



Retour d'une Génération Lecture Réceptionniste et Sociocritique de *La Vie Devant Soi* de Romain Gary *

Nadjmeh AKBARI**/ Esfandiar ESFANDI***

Résumé— La littérature a toujours été la scène d'éclatement des conflits sociaux. Or, elle ne s'est jamais contentée de les mettre en scène tels quels, ni rester indifférente par rapport à eux. Car la vocation principale de la littérature est de réagir aux discours et aux représentations sociaux et de les mettre en question. *La vie devant soi* de Romain Gary est l'une des œuvres dans lesquelles on peut voir la confrontation de deux discours sociaux. Celle-ci donne naissance à une forte tension idéologique qui peut être étudiée dans la perspective réceptionniste et sociocritique. Dans cette étude, ayant recours aux concepts réceptionnistes proposés par Jauss, ainsi qu'à la sociocritique présentée par Duchet, Zima et Bakhtin, nous nous proposons de faire une lecture du roman et nous tenterons de répondre aux questions suivantes : En quel sens l'œuvre de Gary pourrait-elle être considérée comme une relecture de *Les Misérables* et comment peut-on interpréter cette relecture dans une perspective sociocriticienne ? Comment le roman prend position par rapport à la tension idéologique présentée ? Comment l'univers garien parvient-il à déplacer et à redéfinir la frontière des représentations sociales ? Afin de répondre à ces questions, nous allons partir d'abord d'une étude réceptionniste du roman. Nous allons ensuite nous concentrer sur son analyse sociocritique et finalement, nous allons aborder le fonctionnement de l'esthétique carnavalesque dans le roman. On verra comment l'œuvre choisie agit sur les représentations sociales. Cette étude révélera le positionnement critique de l'œuvre par rapport à la tension sociale mise en scène.

Mots-clés— Esthétique carnavalesque, Idéologie, Réception, Sociocritique, *La vie devant soi*.

* **Date de réception** : 2021/08/31

Date d'approbation : 2021/11/08

** Doctorante en littérature française, Faculté des Langues et Littératures Étrangères, Université de Téhéran, Iran (auteur responsable), E-mail : nadjmeh.akbari@ut.ac.ir

*** Maître de conférences en langue et littérature françaises, Faculté des Langues et Littératures Étrangères, Université de Téhéran, Iran, E-mail : esfandi@ut.ac.ir



Return of a Generation Receptionist and Socio-critical Reading of *The Life Before Us* by Romain Gary*

Nadjmeh AKBARI**/ Esfandiar ESFANDI***

Extended abstract— Literature has always been the scene of the outbreak of social conflicts and the space for confrontation between ideology and humanity. However, she has never contented herself with staging them as they are, nor remaining indifferent to them. Because the main vocation of literature is to react to social discourse and representations and to question them. In the twentieth century, the outbreak of wars all over the world, especially the two world wars, encouraged the tension between ideological and humanist discourses, spoken for or against human rights, their condition and their destiny. Twentieth-century literature is thus known for the image it reflects of these social tensions and also for the way in which it problematizes, confirms or questions them.

Among the writers of the past century, Romain Gary is one of those whose positions are very critical; as much with regard to ideological discourses as with regard to pseudo-humanist discourses. Known for its diversity and its undeniable richness, the Gary's artwork is indeed one of those artworks that opposes the ideological to the human in a dark universe marked by the author's fatalistic vision. *The Life Before Us* (1975) is a novel that shows how fatality and constraint can threaten the boundaries of social representations and discourses. The work depicts the story of Belleville, the small society of immigrants from Paris during the 1970s. The novel owes its originality to its numerous references to *Les Misérables*, the work Gary parodies in order to tell the story of a new generation even more miserable than that described by Hugo. Indeed, in *The Life Before Us*, Gary gives birth to a parodic universe where the absence of a rebellious and saving figure like Jean Valjean has caused the passivity of a new generation that is even more miserable. Left to their own devices, the inhabitants of Belleville succumb unjustly under the weight of the ideological distancing between whites and blacks without being able to protest or act on this social injustice. Indeed, the ideological constraint weighs on their will and prevents them from reacting until they lead them to their total downfall. So this parodied universe is built around a strong social tension between the "ideological" and the "human".

Thanks to its parodic character, as well as to this tension which shares it, *The Life Before Us* can interest at the same time a receptionist and socio-critical study which go, one and the other, in a single direction. Indeed, both join the sociology of the "literary" in the broad sense of the term: sociocriticism deals with the formal and thematic textualization of social representations and thus tries to find a significant relationship between society of the text and that of the referent. Whereas the receptionist analysis deals with the social status of the work upstream and downstream; that is, the social conditions of its first production and its public reception. So, receptionist analysis is a sociological analysis which

* Received: 2021/08/31

Accepted: 2021/11/08

** PhD student in french literature, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Iran (corresponding author), E-mail : nadjmeh.akbari@ut.ac.ir

*** Assistant Professor, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Iran, E-mail: esfandi@ut.ac.ir

deals with before and after the production of the work while sociocriticism is the sociological analysis which deals with the work from within and is done in parallel with the work. However, today, there is no longer a single receptionist or socio-critical approach: these encompass a very rich methodological variety that allows the reader to adopt the perspective most relevant to his analysis. Regarding reception, we will therefore adopt the critical terminology proposed by Hans Robert Jauss in his *Toward an Aesthetic of Reception* (1982) based on three main stages, namely "aisthesis", "poiesis" and "catharsis". The "aisthesis" consists of identifying and describing the gap that a later work presents compared to an earlier work. The "poiesis" consists of studying this gap in sociological and sociocritical terms because it was born of a sociohistorical and sociolinguistic evolution. Finally, the "catharsis" aims to discover the critical positioning of the work in question, not only in relation to previous works, but also in relation to the social context in which the object of study is produced. In order to study this gap, it will therefore be essential to have recourse to sociocriticism which has at its base the analytical concepts proposed by Claude Duchet in "The sociocritical method, example of application: the *sociogram of war*" (1995) and those proposed by Mikhaïl Bakhtin that Pierre V. Zima takes up and reinterprets in *Manuel of sociocriticism* (2000).

Since the interest of the socio-critical analysis of our corpus resides primarily in its parodic form, we proposed to formulate a receptionist and socio-critical problematic considering *The Life Before Us* as a parody of *Les Misérables* and we will attempt to answer the following questions: In what sense could Gary's work be considered as a rereading of *Les Misérables* and how can we interpret this rereading from a socio-critical perspective? How does the novel take a stand in relation to the ideological tension presented? How does the Gary's universe manage to shift and redefine the frontier of social representations? In order to answer these questions, we will start with a receptionist study of the novel which will consist of three parts: the study of the aesthetics of referentialization and its parodic and critical impact, that of the characters and their oxymoronic statuses and finally, that of the reconstruction of the space-time of the novel and its ideological symbolism. This first part will allow us to identify and describe the gap between the two works. Based on our first results, we will focus, in the second part, on the socio-critical analysis of the novel: we will study the different configurations of ideological tension and we will seek, in the attitude and the metamorphosis of the characters, the reaction to this tension. We will therefore try to interpret the gap in sociohistorical and sociolinguistic terms. The novel's critical positioning cannot be seen simply in the characters; it also resides in the carnival aesthetic whose romantic style largely benefits to reinforce the critical impact. So, in the final analysis, we will be looking for the critical positioning of the novel through the functioning of the carnival aesthetic: this analysis will be based first on the identification of the true narrative-enunciative "I" and then on the discovery of other carnival elements and their impact.

By way of conclusion, we will see in what lies the sociohistorical and sociolinguistic complexity of *The Life Before Us*, the novel in question: on the one hand, it is articulated around certain dichotomies which arise from distancing and domination in order to impose ideological boundaries. On the other hand, it is based on the total rejection of a medical discourse which gradually finds its importance in social debates and shares the sociolinguistic and socio-political situation in pros and cons. However, this discursive situation is called into question through both stylistic and thematic issues. Regarding the stylistic issue, the novel chooses a parodic form and takes full advantage of all the resources of the carnival aesthetic; indeed, it shows that despite any other reaction, laughter is the most effective attitude to question ideological dichotomies. Regarding the thematic issue, the novel attempts to stage the impact of ideological constraints on the contours of humanism by presenting two oxymoronic characters. Indeed, the whole of this study will reveal to us the critical positioning of the work in relation to the staged social tension.

Keywords— Carnival aesthetics, Ideology, Reception, Sociocriticism, *The Life Before Us*.

SELECTED REFERENCES

- [1] Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- [2] Duchet, Claude. “The sociocritical method, example of application: the sociogram of war”. *Journal of Francophone studies*, v. 5, n. 5, 1995, pp. 31-54.
- [3] Kalinowski, Isabelle. “Hans-Robert Jauss and the aesthetics of the reception”. *International Germanic journal*, v. 8, n. 8, 1997, pp. 151-172.
- [4] V. Zima, Pierre. *Manuel of sociocriticism*. Paris: L’Harmattan, 2000.
- [5] Popovic, Pierre. “Sociocriticism. Definition, history, concepts, ways of the future”. *Practices*, v. 151/152, n. 151/152, 2011, pp. 7-38.
- [6] Popovic, Pierre. “From social semiosis to the text: sociocriticism”. *Signata*, v. 5, n. 5, 2014, pp. 153-172.





بازگشت یک نسل

خوانش دریافت‌شناختی و جامعه‌شناختی زندگی در پیش رو اثر رومن گاری*

**نجمه اکبری/اسفندیار اسفندی

چکیده — ادبیات همواره صحنه منازعات اجتماعی بوده است. اما هرگز صرفاً به بازنمایی این منازعات اکتفا نکرده و در برابر آن‌ها بی‌تفاوت نبوده است. زیرا رسالت اصلی ادبیات واکنش به گفتمان‌ها و بازنمودهای اجتماعی و زیر سؤال بردن آن‌هاست. زندگی در پیش رو اثر رومن گاری (۱۹۷۵) یکی از آثاری است که در آن می‌توان برخورد دو گفتمان اجتماعی را دید. این برخورد منشأ ظهور یک کشش ایدئولوژیک می‌شود و می‌توان آن را با دیدگاه نقد دریافت‌شناختی و جامعه‌شناختی مورد مطالعه قرار داد. بنابراین، در مطالعه حاضر، با بهره‌گیری از مفاهیم یوس در باب تحلیل دریافت‌شناختی و همچنین نقد جامعه‌شناختی دوشه، زیما و باختین، قصد داریم این اثر را مورد بررسی قرار دهیم و در نظر داریم به سؤالات زیر پاسخ گوئیم: چگونه اثر رومن گاری را می‌توان خوانشی نو از بینوایان دانست و چگونه می‌توان این خوانش را از دیدگاه جامعه‌شناختی تحلیل کرد؟ موضع رمان در برابر این نزاع ایدئولوژیک چیست؟ چگونه جهان گاری، مرز بازنمودهای اجتماعی را دستخوش تغییر و آن‌ها را بازتعریف می‌کند؟ در راستای پاسخ به این سؤالات ابتدا به مطالعه‌ی دریافت‌شناختی اثر می‌پردازیم. سپس اثر را از دیدگاه نقد جامعه‌شناختی مطالعه می‌کنیم و در نهایت به بررسی کارکرد زیباشناسی کارناوالسک خواهیم پرداخت. خواهیم دید که چگونه اثر منتخب، با به تصویر کشیدن شخصیت‌های پارادوکسال، به بازنمودهای اجتماعی عصر خویش واکنش نشان می‌دهد. پژوهش حاضر موضع انتقادی اثر را در برابر نزاع اجتماعی مورد نظر آشکار خواهد کرد.

