

Université Lumière Lyon 2
École doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Nicolas GELAS

**Fictions et Humanisme
dans l'œuvre de Romain Gary**

S'affranchir des limites, se construire dans les marges

Thèse de doctorat en Lettres et Arts
préparée sous la direction de Michel P. SCHMITT

Membres du Jury :

Mme Marie-Odile ANDRÉ, Maître de conférence à l'université Paris X

M. Dominique CARLAT, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2

Mme Catherine DOUZOU, Professeur à l'université François Rabelais de Tours

M. Jean-François HANGOUËT, Ecrivain, Fondateur de l'association « Les mille Gary »

M. Michel P. SCHMITT, Professeur émérite à l'Université Lumière Lyon 2

2011

Université Lumière Lyon 2
École doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Nicolas GELAS

**Fictions et humanisme
dans l'œuvre de Romain Gary**

S'affranchir des limites, se construire dans les marges

Thèse de doctorat en Lettres et Arts
préparée sous la direction de Michel P. SCHMITT

2011

Je tiens à remercier tout particulièrement Michel P. Schmitt pour ses conseils, ses encouragements, et pour l'attention avec laquelle il m'a accompagné tout au long de mes recherches.

Toute ma gratitude va aussi à Madame Marie-Odile André, Madame Catherine Douzou, Monsieur Dominique Carlat et Monsieur Jean-François Hangouët qui ont accepté de participer au jury de soutenance de cette thèse.

Un grand merci à tous ceux, amis et collègues, qui m'ont incité à ne jamais renoncer : qu'ils sachent que leurs paroles m'ont été précieuses et que les moments d'échange et de complicité que nous avons partagés m'ont aussi soutenu tout au long de ce travail.

Je tiens à remercier de tout cœur mon père qui m'a aidé à démêler le fil parfois confus de mes pensées et qui a su me rassurer quand le doute et l'inquiétude se faisaient sentir.

Merci enfin à toi, Christelle. Merci d'être là et d'avoir compris ce que ces pages à écrire représentaient pour moi. Je t'embrasse, tout simplement...

à Christelle, Anna et Leïla...

à mes parents...

INTRODUCTION

Romain Gary est souvent apparu comme une figure hybride et inclassable dans le paysage littéraire français. Versé à la fois dans l'écriture et dans la diplomatie, il n'a cessé de successivement séduire, intriguer et déranger. Tour à tour auteur de romans et réalisateur de films, Résistant, représentant officiel de la France à l'étranger avant de redevenir simple voyageur, il semble avoir voulu multiplier les expériences et manifester une soif de vie insatiable. Mais cette démultiplication de soi a eu aussi pour effet de brouiller les cartes et d'obscurcir l'image d'un homme qui a choisi de faire de son existence une épopée romanesque au point que l'on a du mal à le faire entrer dans des catégories préétablies. Les divers entretiens que nous avons gardés de lui en sont un puissant révélateur, tant les questions des journalistes témoignent de leur difficulté à cerner le personnage qui leur fait face. – Alors, Romain Gary, l'illustre inconnu ? Placé malgré lui dans l'ombre de Malraux – dont il fut à la fois un rival potentiel et un grand admirateur –, il est très vite célébré comme l'auteur de quelques romans à succès : *Éducation européenne* (désigné comme « le » roman de la Résistance), *Les Racines du ciel*, *La Promesse de l'aube*, suivis quinze ans plus tard par *La Vie devant soi*, lui valent de vifs éloges. Rares sont les critiques à ne pas y déceler les marques d'un vrai romancier. Malgré tout, son œuvre apparaît trop hétéroclite pour constituer un ensemble cohérent et offrir des pistes de lecture clairement identifiables : elle suscite souvent de la part des pairs condescendance, scepticisme ou commentaires teintés de mépris. On admet que Romain Gary est un écrivain original, mais il est loin d'avoir accédé au Cénacle de la République des Lettres. L'« épisode Ajar » lui a certes permis de défrayer avec brio la chronique, mais cette mystification littéraire fut un subterfuge médiatique de plus, une performance dans l'art de la tromperie à ranger parmi les faits divers qui ont émaillé l'histoire récente de l'édition. Pas assez diplomate pour demeurer sous les ors discrets de la chancellerie, trop éloigné des canons esthétiques du moment pour être reconnu

