au narrateur, celle d'un incessant retour à son propre sentiment de dérégulation.
- 50 Tout semble indiquer que si Cousin fait des déclarations d'intention sur son esthétique en spirale qui vise à « coller à [s]on sujet », et donne la fausse impression, par la récurrence des gloses métadiscursives censées rassurer ses lecteurs, qu'il a une totale maîtrise de son discours, il est surtout emporté par le flot de ses « nœud[s], dû[s] à la nervosité » (CG, p. 186). Finalement, on peut dire de ce texte qu'il est très cohésif mais très peu cohérent – voire parfois totalement incohérent. L'usage à contre-emploi des connecteurs, l'irruption de digressions interrompant le fil de la narration – qui reprend son cours quand on s'y attend le moins –, « induisent le brouillage de schèmes catégoriels et logiques du récepteur » (Vallespir, 2006, p. 133), poussant ce dernier à se laisser porter par le flux ininterrompu de la logorrhée narrative.

3. 2. Une « fraternité » dans l'incompréhension : représenter l'incapacité de l'écriture à saisir l'altérité animale

- 51 *Gros-Câlin* se termine après que le narrateur a abandonné son python au Jardin d'Acclimatation, au motif que son problème identitaire est résolu (la suite du chapitre « écologique » nous apprendra, au contraire, que cette ultime séparation n'a fait qu'entériner la folie du narrateur). La manière dont la séparation est racontée est peut-être le meilleur indice dont le lecteur dispose, à l'échelle du roman entier, pour comprendre la réalité vécue par le python :
- [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. Il me quitta avec la plus grande indifférence et alla s'enrouler autour d'un arbre comme si c'était du pareil au même. (GC, p. 238)
- 52 C'est « avec la plus grande indifférence » que le python quitte Cousin, lui trouvant un arbre pour substitut. Aux dernières pages du roman, le lecteur est ainsi convaincu que la relation humain-animal n'était qu'à sens unique et reposait en grande part sur les fantasmes de Cousin. L'affirmation « j'étais bien dans ma peau » nous fait croire à tort que les troubles identitaires n'ont plus lieu d'être, et condense, dans une expression lexicalisée, tout le programme romanesque : c'est bien l'histoire d'un homme mal dans

sa peau que nous propose R. Gary/É. Ajar, et ce au pied de la lettre, jouant là encore sur la confusion entre sens propre et figuré.

53 Il nous semble que cette fin problématise de façon tout à fait zoocentrée l'impossibilité pour les humains d'entretenir d'authentiques relations avec les autres animaux¹⁹. L'ambition de Cousin d'être l'« interprète » (GC, p. 166) du python tombe ici à plat, et ce dans les deux sens du mot *interprète*, qui désigne à la fois celui qui *traduit* le discours de l'autre et le comédien qui *joue son rôle*. L'entreprise de Cousin a échoué sur les deux plans, puisqu'il n'a pas compris beaucoup de la réalité vécue par son python, lui préférant des extrapolations égocentrées et le fantasme d'une affection réciproque ; de plus, sa tentative, gestuelle comme stylistique, de mimer la démarche du serpent, n'a fait que le ramener à sa propre voix. *Gros-Câlin* représente ainsi une l'impossibilité d'une communication et d'une compréhension interspécifique, ainsi qu'un simulacre de discours animal, de la même manière que le ventriloque crée un simulacre de parole d'autrui.

54 Le « perroquet vert » de la vieille dame qui étonne Cousin « par son espèce humaine » (CG : 159) incarne ce simulacre de communication et de sympathie inter-espèces. Alors que la vieille dame pleure, le perroquet se met « à couvrir son visage usé par l'acquis de petits bicots » (CG : 160) et crie le refrain de la chanson « Boum » de Charles Trenet, dans ce qui ressemble à une tentative de consolation. Cependant, à partir d'un certain moment, « le perroquet tomb[e] en panne » (CG : 160) :

Le perroquet se taisait avec des yeux ronds frappés d'incompréhension mon semblable mon frère. Ce n'était même plus un perroquet, c'était la chair de poule. (GC, p. 160).