کلمات کلیدی—ایدئولوژی، دریافت، زندگی پیش رو، زیبایی‌شناسی کارناوالسک، نقد جامعه‌شناختی.

I. INTRODUCTION

La littérature a toujours été l'espace de confrontation et d'interaction entre l'idéologie et l'humanité. Au vingtième siècle, l'éclatement des guerres dans le monde entier, surtout les deux guerres mondiales, a encouragé la tension entre les discours idéologiques et les discours humanistes, prononcés pour ou contre le droit de l'homme, sa condition et son destin. La littérature du vingtième siècle est ainsi connue pour l'image qu'elle reflète de ces tensions sociales ; mais aussi pour la façon dont elle les problématise, les confirme ou les met en question.

Parmi les écrivains du siècle passé, Romain Gary est l'un de ceux dont les positionnements sont fort critiques ; aussi bien à l'égard des discours idéologiques qu'à l'égard des discours pseudo-humanistes. Connue pour sa diversité et sa richesse incontestable, l'œuvre garienne est en effet l'une de ces œuvres qui opposent l'idéologique à l'humain dans un univers noir marqué par la vision fataliste de l'auteur. *La vie devant soi* (1975) est un roman qui montre comment la fatalité et la contrainte peuvent menacer les frontières des représentations et des discours sociaux. L'œuvre met en scène l'histoire de Belleville, la petite société des immigrés de Paris pendant les années soixante-dix. Le roman doit d'abord son originalité à ses nombreuses références à *Les Misérables*, l'œuvre que Gary parodie afin de raconter l'histoire d'une nouvelle génération encore beaucoup plus misérable que celle décrite par Hugo. En effet, dans *La vie devant soi*, Gary donne naissance à un univers parodique où l'absence d'une figure révoltée et salvatrice comme Jean Valjean, a causé la passivité d'une nouvelle génération encore plus misérable. Abandonnés à eux-mêmes, les habitants de Belleville succombent injustement sous le poids de la distanciation idéologique entre Blancs et Noirs sans pouvoir protester ni agir à cette injustice sociale. En effet, la contrainte idéologique pèse sur leur volonté et les empêche de réagir jusqu'à les conduire à leur déchéance totale. Donc, cet univers parodié se construit autour d'une forte tension sociale entre l'idéologique et l'humain.

Grâce à son caractère parodique, ainsi qu'à cette tension qui le partage, *La vie devant soi* peut à la fois intéresser une étude réceptionniste et sociocritique qui vont, l'une et l'autre, dans un sens unique. Si ces deux perspectives vont dans la même direction, c'est qu'elles rejoignent la sociologie du « littéraire » au sens large du terme : la sociocritique s'occupe de la mise en texte formelle et thématique des représentations sociales et tente ainsi de trouver un rapport significatif entre la société du texte et celle du référent. Alors que l'analyse réceptionniste s'occupe du statut social de l'œuvre en amont et en aval ; c'est-à-dire des conditions sociales de sa première production et de sa réception publique. Donc, l'analyse réceptionniste est une analyse sociologique qui traite avant et après la production de l'œuvre tandis que la sociocritique est l'analyse sociologique qui s'occupe de l'œuvre du dedans et se fait en parallèle à l'œuvre. Puisque l'intérêt de l'analyse sociocritique de notre corpus réside premièrement en sa forme parodique, nous nous sommes proposé de formuler une problématique réceptionniste et sociocriticienne considérant *La vie devant soi* en tant que parodie de *Les Misérables*. Notre problématique englobe quelques questions décisives auxquelles nous tenterons de répondre dans la présente étude : Comment la relecture parodique de *Les Misérables* peut faire, chez Gary, l'objet d'une interrogation et d'une mise en question des représentations sociales ? Comment peut-on interpréter cette relecture en termes réceptionnistes et sociocritiques ? Les situations « oxymoriques » présentées dans le roman parviennent-elles à dépasser les limites des représentations sociales et à déplacer leurs frontières ? Afin de répondre à ces questions, nous allons donc premièrement effectuer une lecture réceptionniste de l'œuvre. Pour ce faire, nous allons d'abord étudier les éléments parodiques afin de voir comment l'univers garien prend position par rapport à l'univers hugolien. L'étude réceptionniste va nous orienter en deuxième analyse à la lecture sociocriticienne de l'œuvre. Nous allons traiter la formation de la tension sociogrammatique au sein de laquelle l'idéologique et l'humain s'opposent et réagissent l'un à l'autre. L'analyse sociocriticienne nous permettra en dernière partie d'aborder l'importance de l'esthétique carnavalesque. Dans ce sens, nous allons constater comment celle-ci se construit et se transforme en esthétique critique. L'ensemble de cette étude nous révélera, finalement, le positionnement auctorial à l'égard des discours idéologiques et pseudo-humanistes.

Il convient de remarquer que *La vie devant soi* n'a pas fait jusqu'alors l'objet d'une étude réceptionniste ou sociocritique. Pourtant, ce roman, ainsi que quelques autres ouvrages de Gary, ont été étudiés dans d'autres perspectives critiques par les chercheurs français et iraniens tels que « L'univers romanesque d'Émile Ajar ou le refus de la norme » (Lafond, 1991), « La Vie devant soi : splendeurs et misères du savoir médical » (Milat, 2008), « Madame Rosa, Monsieur Salomon ou les « lois de la nature chez Romain Gary » (Rosenman, 2008) et « *Les Racines du ciel* de Romain Gary : application de l'approche sociocritique de Claude Duchet » (Djavari et Abdi, 2019/1398).

II. MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

Dans son ouvrage majeur, *Pour une esthétique de la réception* (1978), Jauss définit la « réception » comme « un processus dans lequel le lecteur prend une part active à l'élaboration de la signification des textes » (Cité par Kalinowski 169). En effet, la « réception » est une notion historique et toute étude réceptionniste doit s'inscrire dans l'histoire de la littérature :

« *L'histoire de la littérature ne se réduit pas à une histoire des auteurs et des œuvres. Ces dernières n'ont une histoire que dans la mesure où elles sont lues. [...]. C'est la série des réceptions, et non celle des œuvres, qui constitue le fil conducteur de l'histoire littéraire* » (156).

En effet, l'intérêt de l'étude réceptionniste de *La vie devant soi*, en tant qu'œuvre parodique, va dans le même sens. Car en fait, ce qui nous intéresse d'abord dans ce roman est de voir comment sa forme parodique s'interprète dans une perspective historique. Plus précisément, l'étude réceptionniste sert à illustrer comment s'établit ce dialogue entre *La vie devant soi* et *Les Misérables* ; deux œuvres séparées par presque un siècle d'intervalle qui ont été nées dans deux conditions sociales toute à fait différentes et qui sont donc marquées par deux visions différentes du monde. Donc, la perspective de la réception permet de concevoir comment l'univers garien agit sur celui qu'il parodie ; c'est-à-dire comment il rejoint l'univers hugolien ou bien comment il en prend ses distances.

Selon Jauss (1978), chaque lecteur a ses propres connaissances et croyances et une vision individuelle et collective du monde déterminées autant par ses expériences individuelles que par les conditions sociohistoriques qu'il a vécues. Toutes ces expériences individuelles et collectives constituent son « horizon d'attente » (Jauss) qui peut être plus ou moins chargé ; c'est-à-dire plus ou moins sensible aux écarts que les œuvres littéraires proposent. C'est pourquoi Jauss définit le concept de « lecteur idéal » ; c'est-à-dire le lecteur dont l'horizon d'attente est assez suffisamment chargé afin de concevoir ces écarts. Celui-ci reçoit et interprète un écart particulier selon trois étapes : l'« aisthesis », la « poiesis » et la « catharsis » (Jauss). Dans la première étape, l'« aisthesis », le lecteur commence à décrire cet écart en termes de ressemblances et de différences présentées par les œuvres en questions, qui, pour ce qui nous concerne, seront *Les Misérables* et *La vie devant soi*. Dans la deuxième étape, la « poiesis », le lecteur tente d'étudier et d'interpréter cet écart ayant recours aux divers outils et concepts d'analyse critique comme par exemple la sociocritique, la stylistique et l'analyse du discours dont nous allons profiter au cours de notre étude. Dans la troisième étape, la « catharsis », la phase ultime du procès de la réception, le lecteur parvient à identifier le positionnement critique que l'œuvre postérieure adopte par rapport à l'œuvre antérieure. En poursuivant le même procès, nous chercherons donc à trouver la position critique que l'univers garien, décrit dans *La vie devant soi*, adopte à l'égard de l'univers hugolien. Il faudrait pourtant préciser que ces trois étapes restent assez schématiques et sont presque indissociables les unes des autres. C'est-à-dire que, dans chaque moment du processus de la réception, le lecteur idéal est incessamment dans cette logique de description, d'analyse et de critique.

On a déjà évoqué que l'étude réceptionniste et sociocritique font partie intégrante de la sociologie du littéraire. En effet, l'une et l'autre sont indissociables dans la mesure où les écarts proposés par les œuvres s'enracinent dans les évolutions sociohistoriques. Donc, toute étude réceptionniste peut rejoindre la sociocritique et profiter largement de ses outils et concepts afin d'aborder les changements sociohistoriques et sociolinguistiques à l'origine de l'écart en question. Terme né par Claude Duchet en 1971, la sociocritique emprunte beaucoup à la sociologie du littéraire déjà élaborée par Lukács et

Goldmann. Or, à la différence de cette dernière qui part le plus souvent de la société vers le texte, la sociocritique part toujours du texte vers le contexte. C'est-à-dire qu'elle se soucie principalement du texte et de la façon dont il problématise la réalité sociale.