comme un homme de Lettres à part entière, Romain Gary a navigué pendant longtemps en solitaire, rejetant toute appartenance à un mouvement intellectuel et se défiant des étiquettes. Il a voulu créer pour sortir de lui-même, en s'inspirant quand il le fallait de l'image du caméléon, n'a cessé de revendiquer le caractère cosmopolite de son parcours et de son identité, et n'aurait pu supporter d'être assigné à résidence à l'intérieur d'une seule famille de pensée. À bien des égards, il est donc apparu comme un personnage déroutant. Certains à la Chancellerie, le ministre Couve de Murville en tête, auraient sans doute souhaité que cette figure fantasque et imprévisible se contente de noircir des pages et ne se mêle pas trop directement des affaires du monde. Son inscription dans l'Ordre restreint et prestigieux des Compagnons de la Libération devait leur paraître comme un titre bien respectable, mais tout de même un peu encombrant... D'autres, lettrés et critiques, raillaient de leur côté un imaginaire débridé et un goût trop prononcé pour l'invraisemblable. Ils se rassuraient néanmoins en estimant que cet écrivain-diplomate était d'abord diplomate avant d'être écrivain, et ils affirmaient à qui voulait l'entendre qu'il fallait savoir se montrer indulgent avec cette prose parfois bancale venue de l'étranger.

Pourquoi tant de malentendus et de réticences ? Romain Gary n'est certes ni docile ni dépourvu de contradictions, et il est parfois difficile de le suivre et de le comprendre. D'un caractère bien trempé, il a su prouver dans son métier de diplomate qu'il était à la fois un fin connaisseur des affaires de ce monde et un orateur passé maître dans l'art de séduire les médias. Mais il n'a pas hésité non plus à transgresser les règles du protocole et à revendiquer, quand il le jugeait bon, une entière liberté d'esprit et de ton : Dominique Bona rappelle à ce propos son arrivée aux obsèques de de Gaulle, « son deuxième père imaginaire » : revêtu de la vieille vareuse d'aviateur qu'il portait pendant la Résistance, trente ans auparavant, il s'en est pris physiquement à ceux de ses amis qui lui en faisaient le reproche. Cette même liberté d'esprit l'a conduit à refuser de se plier aux *credo* esthétiques de son époque et à afficher dans *Pour Sganarelle*, un essai aussi touffu que virulent, une conception originale de l'écriture qui se développait bien à l'écart – ou à l'encontre – des choix romanesques de ses contemporains. Il y dénonce l'asthénie des courants littéraires de son temps et conteste aussi bien le Nouveau Roman de Robbe-Grillet que la littérature engagée de Jean-Paul Sartre, qu'il qualifie de « roman totalitaire ». Il s'y réclame du « roman total », qui prend le parti de

l'imaginaire, et défend à la fois le pouvoir salvateur de la fiction et le rôle prépondérant du personnage romanesque. À une époque encline à remettre en cause les artifices classiques de la création littéraire et à se focaliser sur les ressources du langage, il n'en fallait pas plus pour que Romain Gary soit considéré comme le représentant d'un traditionalisme moribond et qu'il soit relégué pour un temps dans les purgatoires de l'oubli. Seule une poignée de lecteurs et de critiques continuaient à le tenir pour un grand romancier.

Depuis une décennie, cependant, Romain Gary semble à nouveau sortir de l'ombre. Les travaux qui lui sont consacrés se multiplient : colloques, biographies, articles et essais réhabilitent le personnage et l'écrivain. Ils accompagnent la redécouverte, à côté de quelques romans dont le succès ne s'est jamais démenti, de l'ensemble d'une œuvre qui apparaît bien plus cohérente qu'il ne semblait au prime abord. Elle se décline certes à travers des choix esthétiques sans cesse renouvelés, et a été pour l'essentiel composée sous le masque de plusieurs pseudonymes – comme si le principe d'hétérogénéité ne se limitait pas à des formes romanesques, mais qu'il affectait aussi le romancier lui-même. Mais elle reste malgré tout traversée par des thématiques récurrentes que les critiques ont bien mises en évidence : même hantise de la solitude et de l'oubli, mêmes interrogations sur les pouvoirs et les limites de la création artistique, mêmes espoirs en un avènement prochain de l'humanité en l'homme, même culte de l'amour, du devoir de mémoire et des vertus de l'imaginaire.