55 Jouant encore le jeu de la resémantisation des expressions figées, le perroquet devenant « chair de poule », R. Gary/É. Ajar montre de façon tout à fait comique que l'incapacité à sympathiser, à partager la détresse de l'autre, est l'unique point commun partagé par tous les individus – humains comme animaux.

56 Pour clore cette analyse en formant à notre tour un nœud, il nous semble qu'on trouve dans *Chien blanc*, qu'on évoquait en introduction, une scène qui confirme cette interprétation. Au début de *Chien Blanc*, R. Gary (2019 [1970], p. 10, nous soulignons) évoque son python, « surnommé Pete l'Étrangleur », qu'il a confié à un zoo :

J'avais dû me séparer de Pete parce que mes amis refusaient de s'occuper de lui lorsque, pris de ces bougeottes d'homme à qui la peau dans laquelle il est enfermé donne des crises de claustrophobie, je me mets brusquement à courir d'un continent à l'autre, à la recherche de quelqu'un ou de quelque chose de différent, je ne sais trop quoi. Il vaut peut-être mieux que je précise tout de suite que je n'ai jamais rien trouvé d'autre²⁰ dans mes courses-poursuites, sauf des cigares assez extraordinaires à Madras, une des grandes et belles surprises de ma vie.

57 Littéralement mal dans sa peau, R. Gary se présente ici comme un double de son futur personnage ajarien. La similarité est encore plus frappante entre les deux textes lorsque R. Gary (2019 [1970], p. 10-11, nous soulignons) raconte ses rencontres avec son python, qui présentent déjà cette impossible communication inter-espèces qui sera au coeur de *Gros-Câlin* :

De temps en temps, j'allais rendre visite à mon python. J'entrais dans l'enclos spécial que Jack Carruthers lui réservait par égard pour les écrivains, je m'installais, les jambes croisées, en face de lui et nous nous regardions longuement avec un étonnement, une stupéfaction sans bornes, incapables de donner la moindre explication sur ce qui nous arrivait et de faire bénéficier l'autre de quelque éclair de

compréhension tiré de nos expériences respectives. *Se trouver dans la peau d'un python ou dans celle d'un homme était un avatar tellement ahurissant que cet effarement partagé devenait une véritable fraternité.*

- 58 L'unique fraternité inter-individuelle possible, selon R. Gary/É. Ajar, semble être celle de l'incompréhension mutuelle. Malgré toute sa bonne volonté, l'humain ne peut être que saisi d'étonnement et d'incompréhension face à l'autre animal. Mais paradoxalement, c'est en représentant stylistiquement cet éternel retour à soi-même, cette impossible sortie de soi et cet impossible changement de point de vue, que *Gros-Câlin* représente l'effort du désanthropocentrage.
- 59 Commentant, dans *Une bête entre les lignes*, les performances du comédien Cyril Casmèze imitant le comportement d'une vache au milieu d'un troupeau, A. Simon (2021) évoque une « pratique zoomorphique » s'apparentant à un « démimétisme ». Il s'agit moins, selon elle, d'imiter la bête en cherchant « à être systématiquement au plus près de la vérité biologique ou éthologique du mouvement animal », que « de désapprendre à bouger et à voir en humain, de privilégier d'autres sens et d'autres perspectives » (*ibid.*, p. 222-223). Dans un entretien elle ajoute, à propos du même Cyril Casmèze :
- 60 Faire l'autre, ce n'est pas se transformer en animal, c'est faire une expérience des limites, expérimenter d'autres intensités vitales, se faire « humanimal ». C'est donc complexifier le pronom « qui » du « qui suis-je ? », en voisinant avec d'autres façons d'être ; car on n'« est » jamais seul ou séparé. (Simon & Penot-Lacassagne, 2022, p. 14).
- 61 Cette analyse est tout à fait éclairante pour envisager la dynamique à l'œuvre dans *Gros-Câlin* : c'est bien moins en serpent qu'en « humanimal » que « rampe » le personnage-narrateur ; ses métamorphoses successives sont tout autant un mouvement vers le python qu'une tentative, pour l'humain, de sortir de soi tout en restant confronté à l'impossibilité de changer de peau. Le style contre-cognitif de l'écriture, qui participe pleinement de ce projet d'un *devenir-animal* décliné en « devenir-python » (Killeen, 2001), nous invite à proposer une nouvelle acception au terme de « démimétisme » d'A. Simon : la représentation d'une hybridation perturbante, maladroite, entre résistance d'un anthropo-ancrage et tentative d'un zoo-centrage.
- 62 De surcroît, un parfait zoomimétisme demeure impossible en littérature : *Gros-Câlin* représente plutôt l'effort d'imagination et d'empathie du narrateur, avec tout ce qu'il comporte d'erreurs et d'extrapolations, mais rendant peut-être compte le plus fidèlement possible de ce que peut être un discours tourné vers l'animal. Le narrateur de *Gros-Câlin* serait justement peut-être de ceux qu'Élisabeth de Fontenay (& Pasquier, 2008, p. 27) appelle « vrais amis » des animaux : ceux qui, plutôt que « [faire] parler les bêtes », sont « ceux qui en parlent ». Avant même le « tournant animal dans la fiction contemporaine » repéré par Sophie Milcent-Lawson (2019), R. Gary/É. Ajar présente un ethos de narrateur particulièrement moderne. Échouant à être le zoologiste détenteur d'une vérité scientifique, tout comme l'observateur capable de décoder l'intériorité animale, il s'apparente au « zoographe » qui, « [f]ace à des intériorité animales envisagées comme inaccessibles, [...] concilie curiosité et modestie épistémique », apparaissant finalement comme un « amateur aux deux sens du terme : celui qui aime, et celui qui renonce à toute expertise savante » (Milcent-Lawson, 2024, à paraître).