L'activité sociocriticienne, telle que Duchet (1995) l'a conçue, est basée sur trois concepts principaux à savoir le « sociogramme », le « cotexte » et le « contexte » qui, selon lui, interagissent constamment. En effet, le postulat de la sociocritique est que la société de l'œuvre littéraire ne reste jamais muette ni indifférente devant les phénomènes sociaux et historiques de son époque. Car en fait, la littérature travaille la réalité sociale et la problématise jusqu'à déplacer ses frontières : « Ces phénomènes sont toujours déjà sémiotisés par des récits, des chants, des images, des mises en scènes et des savoirs. La littérature travaille ce matériau et, [...], évalue la façon dont il configure la représentation conjoncturelle du monde social » (Popovic, « Un état de l'imaginaire social » 16). Donc, à partir des travaux duchétiens, on a en effet tendance à considérer la sociocritique comme une « sémosis sociale », c'est-à-dire « l'ensemble des façons et des moyens langagiers par lesquels une société se représente ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle peut devenir, [...] » (Popovic, « De la semiosis social » 159). Pour ce faire, la sociocritique peut largement profiter d'un ensemble d'outils analytiques tels que la narratologie, la poétique, la thématique, la rhétorique et la linguistique qui permettent au lecteur d'étudier l'interaction entre le texte et le contexte (Popovic). Donc, la sociocritique embrasse une variété méthodologique qui contribue à voir en elle une perspective critique associant trois étapes principales : « [...] l'analyse interne du texte (mise en évidence de la mise en texte) ; l'examen de l'ouverture du texte vers la sémosis sociale environnante ; la compréhension et l'évaluation de la relation entre texte et sémosis sociale [...] » (Popovic, « De la semiosis social » 161). Certainement, les œuvres n'agissent pas de la même façon sur le phénomène social. Donc, chaque lecteur doit d'abord définir son projet et se positionner par rapport à son objet d'étude afin de voir ensuite comment il peut procéder des trois étapes évoquées ci-dessus.

Dans notre recherche, nous allons nous appuyer sur ces trois étapes et nous allons profiter d'un ensemble d'outils analytiques et de concepts sociocritiques dont les plus importants seront le « sociogramme », l'« idéologie » et l'« esthétique carnavalesque ».

Le « sociogramme », dit également la « représentation sociale », est défini comme une manière d'inscrire le social dans le texte permettant ainsi de penser ensemble le monde et le texte (Duchet). Conçue dans son sens althusserien, l'« idéologie » est un énoncé compositionnellement achevé, c'est-à-dire « une *structure discursive qui empêche la réflexion théorique* dans la mesure où elle se présente comme *naturelle*, comme « allant de soi » » (Zima 124). Enfin, le « carnavalesque » qui occupe le centre de la réflexion sociocritique bakhtinienne, est défini comme « [...] l'évènement populaire critique dirigé contre le sérieux de la culture officielle » (106) dont les traits caractéristiques sont l'« ambivalence », la « polyphonie » et le « rire » (106). L'usage de ces trois concepts analytiques nous aidera à voir comment la société interne de *La vie devant soi* problématise la réalité sociale de son époque.

III. LA VIE DEVANT SOI : UNE RELECTURE DE *LES MISÉRABLES*

ESTHÉTIQUE DE RÉFÉRENTIALISATION— La parodie est une pratique hypertextuelle dont la définition englobante est « la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique » (Tran-Gervat, par. 37). Dans *La vie devant soi*, le style parodique est construit à partir d'un ensemble de références à *Les Misérables*. La référentialisation se fait soit par une simple évocation au titre, soit, cas plus récurrent, grâce à la citation directe ou indirecte. Comme on le voit dans le paragraphe suivant, les références interviennent le plus souvent sous forme d'un jeu citationnel cherchant à créer un effet comique :

« *Il faut dire sans vouloir vexer personne que Monsieur Hamil devenait de plus en plus con, comme ça arrive parfois avec les vieux qui ne sont plus loin du compte et qui n'ont plus d'excuses. [...]. Il avait toujours son livre de Victor Hugo sous la main mais il était confusé [...]. Quand j'allais avec lui à la mosquée où on faisait très bonne impression parce que je le conduisais comme*

un aveugle et chez nous les aveugles sont très bien vus, il se trompait tout le temps et au lieu de prier il récitait Waterloo Waterloo morne plaine, ce qui étonnait les Arabes ici présents car e n'était pas à sa place. Il avait même des larmes dans les yeux à cause de la ferveur religieuse » (Gary 106-107).

En effet, dans la plupart des cas, la référentialisation aide le narrateur à créer des situations ridicules. En plus, ce jeu citationnel dont elle procède, commence progressivement à sensibiliser le lecteur et le conduit à s'interroger sur le lien qui existe entre les deux œuvres.

En dépassant le sens d'une simple pratique intertextuelle, la référentialisation se transforme en espace où l'effet parodique résonne le plus fortement. C'est-à-dire que le jeu citationnel ne sert pas simplement à créer une situation comique car en fait, elle donne lieu à une forme d'esthétique dont l'objectif est critique : « [...] le parodiste témoigne d'une distance critique à l'égard et à l'intérieur de la matière même dans laquelle s'inscrit sa réflexion, [...] » (Tran-Gervat, par. 26). Donc, le « je » narratif profite de la référentialisation comme un procédé esthétique qui lui permet d'adopter une posture critique par rapport à l'univers hugolien. Ce jeune narrateur, Momo, se montre décidé d'écrire son propre « les misérables » (Gary 217) où il veut raconter l'histoire d'une nouvelle génération à laquelle il appartient : « Non, ce que j'aimerais, c'est d'être un mec comme Victor Hugo » (128), « Un jour j'écrirai un vrai livre moi aussi, Monsieur Hamil » ou bien « Monsieur Hamil a un livre de Monsieur Victor Hugo sur lui et quand je serai grand j'écrirai moi aussi les misérables parce que c'est ce qu'on écrit toujours quand on a quelque chose à dire » (217-218). Les habitants de Belleville vivent dans un univers noir sans espoir et sans issue qui est complètement abandonné à lui-même. Leur univers souffre de l'absence d'un vrai « héros » tel que Jean Valjean qui puisse réagir à la contrainte idéologique qui a étouffé cette génération et décide pour son destin malheureux. Donc, au sein de l'univers garien surgit une nouvelle génération de « misérables » qui endure l'absence de son Jean Valjean. C'est pourquoi, *La vie devant soi* peut être étudié comme une relecture critique de *Les Misérables*.

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, l'étude réceptionniste prend sens par rapport à la production (la genèse) et la réception publique (la lecture) d'une œuvre. Au vingtième siècle, Gary est un lecteur de Hugo qui vit quand même un contexte sociohistorique différent. Cette différence oriente son horizon d'attente dans une direction particulière et est à l'origine d'une réception différente de *Les Misérables* chez lui. En effet, l'univers décrit dans *La vie devant soi* est le reflet de cette réception différente qui donne naissance à une relecture parodique. *La vie devant soi* est une relecture de *Les Misérables* qui se fait presque un siècle plus tard dans un autre contexte sociohistorique ; celui-ci présente des traits identiques avec l'œuvre parodiée mais s'en écarte définitivement par ce que l'humanité y souffre de la distanciation idéologique et de la passivité réactionnelle due à l'absence d'un héros. Or, le procès de la réception ne se limite pas à cette étape : les lecteurs du vingt et unième siècle que nous sommes, nous avons un horizon d'attente différent qui nous permet d'interpréter l'écart entre ces deux œuvres selon les trois étapes proposées par Jauss : en se trouvant dans la phase l' « aisthesis » on tente d'abord de trouver des points de ressemblance et de différence entre les deux œuvres ; ce qui conduit à trouver la logique parodique du roman en question. Puis, en passant à l'étape « poiesis », on commence à analyser ce rapport qui se fait grâce à une interprétation sociohistorique et sociolinguistique. Finalement, la « catharsis » c'est la phase ultime où on parvient à trouver le positionnement critique de *La vie devant soi* par rapport à *Les Misérables*. Or, puisque ces trois phases sont étroitement attachées les unes aux autres, elles se font de façon parallèle. Donc, la perception du positionnement de l'univers garien par rapport à l'univers hogolien se transforme en effet cathartique. Plus précisément, en concevant ce rapport, le lecteur traverse très vite l' « aisthesis » et la « poiesis » et se trouve déjà dans la phase cathartique. Voilà comment on procédera à partir de ces trois étapes dans toute notre étude.

MISE EN SCENE D'UN UNIVERS RENVERSE— Compte non tenu du jeu citationnel du roman, l'effet parodique se laisse percevoir à travers l'univers des personnages. Dans l'une et l'autre œuvre, on peut trouver des points communs entre les personnages et leurs liens. Bien qu'il adopte une perspective

épistémocriticienne dans son article, Milat ne manque pas de faire allusion à cette relation hypertextuelle qui approche les personnages dans les deux romans et affirme que « les personnels romanesques comportent des catégories similaires, [...] » (par. 2). C'est surtout le rapport entre Momo et Madame Rosa qui met en relief cette ressemblance. La relation affective entre ce jeune garçon, arabe et né musulman, et Madame Rosa, la vieille juive polonaise, fait penser à Cosette et à Fantine dans *Les Misérables*. Comme Cosette, Momo est un orphelin né hors mariage qui ne connaît pas ses parents. D'ailleurs, Madame Rosa, la mère adoptive de Momo, a une situation presque semblable à Fantine dans la mesure où l'une et l'autre sont des figures « oxymoriques ». En termes sociocritiques, dans chaque sociogramme figure « un noyau oxymorique autour duquel gravitent des oppositions multiples » (Popovic, « La sociocritique » 19). Ainsi, dans le sociogramme du « pauvre », qui problématise le visage du « pauvre » dans *Les Misérables*, Fantine est présentée comme l'une de ces figures oxymoriques (Popovic, « La sociocritique »). Car en effet, son statut associe deux réalités socialement réifiées telles que « être prostituée » et « être moral » qui s'opposent nettement. Autrement dit, Fantine est à la fois « prostituée » et « morale » (Popovic, « La sociocritique ») car non seulement elle n'abandonne pas son enfant, mais aussi elle fait tout pour le protéger. De même, dans *La vie devant soi* la vieille Madame Rosa est une figure « oxymorique » surgissant au sein du sociogramme de l'immigré. Tout comme Fantine, elle est une mère-fille « morale » et « démentie » ; car, autrefois arrêtée et exterminée à Auschwitz, celle-ci vit depuis sa libération au quartier Belleville à Paris où elle reçoit dans son « clandé » des orphelins comme Momo. En plus, bien qu'elle soit juive, elle éprouve une grande affection pour Momo, un garçon musulman, à qui elle est particulièrement attachée : « Tu as toujours été mon petit homme. J'ai jamais vraiment aimé un autre » (Gary 229). Donc, dans l'une et l'autre œuvre, il existe un sociogramme construit autour de la présence oxymorique d'une femme qui problématise la figure de la mère dont le statut est généralement réifié comme la bonneté absolue. Entrée dans le sociogramme, cette bonneté se laisse travailler par la contrainte et la misère qui, dans les deux œuvres, dominant le contexte. Ainsi, à côté de la bonneté, les limites du statut maternel commencent à apparaître. En effet, en comparant le statut oxymorique de ces deux figures féminines, on avance déjà le premier pas vers une étude sociocritique.