On ne peut mesurer et comprendre l'originalité de cette œuvre si on ne se réfère pas à quelques traits majeurs de la biographie de l'écrivain. Non pas pour simplement en constater la reprise ou les échos dans tel ou tel roman, mais parce que certains événements de sa vie ont déterminé son rapport à l'écriture et ont contribué à donner un sens à son travail de création. Le premier d'entre eux est à l'évidence l'hostilité qu'il nourrit à l'encontre de tous les totalitarismes. Dès son plus jeune âge, Roman Kacew a été victime des pogroms organisés en Lituanie par les soldats russes et a dû s'exiler avec sa mère. Intégré quelques années plus tard comme adjudant dans le groupe « Lorraine », il participa à des missions de bombardement au-dessus de l'Allemagne nazie et assista, lorsqu'il était en poste à Sofia, aux prémices de la dictature communiste et à l'élimination de ses principaux opposants – dont celle de son ami Nicolas Petkov, président de

l'Alliance France Bulgarie et secrétaire général du Parti Agraire libéral, qui fut pendu sur ordre du premier ministre. Par dessus tout, la découverte des camps de concentration et de l'extermination des Juifs l'a profondément bouleversé – il rapporte dans un entretien comment il a perdu connaissance sous le coup de l'émotion en visitant le musée de l'Insurrection à Varsovie – et a achevé de nourrir en lui une haine inextinguible contre toutes les formes de totalitarisme. À ses yeux, ces idéologies aboutissent à une négation de la dignité humaine et riment avec un anéantissement des valeurs qui la fondent. Elles constituent des moments de régression où l'homme est désacralisé, transformé en objet, et où les forces mortifères de l'ordre et de la tyrannie s'imposent sur la sensibilité du cœur et le mouvement de l'esprit. Comme bien d'autres écrivains, Gary s'est interrogé sur la réponse que l'art en général – et la littérature en particulier – pouvait apporter après le drame de la seconde guerre mondiale et la tragédie d'Auschwitz. Mais il ne considère pas les chambres à gaz ou les goulags comme des accidents isolés au milieu du XX^e siècle ou comme le résultat de circonstances particulières. Portant un regard plus sombre – certains diront plus lucide – sur ses contemporains, il estime que nazisme et stalinisme sont plutôt les noms sous lesquels s'est manifestée, à un moment de l'Histoire, la part d'inhumanité inhérente à la nature de l'homme. Et c'est contre cette part d'inhumanité, contre l'écueil du totalitarisme qu'elle engendre, que l'artiste, lui semble-t-il, doit lutter. L'œuvre de Gary est ainsi traversée par la volonté de combattre toutes les formes de servitude, et elle fait entendre la voix d'un écrivain qui confie à la création artistique le devoir de réaffirmer la dignité de l'homme, de redéfinir les idéaux de l'humanisme et d'entretenir l'espoir.

Un deuxième élément biographique a fortement influé sur son rapport à l'écriture : l'extravagance de sa mère et la nature du lien affectif qu'il a entretenu avec elle. Comme il le raconte dans *La Promesse de l'aube*, Nina était animée d'un amour dévorant pour son fils et manifestait à son égard une confiance aveugle et un optimisme débordant. Roman Kacew était promis à une destinée brillante : il ne serait rien moins qu'un écrivain reconnu, un séducteur hors pair et un ambassadeur de France qui laisserait sa trace dans les annales de la diplomatie. Nina était ainsi encline à porter son enfant au-delà de lui-même et à l'assigner à une trajectoire prédestinée. Par ses prédictions et ses éloges, elle n'a cessé de le construire à travers un modèle idéal, une succession d'images auxquelles il devait chercher à se