Conclusion

- 63 Envisagé d'un point de vue zoopoétique, *Gros-Câlin* raconte l'histoire d'un triple échec : l'échec du « traité zoologique » qui tourne au récit de soi, l'échec de la métamorphose (car les mues fantasmées sont toujours réversibles et ramènent sans cesse Cousin à sa propre peau), l'échec enfin du narrateur à se faire l'interprète du python, puisqu'il se contente d'une ventriloquie maladroite qui ne nous dit presque rien du python réel. Cela n'empêche pourtant pas le texte de témoigner d'une véritable esthétique zoopoétique, délirante et farfelue certes, mais dont l'authenticité réside avant tout dans l'humilité involontaire d'un narrateur naïf sans cesse confronté à la vanité de son projet, qui ne perd cependant jamais son espoir d'une « fin de l'impossible avec fraternité entre les règnes » (GC : 44). C'est un effort de zoocentrage qui est ici présenté, effort maladroit, désespéré, qui échoue, certes, mais effort tout de même... Il faut dire aussi qu'en saturant son récit de sa voix si maladroitement zoomimétique, Cousin évite de parler à la place du python, sauvegardant son altérité et son mystère. La seule chose qu'on retient du python réel, indépendamment des extrapolations et des fantasmes de Cousin, c'est finalement sa profonde indifférence, et c'est là peut-être la meilleure preuve de l'effort zoocentrique du texte.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHARD-BAYLE, G. (2001). *Grammaire des métamorphoses. Référence, identité, changement, fiction*. Paris : De Boeck.
- ADAM J.-M. (2011). *La Linguistique textuelle*. Paris : A. Colin.
- CHAROLLES, M. (1988). « Les plans d'organisation textuelle : périodes, chaînes, portées et séquences ». *Pratiques* 57, p. 3-13. En ligne : <https://doi.org/10.3406/prati.1988.1468>.
- CHKLOVSKI V. (2001) [1917]. « L'art comme procédé ». Trad. du russe par T. Todorov. In : Todorov T., *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Paris : Éd. Le Seuil, p. 75-97.
- GARY, R. (2019) [1970]. *Chien blanc*. Paris : Gallimard.
- GARY, R./AJAR, É. (2015) [1974]. *Gros-Câlin*. Paris : Mercure de France.
- BUEKENS, S. (2020). « Romain Gary : l'imagination comme catalyseur d'un écologisme humaniste ». In : *Émergence d'une littérature environnementale : Gary, Gascar, Gracq, Le Clézio, Trassard à la lumière de l'écopoétique*. Genève : Droz, p. 157-244.
- FONTENAY É. (de) & PASQUIER M.-C. (2008). *Traduire le parler des bêtes*. Paris : Éd. L'Herne.
- FORTIER, D. (1997). *Étude stylistique des romans d'Émile Ajar*. Mémoire de maîtrise en Langue et Littérature françaises : Université McGill.
- JORLAND, G. (2004). « L'empathie, histoire d'un concept ». In : Berthoz, A. & Jorland, G. (dir.). *L'Empathie*. Paris : O. Jacob, p. 19-49.