Cependant, il existe un trait distinctif qui caractérise différemment ces deux relations de mère-enfant. Là où la contrainte sépare finalement Fantine et Cosette, elle rattache Madame Rosa à Momo. Malgré l'amour qu'elle éprouve pour Cosette, Fantine se trouve obligée de la quitter à cause de la contrainte financière. En fait, c'est la même contrainte qui unit d'abord Momo et Madame Rosa : « [...] Madame Rosa s'occupait de moi seulement pour toucher un mandat à la fin du mois » (10). Or, chez ceux-ci, l'affection remplace progressivement cette contrainte : « On était tout ce qu'on avait au monde et c'était toujours ça de sauvé » (203). Donc, concernant le premier cas, c'est la contrainte qui l'emporte finalement sur l'affect. Tandis que dans le deuxième, une mère et un fils, que la vision du monde, l'âge, la race et la religion séparent, se trouvent par hasard attachés par la contrainte financière. Or, celle-ci se transforme progressivement en vrai amour entre la mère et le fils et Momo, en tant que narrateur, raconte en effet l'histoire de ce devenir. En fait, l'idée de contrainte rappelle l'autorité idéologique tandis que celle d'affect relève de l'humanisme. Rappelons que la contrainte n'est pas seulement économique, mais aussi raciale et religieuse : Momo est né arabe et musulman tandis que la vieille Rosa est une polonaise juive. Donc, la race et la religion sont censées les séparer définitivement. Or, leur relation affective dépasse la frontière des dichotomies idéologiques telles que « musulman-juif » et « arabe-non arabe » et commencent déjà à les brouiller. Donc, à travers la confrontation de la contrainte idéologique et l'affect, on peut déjà constater les traces d'une tension sociogrammatique où l'humanité et l'affectivité des personnages oxymoriques empiètent sur les distinctions idéologiques.

Effectivement, la valeur parodique de cet univers tient principalement à l'absence de Jean Valjean. Dans *La vie devant soi*, l'univers des personnages souffre de ce vide creusé par l'absence d'une figure salvatrice qui puisse remplacer le héros hugolien. À côté de Fantine, celui-ci constitue l'autre noyau oxymorique du sociogramme du « pauvre » chez Hugo (Popovic, « La sociocritique »). En disant « non » à son passé, ce « bandit révolté » réagit contre l'injustice sociale. Celle-ci, contre laquelle il se

révolte, lui a longtemps pesé comme un poids historique, lui a imposé une vingtaine d'années de vie de forçat et le destinait à vivre comme un criminel. Après la mort de Fantine, Jean Valjean adopte Cosette afin de lui empêcher le destin de sa mère. Car, devenue orpheline, cette fille abandonnée était également destinée à cette injustice sociale.

Or, dans *La vie devant soi*, le déterminisme historique est si pesant qu'il étouffe toute volonté de réaction et tout effort de changement. Personne ne veut plus prendre en charge Momo, cet orphelin abandonné dès l'âge de trois ans, que l'injustice sociale a destiné à vivre comme « arabe ». La contrainte idéologique ne cesse de peser à lui et de privilégier son statut en tant qu'enfant arabe immigré au détriment de son existence humaine : « Elle avait eu une peur bleue et elle lui a dit que j'avais tous les signes héréditaires et que j'étais capable de saisir un couteau et de la tuer dans son sommeil » (Gary 56). Telle est, en fait, la situation de tous les enfants abandonnés du quartier Belleville. Tous ceux-ci succombent sous le poids des clichés racistes, religieux et sexuels qui empêchent la société de les voir d'abord comme des êtres humains : « Pendant longtemps, je n'ai pas su que j'étais arabe parce que personne ne m'insultait » (19). Donc, en l'absence d'une figure révoltée et salvatrice, les personnages restent en proie à la passivité et parcourent progressivement leur déchéance complète. Comme on le voit, l'absence de Jean Valjean permet au lecteur d'étudier *La vie devant soi* en termes de sa réception esthétique. En d'autres termes, c'est grâce à cette absence que le roman gagne en valeur et qu'il problématise l'histoire littéraire. Car en fait, c'est cette absence qui illustre le positionnement critique de l'univers garien à l'égard de l'univers hugolien.

UNE SOCIÉTÉ MARGINALISÉE— Il est à remarquer que le cadre spatio-temporel joue un rôle important en fonction de l'élaboration de cet univers parodié. Bien qu'un siècle d'intervalle sépare l'une et l'autre œuvre, elles ont Paris comme leur cadre spatial commun. Dans *La vie devant soi* l'intrigue se déroule pendant les années soixante-dix au quartier Belleville de Paris où habitent une grande partie des immigrés arabes et juifs de nationalités différentes :

« *La plupart des autres locataires de l'immeuble étaient des Noirs. Il y a trois foyers noirs rue Bisson et deux autres où ils vivent par tribus, comme ils font ça en Afrique. [...]. Le reste de la rue et du boulevard de Belleville est surtout juif et arabe. Ça continue comme ça jusqu'à la Goutte d'Or et après c'est les quartiers français qui commencent* » (12-13).

Belleville est géographiquement décrit comme un quartier en marge dont le choix, en tant qu'espace focalisant d'intrigue, peut envisager l'idée de marginalité. Bien que Belleville fasse partie de Paris, il est décrit comme un quartier mis à l'écart, un monde abandonné dont les frontières sont presque indépassables : « Ils ont plusieurs foyers qu'on appelle taudis où ils n'ont pas les produits de première nécessité, comme l'hygiène et le chauffage par la Ville de Paris, qui ne vas pas jusque-là » (33). Les immigrés de Belleville, ces « nouveaux déclassés géographiques » (Abbassi et Dehghani 34), sont poussés en marge et n'ont point le droit à vivre parmi les français. Pourtant, ils n'ont pas choisi eux-mêmes de mener cette vie miséreuse ; c'est la distanciation idéologique qui les a destinés à supporter le poids de cette marginalisation sociale jusqu'à ce qu'ils y succombent.

Le cadre spatial du roman peut intéresser la sociocritique dans la mesure où il est fortement marqué par l'idéologie. Selon Brosseau (1996) la marginalité spatiale peut configurer la marginalité sociale :

« *[...] les procédés de marginalisation de la société dominante, les systèmes de représentations par l'entremise desquels ce qui est constitué comme hétérogène au sens commun est mis à l'écart, sont exprimé par une voix elle-même marginalisée depuis un site marginal* » (168).

En effet, on a affaire à un espace idéologiquement partagé entre deux pôles : le blanc et le noir, le français et l'immigré, l'aisance et la misère, l'hygiène et la maladie, etc. L'espace du roman fonctionne à partir de ces dichotomies racistes qui imposent des frontières infranchissables entre le « soi » et l'« autre » et qui idéologisent ce rapport au détriment de l'humanité :

« *Ils m'ont tout de suite regardé comme si j'étais de la merde. [...]. Merde, je me fais pas traiter d'Arabe par personne. Et puis, quoi, c'était pas la peine d'insister, j'étais pas jaloux ni rien mais la place n'était pas pour moi et puis elle était déjà prise, j'avais rien à dire. J'ai eu un truc à la*

gorge que j'ai avalé et puis, je me suis précipité dehors et j'ai foutu le camp. On était pas du même quartier, quoi » (Gary 222-223).

Comme on le voit, l'« autre » se permet de renier l'humanité de ces immigrés en les humiliant. Tandis que ceux-ci n'y réagissent pas, ils restent complètement désarmés et passifs comme s'ils sont condamnés à leur déchéance. Donc, tout comme *Les Misérables*, *La vie devant soi* se veut un plaidoyer réclamant le droit de ces gens marginaux dont le destin est en proie à l'idéologie. Or, la seule nuance réside en l'intérêt que *La vie devant soi* porte aux immigrés de son époque. C'est pourquoi la « marginalisation » doit être interprétée en fonction de la question de l'immigration. En plus, l'étude du cadre spatial du roman conduit directement le lecteur à l'analyse sociocritique dans la mesure où c'est un espace organisé en faveur de la confrontation de l'idéologique et de l'humain.

IV. GENERATION ETOUFFEE DANS LES MEANDRES DE L'IDEOLOGIE

EMERGENCE D'UNE TENSION : L'IDEOLOGIE OU L'HOMME ? — Comme nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction, l'analyse sociocritique tient d'abord à l'identification du « contexte » et du « sociogramme ». En ce qui concerne notre cas d'étude, tout prend premièrement sens par rapport au contexte du roman ; c'est-à-dire cette société marginalisée de Belleville décrite pendant les années soixante-dix. C'est à l'intérieur de cette société de référence que le « soi » et l'« autre » sont confrontés l'un à l'autre. Cette confrontation fait de l'univers garien un univers fluctuant entre nombreux discours idéologiques et humanistes qui se confirment et s'opposent. Plus précisément, le problème de confrontation s'enracine dans quelques noyaux sémantiques conflictuels autour desquels s'articulent un ensemble de discours convergents et contradictoires agissant les uns sur les autres. Dans le roman, on peut globalement identifier trois noyaux conflictuels tels que « français-immigré », « blanc-noir », « supérieur-inférieur ». Ceux-ci sont réunis au sein du « sociogramme » de l'« immigration » ou de l'« immigré ». En fait, celui-ci est défini comme un « ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau sémantique lui-même conflictuel » (Cité par Popovic, « De la sémiotique sociale » 156). Donc, au sein du sociogramme de l'« immigré », apparaît une tension sociogrammatique entre l'idéologique et l'humain qui s'articule autour de quelques noyaux sémantiques conflictuels.

Comme on l'a évoqué dans la partie précédente, Madame Rosa est la figure maternelle oxymorique du sociogramme de l'immigré. Or, les noyaux conflictuels cités ci-dessus, ont la même fonction dans le roman. Construits à partir des énoncés dichotomiques, ces noyaux se laissent incessamment travailler par l'idée de contrainte (l'idéologique) et d'affect (l'humain). Ainsi, ces énoncés commencent à dépasser leur propre caractère doxique et à se transformer en énoncés oxymoriques. En d'autres termes, la confrontation et l'interaction de contrainte et d'affect brouillent les frontières distinctives imposées entre « français » et « immigré », « blanc » et « noir » et « supérieur » et « inférieur ».

Pour mieux comprendre le fonctionnement du « sociogramme », on peut toujours étudier ces énoncés oxymoriques, la tension sociogrammatique et le sociogramme lui-même dans un rapport à la fois horizontal et vertical. En ce qui concerne notre cas d'étude, chacun des noyaux sémantiques est construit à partir d'une dichotomie connue qui porte en soi l'idée de confrontation et de conflit. En plus, ils gagnent leur valeur les unes en rapport aux autres. Or, ce sont surtout les noyaux où la tension sociogrammatique du roman fait écho. Autrement dit, l'idée englobante de confrontation entre l'idéologie et l'homme travaille chacune de ces dichotomies. Pourtant, dans l'optique sociocritique, ceux-ci ne prennent valeur que lorsqu'ils se trouvent à l'intérieur du sociogramme de l'immigré. Ceci dit, chacun de ces noyaux dichotomiques peut être conçu comme un petit « sociogramme » au sein du sociogramme englobant. Donc, comme Duchet l'affirme, le sociogramme fonctionne selon une logique d'interaction constante entre ses éléments ; d'où le terme « tension » ou bien « activité » sociogrammatique qui insiste sur le caractère dynamique de ce dernier. Comme on le voit, le sociogramme est un tout signifiant construit à partir d'une alchimie de discours et de représentations. Cela veut dire qu'on peut à peine en séparer les éléments constitutifs car isolés, ceux-ci vont perdre leur

valeur sociogrammatique. Pourtant, en termes d'analyse, nous allons séparer les éléments principaux du sociogramme de l'immigré et nous allons les aborder les uns après les autres.

L'IDEOLOGIE : L'ORIGINE DE LA PASSIVITE REACTIONNELLE— Comme nous l'avons vu, l'univers de Belleville est plutôt en proie aux frontières idéologiques que géographiques. Dans le roman, l'idéologie s'est transformée en une cellule cancéreuse qui a commencé à infecter cet univers et qui va bientôt l'abîmer complètement. Belleville, en tant que société de référence, subit le poids de l'idéologique à la fois du dehors et du dedans. C'est-à-dire autant de la part de l'« autre » que de la part de soi-même. Selon Zima, les valeurs sociales ne prennent sens que par rapport à un langage et se trouvent d'abord articulés sur le plan lexical, syntaxique et sémantique d'un texte : « [...] les unités lexicales, sémantiques et syntaxiques articulent des intérêts collectifs et peuvent devenir des enjeux de luttes sociales, économiques et politiques » (121). Dans *La vie devant soi*, l'idéologie intervient par le biais de trois noyaux lexicaux chargés des clichés qui sont soit du contenu dominateur (français-immigré et supérieur-inférieur), soit du contenu raciste (blanc-noir). Donc, on doit partir de l'analyse du niveau lexical afin de voir comment ce dernier laisse son impact sur le niveau syntaxique et sémantique. En effet, l'usage de ces noyaux lexicaux et doxiques répond aux exigences de l'idéologie pensée comme « manifestation discursive (lexicale, sémantique et syntaxique) d'intérêts sociaux particuliers » (136). En fait, les intérêts sociaux de l'« autre » exigent qu'il impose cette frontière idéologique afin de garder ses distances par rapport au « soi ». Dans ce sens, la « dénomination » et la « domination » sont deux termes qui correspondent parfaitement aux intérêts sociaux de l'« autre ». En effet, l'« autre » nomme le « soi » afin de pouvoir le dominer.

Effectivement, la distanciation idéologique est premièrement réalisée par le procès de « dénomination ». Celle-ci consiste à injecter aux immigrés de Belleville certaines représentations ; c'est-à-dire certains adjectifs réifiés tels que « nègre », « nord-africain », « arabe », « algérien », etc. qui se sont transformés progressivement en noms et identités vraisemblables :

« Une fois, il y a eu le Nègre qui est passé par là. On l'appelait le Nègre pour des raisons peu connues, peut-être pour le distinguer des autres Noirs du quartier, car il en faut toujours un qui paie pour les autres. [...] Le Nègre était connu dans le quartier comme porteur de commandes parce qu'il coûtait moins cher qu'une communication téléphonique » (Gary 204).

Selon Landowski, le sociosémioticien, en donnant un nom à un « autre » quelconque, nous le soumettons à un « découpage objectivant » (81). Dans le roman, la stratégie de « dénomination » fonctionne de la même manière. Bien que, géographiquement, le « soi » fasse partie de l'« autre », ce dernier le soumet à un découpage idéologique en le marginalisant. Il lui impose ensuite certains clichés représentationnels, tel que « Nègre », qui remplacent sa vraie identité et qui le réduisent à un « tout » désobjectivé, plus apprivoisé et moins exigeant. Jouve explique ainsi la conséquence de l'absence du nom propre :

« L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. [...] L'élimination du nom propre ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage » (69).

En effet, dans le roman, la « dénomination » est pensée en fonction de l'« assimilation » et de la « soumission ». Grâce à cette stratégie, l'« autre » ne va plus courir le risque de perdre ses intérêts sociaux et peut continuer à maîtriser le « soi ». Or, c'est surtout la passivité réactionnelle des immigrés qui rend leur situation tragique et problématique. Malgré sa rancune, le Nègre se montre complètement indifférent et préfère continuer à vivre en marge de la société : « [...], il disait qu'il était rancunier et ne voulait pas se soumettre à la société » (Gary 204). Comme on le voit, le Nègre est un être passif qui ne veut pas réagir à l'injustice sociale qui idéologise sa situation en reniant son existence humaine.

Les clichés héréditaires, partout présents dans le roman, peuvent être interprétés comme d'autres exemples parlants de la « dénomination ». Ce sont surtout les orphelins comme Momo qui subissent le poids de ces énoncés doxiques : « [...], elle disait que j'étais atteint de troubles de précocité et j'avais

déjà ce qu'elle appelait l'ennemi du genre humain qui se mettait à grandir plusieurs fois par jour » (65). Parmi tous ces clichés, l'usage de l'adjectif « arabe » est particulièrement organisé en fonction de la « dénomination ». Pris comme nom, l'« arabe » est l'élément inhérent de la plupart des clichés héréditaires qui porte toujours un sens péjoratif comme dans les énoncés suivants : « de cul d'Arabe » (14), « les arabes bandent toujours les premiers » (22) et « syphilitique comme arabe » (29). Comme on le voit, le terme « arabe » est généralement lié au problème de sexualité. En effet, ce terme n'est pas simplement un cliché héréditaire ; il fonctionne également comme un cliché raciste d'une charge idéologique péjorative. L'« arabe » à lui seul suffit d'envisager la distanciation idéologique entre le « soi » et l'« autre » : celui-ci est pur tandis que celui-là est à l'origine des maux, des crimes et des maladies. Certainement, aucun de ces enfants d'immigration n'est pas responsable d'avoir été né comme tel. Or, comme l'affirme le narrateur, la plupart d'entre eux sont refusés de crainte de la mauvaise « influence du milieu familial » (127). Selon Jouve, le portrait biographique et héréditaire d'un personnage peut présenter ce dernier comme une victime. Pourtant, l'évocation de l'hérédité peut également avoir un effet lectorial : « La mention du passé, en permettant de « comprendre » la conduite d'un individu, invite à l'excuser et le rend sympathique » (71). En fait, tous les exemples cités procèdent de cette double fonctionnalité ; c'est-à-dire accuser l'idéologie et excuser ces enfants. D'ailleurs, ils illustrent que l'« autre » interprète l'« hérédité » comme un signe sinistre (Gary 127). Ainsi, Belleville devient peu à peu en un univers contraignant où l'hérédité se transforme en fatalité.

Maintenant on peut voir plus clairement en quoi l'univers garien s'éloigne de l'univers hugolien. Au sein de celui-ci, il existe encore un Jean Valjean qui se croit responsable, un héros qui se soucie et s'occupe d'un orphelin comme Cosette. Tandis que les adultes de Belleville restent complètement indifférents envers les enfants abandonnés et fuient sans cesse leur devoir. Dans une telle société « la responsabilité sociale est victime de l'individualisme » (Djavari et Karimlou 72). Tel est par exemple le caractère de Kadir Yousséf qui, au milieu de l'intrigue, apparaît chez la vieille Rosa et prétend être le père légitime de Momo : « Madame, vous savez bien que j'étais irresponsable. J'ai été reconnu et certifié comme tel » (Gary 188-189). Donc, non seulement ces enfants subissent la déshumanisation idéologique imposée par l'« autre », mais aussi l'indifférence et la passivité réactionnelle des adultes de leur propre milieu.

En effet, cette scène peut emblématiser la situation de l'« autre » en tant que « dominant » et celle du « soi » en tant que dominé. Dans cette scène, l'« autre » impose toujours sa supériorité grâce à la « dénomination » ; c'est-à-dire par les termes « clowns » et « Blanc » pris comme noms. Trois éléments y intéressent particulièrement l'analyse. Le premier c'est le nombre des êtres décrits : un seul « Blanc » peut facilement dominer quatre « clowns ». La description fait ainsi penser à un troupeau dont les animaux obéissent à un seul patron sans qui, ils courent le danger. Autrement dit, pour qu'il y ait des « clowns », il faut qu'il y ait un « Blanc » qui leur ordonne. Bien qu'ils soient nombreux, les « clowns » sont réduits à des animaux dociles et habitués à obéir à leur patron. Le deuxième élément, c'est la forme nuancée de l'adjectif « Blanc ». Celui-ci s'écrit avec majuscule tandis que le terme « clown » s'écrit avec minuscule. En effet, l'usage d'une seule lettre en majuscule peut être interprété en tant qu'élément distinctif dans la forme qui rejoint l'idée de distanciation idéologique. En d'autres termes, dans le contexte de l'immigration, le « B » est un signe identitaire dont l'absence renvoie à la perte d'identité. Le « B » est, en plus, un choix formel qui traduit la « supériorité » de l'« autre » sur le « soi ». Le dernier élément et le plus important, c'est l'usage des adjectifs « militaire », « réglé » et « mécanique ». L'usage de ces adjectifs montre bien comment, l'attitude s'est transformée en « habitude » ; c'est-à-dire en un acte authentique et « mécanique » comme le dit le narrateur. Plus précisément, ceux-ci illustrent bien que la « soumission » est devenue naturelle pour les « clowns » aussi bien que l'« humiliation » pour le « Blanc ». Pourtant, le tragique de la situation du « soi », c'est qu'il a admis cette soumission et cette obéissance comme la nécessité de son existence et donc, il ne tente jamais d'y réfléchir ni de la mettre en question.