- KILLEEN, M.-C. (2001). « Étude de la glose dans *Gros-Câlin*, ou : le devenir-python chez Romain Gary ». *Dalhousie French Studies* 55, p. 127-141. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/40838301>.
- MASSERON, C. & SCHNEDECKER, C. (1995). « Production des chaînes de référence et problèmes de structuration textuelle : la redénomination comme catalyseur d'une conjoncture discursive problématique ». *Linx* H.-S. 6-2, p. 423-442. Accès : <https://doi.org/10.3406/linx.1995.1365>.
- MILCENT-LAWSON S. (2017). « Zoographies. Traitements linguistique et stylistique du point de vue animal en régime fictionnel ». *Revue des Sciences Humaines* 328, p. 91-106.
- MILCENT-LAWSON, S. (2019). « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? ». *Pratiques* 181-182. En ligne : <https://doi.org/10.4000/pratiques.5835>.
- MILCENT-LAWSON, S. (2024, à paraître). *Le Point de vue animal dans les textes littéraires (XX^e-XXI^e siècles)*. Paris : Classiques Garnier.
- RIGGAN, W. (1981). *Picaros, Madmen, Naifs and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman : University of Oklahoma Press.
- SCHAFFNER, A. (2018). « *Chien Blanc*, roman de l'animal ? ». In : Roumette J., Schaffner A. & Simon A. (dirs). *Romain Gary, une voix dans le siècle*. Paris : H. Champion, p. 150-158.
- SIMON, A. (2021). *Une bête entre les lignes. Essai de zoopoétique*, Marseille : Wildproject.
- SIMON, A. & PENOT-LACASSAGNE O. (2022). « Changer de plan, traverser les temps : complexité de la zoopoétique ». *Elfe XX-XXI* 11. En ligne : <https://doi.org/10.4000/elfe.4468>.
- VALLÉSPIR, M. (2006). « De la structure à l'agencement : style et contre-cognition ». In: F. Broggi-Wüthrich et al. (dirs). *Structures : constructions, déconstructions, reconstructions*. Aachen : Shaker Verlag, p. 125-138.

NOTES

1. Nous remercions chaleureusement Sophie Milcent-Lawson ainsi que les deux relecteurs de cet article pour leurs précieuses suggestions.
2. Cette édition de référence sera désormais notée par l'abréviation « GC » suivie du numéro de page.
3. On entend par *référent évolutif* un référent qui, au fil d'un texte, subit des transformations qui en font « une entité altérée à tel point que son identité d'origine – celle qui détermine sa catégorisation lexicosemantique première – n'est plus perceptible » (Achard-Bayle, 2001, p.15). Dans le cas qui nous occupe, les métamorphoses successives et réversibles qui transforment Cousin en Gros-Câlin et réciproquement engagent une « révision ontologique » du référent (c'est-à-dire une recatégorisation d'espèce) entraînant une modification des « marques référentielles » (le « je » devient « il » et inversement).
4. On doit ce concept de « défamiliarisation » à V. Chklovski (2001 [1917], p. 82), qui y voit le moyen par lequel l'art permet de « désautomatiser » nos rapports au réel, en proposant une nouvelle perception des objets connus : « le procédé de l'art est celui de la "défamiliarisation" et celui de la forme difficile, augmentant la difficulté et la durée de la perception, car dans l'art, le processus perceptif est à lui-même sa propre fin ».