Effectivement, autant la société de Belleville subit la déshumanisation idéologique, autant elle souffre de sa propre passivité qui l'empêche de réagir contre l'idéologie. Dans le roman, la « doxa religieuse »

est présentée comme la cause et le support principal de cette passivité. En fait, tous les habitants de Belleville ont renoncé à lutter contre l'injustice sociale et se laissent emporter par leur sort car ils reconnaissent Dieu comme le seul responsable de leur condition tragique. En effet, « le manque de savoir-faire et de compétence chez les uns donne sa place à une interprétation superstitieuse de la religion chez les autres » (Raoufzadeh et Keyfarokhi 157). C'est la volonté de Dieu qui fait d'eux une société malheureuse ; ils ne peuvent rien faire contre cette volonté qu'ils doivent toujours craindre : « Il ne faut pas avoir peur », c'est un truc débile. Monsieur Hamil dit toujours que la peur est notre plus sûre alliée et que sans elle Dieu sait ce qui nous arriverait, [...] » (Gary 97). Craignant ce qu'ils appellent la volonté divine, les immigrés de Belleville finissent par craindre toute réaction contre leur malheureuse situation.

D'ailleurs, envahis par le découragement, les adultes continuent à injecter leur passivité à la jeune génération et ne la laisse pas lutter contre son destin. Les dialogues de Momo avec Monsieur Hamil sont des exemples parlants de la rencontre entre l'ancienne et la nouvelle génération. Chargé de l'éducation religieuse de Momo, Monsieur Hamil fait partie de la génération adulte complètement passive et déçue. Toutes ses paroles montrent à quel point sa vision du monde est sous l'emprise de l'idéologie. Or, Momo, le jeune narrateur, fait partie de la jeune génération qui tente toujours de faire quelque chose pour changer la situation. Ainsi, leurs visions du monde sont sans cesse confrontées : « Monsieur Hamil dit que l'humanité n'est qu'une virgule dans le grand Livre de la vie et quand un vieil homme dit une connerie pareille, je ne vois pas ce que je peux y ajouter » (102). En fait, bien que Monsieur Hamil essaie de convaincre son élève par ses énoncés prescrits, Momo ne les admet pas et les met en question. La vulgarité et la singularité de son langage déguise un regard légèrement moqueur et souvent critique envers son maître et donc envers la passivité réactionnelle de son milieu : « Bon, *inch'Allah* mais c'est pas vrai, je dis ça seulement parce que je suis un bon musulman » (56). En fait, la tendance à étouffer toute réaction d'une part, et la volonté de changer la situation d'autre part, donne lieu à un nouvel espace de confrontation partagé entre deux générations et deux visions du monde. La génération adulte est passive et déçue et sa vision est devenue fort idéologisée. Tandis que la jeune génération se veut plus dynamique et révoltée. Le regard du jeune narrateur reste en fait le seul regard lucide et conscient qui tente de problématiser la passivité du monde adulte et d'agir sur elle. Au sein de l'univers garien, sa présence est donc le seul espace d'espoir qui peut échapper à la contrainte idéologique.

Effectivement, l'univers garien est un univers où l'idéologie tente de fonctionnaliser le statut de l'immigré. L'« autre » nomme le « soi » en lui volant son identité et le domine en valorisant son passé au détriment de son existence. En termes sociosémioticiens, on peut dire que l'« autre » procède de la « désémentisation » ; ce qui veut dire « la réduction du sens à la fonction » (Landowski 80). Donc, en déshumanisant le « soi », l'« autre » est en train de le « désémentiser » et de le réduire à une société dont la seule fonction est écouter et obéir docilement. Ainsi, la sémiotique sociale du roman gravite autour de l'idée de contrainte. Comme nous l'avons vu, tout signe va dans le sens de faire de Belleville un univers contraignant et fatal. Or, Momo y reste la seule figure intelligente dont la présence déborde cette sémiotique de contrainte.

HUMANISME REDEFINI— Dans tout Belleville, la petite maison où vivent Madame Rosa et Momo est la seule qui est restée à l'abri de la déshumanisation. Ce petit monde peut être étudié comme un microcosme qui emprunte certains de ses traits au macrocosme mais qui tend à le franchir par d'autres caractéristiques. Ce microcosme porte partiellement les traces du macrocosme dans la mesure où la contrainte idéologique qui domine celui-ci, ne manque pas de pénétrer dans celui-là. C'est ce qu'on voit de temps en temps à travers les reproches que la vieille Rosa adresse à Momo : « [...] Madame Rosa m'a traité de petit prétentieux et que tous les Arabes étaient comme ça, on leur donne la main, ils veulent tout le bras » (Gary 19). Or, le microcosme échappe au macrocosme car en fait, l'humanité de ces deux figures ne reste point indifférente envers l'idéologie et agit sur elle :

« Elle disait aussi que pour elle, ça ne comptait pas, tout le monde était égaux¹ quand on est dans la merde, et [...] il ne faut pas croire que les Juifs et les Arabes sont différents des autres, c'est justement la fraternité qui fait ça » (52-53).

Autrement dit, la contrainte n'est plus ici la seule qui domine la scène car l'affect ne la laisse pas faire et ne cesse de réagir sur elle. Ainsi, la confrontation et l'interaction entre la contrainte et l'affect donne naissance à un nouvel humanisme, un humanisme dont les frontières sont assez fluctuantes.

Comme on l'a déjà évoqué, Madame Rosa et Momo sont les figures oxymoriques du sociogramme de l'immigré. Car l'un et l'autre débordent le modèle social que le macrocosme leur impose. Bien qu'elle révèle les limites du statut maternel, la vieille femme incarne à la fois l'humanité d'une vraie mère. C'est vrai qu'elle ouvre le « clandestin » afin de gagner sa vie. Pourtant, le besoin matériel ne l'empêche pas de se soucier de Momo et de le chérir malgré la différence de l'âge, de la race et de la vision du monde ; en un mot, de tout ce qui est censé imposer des barrières idéologiques entre cette mère et son fils : « Madame Rosa n'était pas comme ça elle-même, elle le disait seulement à cause des préjugés et je savais bien que j'étais son préféré » (19). En somme, Madame Rosa incarne pour Momo la protectrice que personne d'autre ne lui était jamais : « [...] je vous emmerde tous, sauf Madame Rosa qui est la seule chose que j'ai aimée ici et je ne vais pas la laisser devenir champion du monde » (235). Malgré toutes ses limites, elle est le seul refuge affectif de Momo contre la noirceur du macrocosme. Donc, c'est une figure dont l'affectivité et l'humanité l'emportent sur les limites de son statut maternel.

Momo est l'autre figure oxymorique du roman dans la mesure où son statut est celui d'un jeune garçon « transfuge » ; c'est-à-dire un enfant révolté qui déborde le modèle social de l'enfant immigré auquel il a été destiné. En effet, on est face à un renversement de rôle social ; car cet enfant assume une révolte que les adultes sont censés assumer mais à laquelle ils ont renoncé à cause de leur passivité réactionnelle. Donc, l'enfant délaissé se transforme en enfant révolté. Sa révolte consiste en mise en doute d'un discours pseudo-humaniste qui aboutit à sa déconstruction totale. Quand la situation physique et mentale de la vieille Rosa s'aggrave à cause de l'amnésie, celle-ci ne voit plus aucune autre issue à cet univers contraignant que la mort :

« Je ne veux pas vivre plus que c'est nécessaire. [...]. Ils vont me faire subir des sévices pour m'empêcher de mourir, ils ont un truc qui s'appelle l'Ordre des médecins qui est exprès pour ça. Ils vous en font baver jusqu'au bout et ils ne veulent pas vous donner le droit de mourir, [...]. Momo, je ne veux pas vivre uniquement parce que c'est la médecine qui l'exige. Je sais que je perds la tête et je veux pas vivre des années dans le coma pour faire l'honneur à la médecine » (182-183).

Elle demande donc à Momo de mettre immédiatement fin à sa vie, de l'« euthanasier » avant qu'on la transmette à l'hôpital. Considérée socialement comme un acte illégal et inhumain, l'euthanasie consiste à provoquer la mort d'un malade incurable afin d'abrégé ses souffrances. Cet acte qui, après le discours d'avortement, occupe aujourd'hui la société française est à l'origine d'un nouveau discours médical qui divise la société médicale en deux : ceux qui l'affirment et ceux qui le contestent (Milat). Or, dans cet univers, qui flétrit progressivement sous le poids de la déshumanisation, l'« euthanasie » se transforme en un acte salutaire et humaniste. En fait, Momo se révolte en réclamant l'« euthanasie » comme le droit légal de Madame Rosa et affirme que personne ne peut priver la vieille femme de ce dernier droit : « [...] Madame Rosa a le droit sacré des peuples à disposer d'elle-même, comme tout le monde. Si elle veut se faire avorter, c'est son droit » (Gary 234). Il demande au docteur Katz de mettre ainsi fin à la vie de la vieille femme mais ce dernier, en contestant sévèrement l'euthanasie, refuse et prétend l'illégalité d'un tel acte : « Ce n'est pas possible, l'euthanasie est sévèrement punie [...]. Il faut la mettre à l'hôpital, c'est une chose humanitaire » (237). Docteur Katz « semble obéir implicitement à la peur des sanctions pénales- réclusion criminelle à perpétuité- et disciplinaires- radiation de l'Ordre national des médecins- qui pourraient être prononcées à son encontre » (Milat, par.13). Or, dans un tel univers, le refus du docteur Katz est vu comme un acte antihumaniste que cet enfant révolté accuse :

« [...] et si vous n'étiez pas un vieux youpin sans cœur mais un vrai Juif avec un vrai cœur à la place de l'organe vous feriez une bonne action et vous avorteriez Madame Rosa tout de suite pour la sauver de la vie [...] » (Gary 236).

Déçu de la passivité adulte, ce jeune révolté se voit obligé de mettre fin à la vie de Madame Rosa ainsi qu'à la sienne. Conduisant la vieille femme malade à la cave, à son « trou juif », il anticipe sa mort naturelle. D'ailleurs, il se réfugie à côté de son cadavre et commence à se priver de toute nourriture pour se donner progressivement la mort. Car craignant rester seul au milieu de cet univers contraignant, il ne veut plus vivre après celle qui était son seul refuge. Étant la seule figure révoltée de Belleville, Momo ne peut pas réagir directement à la contrainte idéologique, ni à l'injustice sociale. Cependant, il pousse sa révolte jusqu'à son terme en acceptant la mort précoce contre la déshumanisation. En effet, il réagit contre la contrainte idéologique tout en mettant en question un acte pseudo-humaniste tel que l'euthanasie. Donc, sa révolte a pour résultat de défigurer ce qui est admis comme une loi et une valeur, de transformer l'inhumain en l'humain.

V. ESTHETIQUE CARNAVALESQUE : UN REGARD CRITIQUE

UN JEU IDENTITAIRE : LE DEVOILEMENT DU « JE » COMPLICE— Dans un premier regard, celui qui dit « je » est Momo qui est à la fois le « je » narratif-énonciatif et le personnage. À côté de ce « je », il y a un « vous » narrataire pris comme témoin à qui le « je » s'adresse dès la position liminaire du roman :

« La première chose que je peux vous dire c'est qu'on habitait au sixième à pied et que pour Madame Rosa, avec tous ces kilos qu'elle portait sur elle et seulement deux jambes, c'était une vraie source de vie quotidienne, avec tous les soucis et les peines » (9).

Par ce « vous », Momo s'adresse à ses amis, Madame Nadine et son mari qui, à la fin du roman, retrouvent Momo à demi-mort et le transmettent à l'hôpital. Cependant, ce « vous » peut également être attribué au lecteur. Dans l'un et l'autre cas, ce pronom fonctionne en tant que « actualisateur » (Fromilhague et Sancier-Château 33) et indique la présence d'un interlocuteur pour qui le « je » raconte. Plus précisément, ce « vous » est le premier élément qui fait que la construction narrative fluctue entre récit et discours. Donc, en ce qui concerne la narration, on peut premièrement dire que l'ensemble du roman est un dialogue que le narrateur adresse à la fois à un narrataire interne et un narrataire externe.

Or, la phrase liminaire du roman met également en scène le rapport que le « je » narratif entretient avec l'histoire qu'il raconte. La façon dont celui-ci se positionne par rapport à son histoire permet de qualifier la narration comme « intercalée » : « La narration *intercalée* se situe entre les moments de l'action. [C'est un] mixte de passé et de présent [...] » (Jouve 35). La première phrase du roman montre bien que le narrateur désire raconter une histoire passée en se situant dans un temps ultérieur par rapport à ce passé, c'est-à-dire dans un moment présent. Donc, la narration a à la fois recours aux temps du récit et du discours. Tout en racontant le passé, le « je » ajoute ses commentaires et ses réflexions personnels au présent. Ces commentaires et jugements nous renseignent d'abord sur ce que Genette appelle « la fonction idéologique » (263). Celle-ci désigne « les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire [qui] peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action » (262-263). Cette fonction révèle la prise de position subjective et idéologique du narrateur-énonciateur et la narration intercalée pose ainsi la question d'identification du « je » narratif. Momo le narrateur est apparemment Momo le personnage mais en fait, il ne l'est pas exactement. Momo, en tant que narrateur, est à la fois dedans et dehors de l'histoire qu'il raconte et un certain écart temporel le sépare de Momo le personnage.

La question d'identification du « je » se montre plus problématique sur le plan énonciatif. Car en fait l'ironie, figure autour de laquelle s'articule toute la problématique énonciative du roman, intervient dès le début :

« Elle nous le rappelait chaque fois qu'elle ne se plaignait pas d'autre part, car elle était également juive. Sa santé n'était pas bonne non plus et je peux vous dire aussi dès le début que c'était une femme qui aurait mérité un ascenseur » (Gary 9).

Or, plus on avance dans le récit, plus l'ironie devient problématique car elle se montre plus attaquante : « Moi je voudrais bien savoir qu'est-ce qui n'est pas sévèrement puni surtout quand il n'y a rien à punir » (237). Selon sa définition, l'ironie implique le « dédoublement de l'instance énonciative » (Fromilhague et Sancier-Château 150). Cette fonction de dédoublement doit être étudiée en rapport avec le problème d'identification du « je » narratif-énonciatif. Momo, en tant que personnage, est un enfant dont le « je » narratif raconte la vie depuis trois jusqu'à quatorze ans. Il est peu probable que cet enfant puisse produire un énoncé ironique perçant dans la mesure où le regard enfantin voit souvent le monde tel quel. Il se limite souvent à l'axe syntagmatique des faits et se montre rarement capable de complexifier et de stratifier les énoncés. Tandis que l'ironie a pour fonction d'inverser la valeur véridique de l'énoncé et permet ainsi à l'énonciateur de le produire tout en gardant sa distance par rapport à lui : « Toute une problématique de la feintise est donc soulevée par l'ironie » (151). Comme on le voit dans cette phrase, l'ironie est d'un statut fort dévalorisant et déconstructionniste ; visant autant la contrainte idéologique que la passivité réactionnelle : « Je crois que c'est les injustes qui dorment le mieux, parce qu'ils s'en foutent, alors que les justes ne peuvent pas fermer l'œil et se font du mauvais sang pour tout » (Gary 39). Donc, c'est un adulte qui produit les énoncés ironiques. Plus précisément, le « je » narratif est le Momo adulte qui adopte deux postures énonciatives différentes : quand il raconte simplement le passé, il adopte la posture énonciative du Momo enfant, c'est-à-dire le personnage. Mais quand il commente et ironise les événements du passé, il se positionne comme un vrai adulte. Dans ce cas, le « je » narratif et le « je » énonciatif se recouvrent. Narrativement parlant, nous avons donc un seul « je », tandis qu'énonciativement nous en avons deux : le personnage énonciateur (Momo enfant) et le « je » narrateur-énonciateur (Momo adulte) qu'on peut appeler le « je » « complice » (Jouve 98) dans le sens où il se masque derrière l'autre énonciateur.

Sur le plan narratif-énonciatif, c'est cette association des « je » qui assume réagir à l'idéologie et jouer avec son statut. En adoptant le positionnement énonciatif du Momo enfant, le « je » tente d'abord d'« infantiliser » l'idéologie : « [...] je regrette un peu d'être né trop tard pour connaître les nazis et les S.S. avec armes et bagages, parce qu'au moins on savait pourquoi. Maintenant on ne sait pas » (Gary 59-60). En guise de réponse aux stratégies idéologiques, c'est-à-dire la « dénomination » et la « domination », le « je » narratif adopte la stratégie d'« infantilisation ». Celle-ci consiste à choisir l'énonciateur enfant pour se moquer de l'idéologie et de réduire sa force autoritaire. Or, le « je » narratif-énonciatif se positionne en dehors de son histoire et garde sa distance par rapport à tout énoncé idéologique. En d'autres termes, quand le « je » narratif apparaît dans sa vraie posture énonciative d'adulte, il déconstruit l'idéologie, l'interroge et l'accuse : « On l'appelait le Nègre pour des raisons peu connues, peut-être pour le distinguer des autres Noirs du quartier, car il en faut toujours un qui paie pour les autres » (204). Cette phrase montre bien comment l'ironie du narrateur-énonciateur s'attaque à l'idéologie. Écrit avec majuscule, le « Nègre » est le terme où résonne l'ironie du « je ». Car sa forme orthographique s'oppose nettement aux phrases qui décrivent le « Nègre ». Dans un premier regard, la lettre majuscule tente apparemment de lui accorder une certaine identité. Tandis que l'expression « un qui paie pour les autres » montre bien que cet adjectif est totalement dépourvu de tout trait distinctif. Cet adjectif a une fonction idéologisante car assimile plus le « Nègre » et le déshumanise plus. Donc, l'ironie dénonce en ridiculisant l'intolérance et la raideur idéologique (Rouayrence). Comme on le voit, dans tout le roman, le jeu des lettres majuscules participe de l'ironie du « je » narratif-énonciatif.

Effectivement, on est face à une association de deux postures énonciatives dont l'une infantilise tandis que l'autre critique. Ce dédoublement énonciatif crée un espace d'ambivalence narrative et énonciative qui permet de manipuler la réalité sociale et d'en avoir une conception multiple. L'ironie, à l'origine de ce dédoublement, donne ainsi lieu à une forme de polyphonie énonciative : « l'énonciateur produit un énoncé dont il attribue la responsabilité à un asserteur distinct de lui et ce sont divers indices [...] qui permettent à l'allocutaire de percevoir le désinvestissement de l'énonciateur » (Maingueneau 148). Selon Bakhtine, la polyphonie énonciative est l'une des caractéristiques majeures de l'esthétique carnavalesque (Zima). Donc, celle-ci doit également être étudiée à l'aune de la logique carnavalesque du roman.

ESTHETIQUE CARNAVALESQUE ET L'IMPACT CRITIQUE DU RIRE— C'est surtout grâce à sa logique carnavalesque que *La vie devant soi* parvient à réagir à la contrainte idéologique et à problématiser la réalité sociale. Car cette logique a pour fonction principale de mettre en question « le caractère absolu et éternel des valeurs officielles » (Zima 107). En fait, toutes les ressources formelles du roman, telles que la structure narrative-énonciative, syntaxique et sémantique, gravitent autour de l'esthétique carnavalesque et ne prennent sens que par rapport à elle. Envahissant le roman, les éléments carnavalesques ne cessent ainsi d'interroger, de déformer et de dévaloriser toute forme d'énoncé idéologique en faisant rire le lecteur. Le rire carnavalesque, dit Bakhtine, est un rire « ambivalent » en ce qu'il est « joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois- un rire qui déforme systématiquement le réel [...] » (Cité par Rouayrence 327-352). L'élément carnavalesque peut donc échapper à la contrainte et se transformer en élément critique : il réveille l'intelligence de son lecteur en produisant des situations ridicules qui le font rire.

Parmi les éléments carnavalesques, on a déjà largement étudié la parodie et l'ironie qui étaient elles-mêmes à l'origine de l'ambivalence et de la polyphonie. Il existe cependant quelques autres éléments à savoir la « bouffonnerie », le « registre langagier », l'« incohérence paraphrastique » et la « faute orthographique » qui rejoignent l'esthétique carnavalesque et qui jouent avec le statut de l'idéologie. En tant qu'élément carnavalesque, la bouffonnerie s'oppose à la nature contraignante de toute idéologie : « Le sérieux de la culture officielle est nié par la bouffonnerie, par le caractère clownesque du carnaval » (Zima 107). De même, le roman est l'espace d'éclatement des scènes bouffonnes :

« Monsieur Hamil nous vient d'Alger où il été il y a trente ans en pèlerinage à La Mecque. Sidi Abderrahmân d'Alger est donc son saint préféré parce que la chemise est toujours plus proche du corps, comme il dit. Mais il a aussi un tapis qui montre son autre compatriote, Sidi Ouali Dada, qui est toujours assis sur son tapis de prière qui est tiré par les poissons. Ça peut paraître pas sérieux, des poissons qui tirent un tapis à travers les airs, [...] » (Gary 41).