5. « [T]he narrative of the naïf presents a figure who by definition lacks experience with people and society and is thus unequipped to deal in any far-reaching manner with the moral, ethical, emotional, and intellectual questions which arise from his first ventures into that world » (Riggan, 1981, p. 205), notre traduction : « [L]e récit du naïf présente un personnage qui, par définition, manque d'expérience avec les gens et la société et n'est donc pas apte à traiter de manière approfondie les questions morales, éthiques, émotionnelles et intellectuelles qui découlent de ses premières aventures dans ce monde ».

6. On ne sait cependant pas si cette parole est rapportée fidèlement ou non, tant elle est étrange et ressemble aux logorrhées de Cousin. En témoigne ce passage, censé être pris en charge par l'Assistant, qui installe dans le texte l'une des idées fixes de Cousin avec la mention de « Jean Moulin et Pierre Brossolette » : « [J]'estime que votre traité sur les pythons, si riche d'apport personnel, peut être très utile, et que vous devriez également évoquer sans hésiter Jean Moulin et Pierre Brossolette, car ces deux hommes n'ont absolument rien à faire dans votre ouvrage zoologique. » (GC, p. 14).

7. Ce statut métadiscursif du livre au sein de la diégèse se retrouvera dans *La Vie devant soi*, qui se révèle être, à la fin du roman, le récit rétrospectif que Momo adresse à ses parents adoptifs (et plus précisément à son père adoptif, qui est probablement un médecin psychiatre).

8. Cette rédaction ne se fait que partiellement pendant l'internement, puisqu'à ce moment de la diégèse, des étudiants de médecine mentionnent un « cahier » (GC, p. 266) comportant les notes de Cousin, et qui est sans aucun doute ce fameux ouvrage que l'Assistant l'invite à « continuer ».

9. D'autant plus dans les années 1970, où l'éthologie est encore largement calquée sur un modèle behaviouriste.

10. L'empathie diffère ainsi de la sympathie, qui « consiste inversement à éprouver les émotions de l'autre sans se mettre nécessairement à sa place, c'est une contagion des émotions » (Jorland, 2004, p. 20).

11. « [T]he narrator's situation is one of increasing or even total isolation, often physical as well as spiritual. Alienation, withdrawal, nonconformity, inability to cope with human contact or to handle human relationships, and absorption with personal whims and fancies are mirrored by a physical retreat into a small garret, an isolated house, a shabby room, a jail cell, or a "mousehole". And other people exist only as the exaggerated objects of love, hatred, revenge, persecution, admiration, oppression, or emulation. Reality of the outside world disintegrates (or has already crumbled by the time of narration), and the narrator's world gradually comes to consist of nothing more than the feverish imaginings and distortions of his own psyche » (Riggan, 1981, p. 171), notre traduction : « [L]a situation du narrateur est celle d'un isolement croissant, voire total, souvent physique aussi bien que spirituel. L'aliénation, le retrait, la non-conformité, l'incapacité à faire face au contact humain ou à gérer les relations humaines, et l'absorption par des caprices et des fantaisies personnelles sont reflétés par une retraite physique dans un petit grenier, une maison isolée, une pièce minable, une cellule de prison ou un "trou de souris". Et les autres n'existent que comme objets exagérés d'amour, de haine, de vengeance, de persécution, d'admiration, d'oppression ou d'émulation. La réalité du monde extérieur se désintègre (ou s'est déjà effondrée au moment de la narration), et le monde du narrateur en vient progressivement à n'être plus que les imaginations fiévreuses et les distorsions de sa propre psyché. »

12. « *A vicious circle of cause and effect pushes the narrator into this retreat, as he is scorned and abused by others for his strangeness, only to become even more pathological as a result of such maltreatment.* »

13. « Je n'ai fait ni une ni deux, j'ai pris la photo de Gros-Câlin que je porte toujours dans mon portefeuille avec mes preuves d'existence, papiers d'identité et assurance tous-risques, et j'ai montré à mon chef de bureau qu'il y avait « quelqu'un dedans », justement, contrairement à ce qu'il disait. » (GC, p. 19).