Dans le roman, la frontière entre la bouffonnerie et l'ironie est quelquefois assez fluctuante. Pourtant, l'ambivalence des deux « je » énonciatifs permet souvent de les distinguer. Quand le « je » narratif adopte la posture énonciative du Momo enfant, ce sont les scènes bouffonnes qui se produisent car elles sont moqueuses sans être ironiques. Quand le « je » narratif se positionne en tant que « je » complice, l'énonciation prend la charge ironique.

D'ailleurs, le registre de la langue narrative est l'un de ces traits carnavalesques. Proche de la langue argotique, cette langue prend, dès le départ, une attitude rebelle vis-à-vis du registre standard :

« Le registre de langue d'un personnage renseigne sur la nature de son rapport au monde aux autres. Le parler argotique [...] est une façon [...] de remettre en cause la trompeuse apparence d'un monde qui, sous des dehors trop lisses, cache u désordre bien réel. Le choix des niveaux de langage joue, un rôle fondamental dans le jeu des valeurs [...] » (Jouve 85).

Cette attitude se traduit par les fautes orthographiques très récurrentes telles que « proxynète » (40, 80, 136, 152 et 263), « égaux » (52), « normals » (242), « amnistie » (167-168) et « ralbol » (168, 215 et 224) qui doivent être écrites comme « proxénète », « égal », « normaux », « amnésie » et « ras-le-bol ». En effet, l'usage de ces fautes est une forme de manipulation linguistique qui montre bien à quel point la langue narrative du « je » est non-conformiste et reconstructrice à l'égard des normes imposées : « Le rire naît aussi du jeu sur le signifiant graphique, portant atteinte à ce qu'a de conventionnel le langage » (Rouayrence 327-352). Échappant ainsi aux normes langagières, cette langue s'attaque à la fois à la langue et à l'idéologie ; c'est-à-dire qu'il tente d'ébranler l'édifice de toute idéologie basé sur le langage. À ce jeu de manipulation langagière s'ajoute l'« incohérence paraphrastique ». Cette technique consiste à commencer une phrase et à la paraphraser ensuite jusqu'à la rendre presque insignifiante : « Je ne sais pas si je me fais bien comprendre mais ça n'a pas d'importance parce que si on comprenait, ce serait sûrement quelque chose d'encore plus dégueulasse » (Gary 176-177). Comme on le voit, il se produit une forme d'incohérence narrative qui empêche le lecteur de se rendre compte

de l'intention du narrateur. Ainsi, cette technique sert le plus souvent à diluer l'énoncé idéologique, à le rendre incompréhensible et insignifiant.

Parmi tous les éléments carnavalesques, c'est pourtant l'acceptation de la mort ou bien la « mort voulue » qui laisse le plus d'impact sur l'esprit critique du roman. Dans un contexte comme Belleville, la mort voulue n'est pas simplement une issue à la contrainte idéologique, mais plutôt une façon de réagir à cette dernière et à la mettre en question : « Le carnaval ne reconnaît pas l'eschatologie de la théologie officielle : celle-ci est niée et dépassée dans l'association de la mort à la naissance » (Zima 108). Dans ce sens, *La vie devant soi* est un « titre *antiphraistique* » (Jouve 11) qui montre très ironiquement la mort : Momo et Madame Rosa ont en fait la « mort » devant eux. Or, cette mort salutaire s'associe à la vie ; elle est donc valorisée au détriment d'une vie forcée où la liberté humaine est en proie à l'idéologie. En se moquant de l'idéologie, l'esthétique carnavalesque relativise son statut autoritaire et ainsi, elle révèle son caractère ridicule propre à elle. Car, vu sa nature éphémère et changeante, l'idéologie est la chose la plus ridicule qu'il y ait au monde.

VI. CONCLUSION

Dans cette recherche, nous nous sommes proposé d'étudier *La vie devant soi* dans une perspective réceptionniste et sociocritique. Pour ce faire, nous sommes partis d'une problématique réceptionniste considérant *La vie devant soi* en tant que parodie de *Les Misérables*. Nous avons premièrement étudié les traits parodiques de *La vie devant soi* et nous avons vu comment l'univers garien dialogue avec l'univers hugolien. En deuxième analyse, nous nous sommes orientés vers une lecture sociocritique du monde garien, basée sur les concepts de sociogramme, d'oxymore et d'idéologie. Comme nous l'avons constaté, la tension sociogrammatique est articulée autour du statut de l'idéologique et de l'humain et de la façon dont ceux-ci réagissent l'un à l'autre. En profitant des outils de l'analyse stylistique, nous avons étudié, en dernière partie, l'impact de l'esthétique carnavalesque du roman en tant qu'esthétique critique. Finalement, nous avons vu comment les éléments carnavalesques travaillent le statut de l'énoncé idéologique.

En guise de conclusion, il convient maintenant de s'interroger sur le statut de l'œuvre étudiée en tant qu'œuvre critique : Dans *La vie devant soi*, la situation sociolinguistique est assez complexe : d'une part, elle est articulée autour des dichotomies telles que « musulman-juif », « français-immigré », « blanc-noir », et « supérieur-inférieur » qui procèdent de la distanciation et de la différenciation pour imposer des frontières idéologiques. D'autre part, elle est basée sur le refus total d'un discours médical, l'euthanasie, qui trouve progressivement son importance dans les débats sociaux et partage la situation sociolinguistique et sociopolitique en pour et contre. Or, la mise en question de cette situation discursive se fait à la fois par les enjeux stylistiques et thématiques. Concernant l'enjeu stylistique, le roman choisit une forme parodique et profite largement de toutes les ressources de l'esthétique carnavalesque ; en effet, il montre bien qu'en dépit de toute autre réaction, le rire est l'attitude la plus efficace pour interroger les dichotomies idéologiques. Pour ce qui concerne l'enjeu thématique, le roman tente de mettre en scène l'impact des contraintes idéologiques sur les contours de l'humanisme dont l'euthanasie offre un exemple parlant : en présentant deux personnages oxymoriques, Madame Rosa, la « mère-fille morale », et Momo, l'« orphelin révolté », le roman met en scène le devenir de ce dernier : faute de responsabilité et de réaction des adultes, Momo se voit obligé de prendre en charge son propre destin et choisit de donner la mort à la figure la plus humaine et la plus humaniste du roman. Ainsi, il se métamorphose d'un « orphelin passif » à un « transfuge révolté ». Effectivement, la vision garienne met fondamentalement en question tout discours idéologique prononcé au détriment de l'humanité. Or, elle se veut surtout critique par rapport aux discours pseudo-humanistes du vingtième siècle. La déshumanisation progressive de la petite société de Belleville montre à quel point Gary se défie de tous les discours prononcés en droit de l'homme. Ce sont tous de faux discours qui n'ont conduit ni à l'effacement des frontières idéologiques, ni au perfectionnement de la condition humaine. Jusqu'à ce que tous ces discours ne parviennent pas encore à rendre l'être humain plus humaniste envers son Autre, ils restent des discours mensongers et laissent la vraie humanité succomber sous le poids du monstre de

l'idéologie. Effectivement, *La vie devant soi* est l'exemple brillant d'une œuvre qui révèle la capacité de la littérature à problématiser les discours sociaux et à agir sur eux. Cette œuvre montre bien que la littérature est toujours la seule qui puisse déplacer les frontières de la réalité et transformer l' « humain » à l' « inhumain » ainsi que l' « inhumain » à l' « humain ».

NOTES

- [1] Ces fautes de grammaire appartiennent au roman.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Abbassi, Ali et Dehghani, Mahdi. « Étude du roman d'Olivier Adam, *Les Lisières*, au travers de la théorie de Pierre Bourdieu relative à l'espace social, la domination et la distinction ». *Revue des Études de la Langue Française*. v. 11, n. 2, 2019, pp. 27-44.
- [2] Brosseau, Marc. *Des Romans-Géographes*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- [3] Duchet, Claude. « La méthode sociocritique, exemple d'application : le sociogramme de la guerre ». *Revue d'études francophones*. v. 5, n. 5, 1995, pp. 31-54.
- [4] Djavari, Mohammad-Hosseini et Karimlou, Naïmé. « Une étude sociologique de *La Peste* d'Albert Camus à travers le structuralisme génétique de Lucien Goldmann ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*. v. 13, n. 23, 2019, pp. 67-81.
- [5] Fromilhague, Catherine et Sancier-Château, Anne. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Armand Colin, 2016.
- [6] Gary, Romain. *La vie devant soi*. Paris: Mercure de France, 1975.
- [7] Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- [8] Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Maillard, Claude. Paris: Gallimard, 1978.
- [9] Jouve, Vincent. *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2020.
- [10] Kalinowski, Isabelle. « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception ». *Revue germanique internationale*. v. 8, n. 8, 1997, pp. 151-172.
- [11] Landowski, Eric. *Passions sans nom*. Paris: PUF, 2004.
- [12] Maingueneau, Dominique. *L'Énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette, 1999.
- [13] Popovic, Pierre. « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir ». *Pratiques*. v. 151/152, n. 151/152, 2011, pp. 7-38.
- [14] Popovic, Pierre. « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique ». *Signata*. v. 5, n. 5, 2014, pp. 153-172.
- [15] Popovic, Pierre. « 1817, Un état de l'imaginaire social. Hugo sociocriticien? ». *Romantisme*. v.1, n. 175, 2017, pp. 8-16.
- [16] Raoufzadeh, Tayebeh et Keyfarokhi, Mehrnoosh. « Étude du discours de la domination dans *Les Gardiens de Varazil* de Gholam-Hosseini Sa'edi ». *Plume*. v. 15, n. 30, 2020, pp. 147-162.
- [17] V. Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris: L'Harmattan, 2000.

SITOGRAFIE

- [1] Milat, Christian. « La vie devant soi : splendeurs et misères du savoir médical ». *Épistémocritique*. v. 3, 13 sep. 2008. <https://epistemocritique.org/la-vie-devant-soi-splendeurs-et-miseres-du-savoir-medical/>
- [2] Tran-Gervat, Yen-Mai. « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique ». *Cahiers de Narratologie*. n. 13, 01 sep. 2006. <https://journals.openedition.org/narratologie/372>
- [3] Rouayrence, Catherine. « Rire carnavalesque et roman réaliste ». *Esthétique du rire*, Édité par Alain Vaillant, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 327-352. <https://books.openedition.org/pupo/2332?lang=fr>