14. Nous entendons par « chaîne de référence » la suite des expressions nominales et pronominales qui renvoient à un même référent, et qui constituent autant de maillons d'une même chaîne (voir notamment Charolles, 1995). Toute chaîne de référence est ainsi fondée sur le principe de coréférence, auquel déroge l'écriture ajarienne.

15. Traduit de l'anglais par nous-même : « he has drifted so far into neurotic solipsism that he can no longer adequately distinguish the real from the imagined ».

16. La cohérence textuelle est le principe au fondement de l'interprétation des discours : elle désigne l'intelligibilité logique des textes, et dépend de la capacité des lecteurs à interpréter les liens sémantico-logiques créés par l'agencement des phrases. La cohésion désigne, quant à elle, l'ensemble des marques linguistiques permettant de guider l'interprétation d'un énoncé (pour une synthèse sur ces notions, voir notamment Adam, 2011). Si les marques de cohésion sont bien souvent au service de la cohérence, leur présence dans un texte n'implique pas forcément que celui-ci soit cohérent : *Gros-Câlin* en est un parfait exemple.

17. « Sans véritable début, l'opération n'aura pas, non plus, à proprement parler de fin. Le devenir-python de Cousin n'assure ni la cohésion ni la clôture du texte : l'ambiguïté retorse de la conclusion en queue de poisson (le « devenir-montre » du héros [...]) relance indéfiniment le processus de métamorphose. Comme quoi la mue, de même que cette écriture résolument a-téléologique, sera toujours à recommencer. » (Killeen, 2001, p. 135).

18. « Il m'a serré la main très vite et il est parti *déjeuner*. C'est moi qui souligne, pour qu'on voie que je n'ai pas perdu le fil et que ça se tient, c'est justement de cela que je parlais, cette question des nourritures terrestres. » (GC, p. 55).

19. De surcroît avec un python, qui non seulement n'est pas un animal génétiquement modifié sur de longues générations par la domestication, mais qui de plus n'est pas un mammifère : le fossé inter-espèces paraît d'autant plus infranchissable.

20. Le mot « autre » est en italique dans le texte.

RÉSUMÉS

Cet article propose de relire le premier roman publié par Romain Gary sous le pseudonyme d'Émile Ajar sous un éclairage zoopoétique. L'écriture de *Gros-Câlin*, qui se veut mimétique des circonvolutions du serpent, transcrit-elle réellement ce que serait le point de vue et les manières d'être du serpent, ou est-elle simplement la justification maladroite d'un narrateur à la fois

« naïf » et « fou » (Riggan, 1981) ? Nous montrerons comment R. Gary/É. Ajar propose dans *Gros-Câlin* un discours sur l'impossible *devenir-animal*, sur les échecs de la communication interspécifique, et sur la recherche pathétique et vaine d'une impossible « fraternité » humanimale. Il s'avèrera que c'est justement en problématisant les difficultés et les limites de toute écriture sur l'animal que l'œuvre rend paradoxalement possible le zoocentrage.

This article aims to reread the first novel published by Romain Gary under the pseudonym of Émile Ajar under a zoopoetic light. *Gros-Câlin's* writing, which aims to mimic the snake's convolutions, really transcribe what would be an ophic cognitive style, or is it simply the clumsy justification of a narrator who is both "naive" and "crazy" (Riggan, 1981)? We will show how R. Gary/É. Ajar offers in *Gros-Câlin* a discourse on the impossible becoming-animal, on the failures of interspecific communication, and on the pathetic and vain search for an impossible humanimal "brotherhood". It will turn out that it is precisely by problematizing the difficulties and the limits of any writing on the animal that the book paradoxically makes possible the zoocentrism.

INDEX

Mots-clés : stylistique, référence, zoopoétique, littérature française, Gary-Ajar, animal/animaux

Keywords : stylistic, reference, zoopoetics, French Literature, Gary-Ajar, animal(s)

AUTEUR

PERRINE BELTRAN

Université Sorbonne Nouvelle, Clesthia, F-75000, Paris, France