conformer. Nancy Huston a bien montré que cette mise en fiction de soi-même fut, pour Gary, une façon de se réfugier dans l'illusion de l'avenir pour compenser à la fois la pénurie du présent et les déracinements successifs du passé. Ces desseins maternels ont pu être aliénants pour le jeune Roman et ont sans doute modifié en profondeur son rapport à l'identité : ils l'inscrivaient moins dans une origine que dans une vision prospective de soi, et l'invitaient à une parole par laquelle il devait s'inventer sans cesse en se projetant dans une image démultipliée de lui-même. Ces promesses chargées d'amour et d'exigence lui dessinaient un horizon auréolé par l'artifice du romanesque, et concouraient en même temps à brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire. Transposée dans le cadre de la création littéraire, cette dynamique influa sur sa définition de l'identité : moins ce que l'on est ou d'où l'on vient, que ce qu'on se destine à devenir. C'est un trait que l'on retrouve fréquemment chez ses personnages, marqués à la fois par la conscience d'un inachèvement et l'espoir d'une réalisation prochaine de soi.

Pris ainsi entre des expériences inhumaines oppressantes et le rêve d'un moi idéal, Romain Gary ne cesse d'être hanté par ce qu'une publication posthume de divers écrits jusque là épars intitulera *L'Affaire Homme*. Son œuvre participe à cet égard pleinement d'un puissant mouvement romanesque de son époque, qui assigne à la littérature une mission de réflexion éthique, métaphysique parfois, et dont Malraux et Camus sont les représentants les plus reconnus. Comme chez eux, ce retour de la préoccupation humaniste procède d'un sentiment de révolte, entretient avec les idéalismes une relation ambivalente faite d'attraction et de rejet, et s'attache indéfiniment à interroger les positions, postures et situations qui permettraient de vivre une vie enfin humaine. Comme chez eux, les personnages garyens se livrent au fil des pages à de longues discussions qui thématisent leur inquiétude existentielle ; et comme chez eux encore, ses fictions en tirent une dimension de fable à la fois illustratrice et prescriptive : *placere et docere*...

C'est cette même passion pour l'homme qui l'amène, en revanche, à se distinguer vigoureusement de tout un courant littéraire et philosophique qui, de Céline à Foucault, de Freud à Sartre, lui paraît s'acharner à en dénier le caractère unique et la valeur irremplaçable. Sans doute reconnaît-il à ces écrivains et à ces penseurs d'avoir sainement rompu avec des représentations moralistes et

stéréotypées qui, précisément au nom de l'humanisme, figeaient le beau, le bon, le juste dans un système de règles contraignantes et surannées. Mais il ne peut accepter qu'un nihilisme moral succède, tel un nouvel absolutisme, à la dénonciation de l'hypocrisie, et que l'être même de l'homme pâtisse de cette remise en question : désastre d'une époque qui lui paraît avoir poussé l'ère du soupçon au-delà de toute limite... Extrémiste de l'anti-extrémisme, Gary en prend pour ainsi dire le contrepied en allant jusqu'à revendiquer l'ardente nécessité de fonder une nouvelle « mythologie de l'homme » : lui qui n'est ni philosophe ni militant, conçoit alors son œuvre comme un réquisitoire, un plaidoyer et un manifeste, même s'il n'ignore rien des contradictions inhérentes à sa démarche : il exaltera les vertus de l'idéalisme mais ne se départira jamais de la méfiance vis-à-vis du dogmatisme dont ce dernier est intrinsèquement porteur. Au discours de conviction défendant le caractère inaliénable des valeurs humaines succédera toujours un éloge de la dérision destiné à désacraliser ces mêmes valeurs et à humaniser l'idéal.

Alors Gary, écrivain engagé ? L'étiquette lui aurait sans doute déplu, tant il se défiait de ce qu'une telle appellation recouvrait dans les débats de son temps. Rien de plus éloigné de lui que l'idée d'une littérature mise au service d'une cause ou d'une idée, quelle qu'elle soit et même si toutes ne se valent pas : il y voyait une démission, et comme un reniement de l'acte créateur même. Il faudrait plutôt jouer sur les mots, et en inverser les termes : évoquer non pas un écrivain qui s'engage, mais une conviction, un engagement pour l'homme, qui suscite, insuffle et va jusqu'à « *in-former* » une écriture.

Il nous a semblé en effet que la spécificité de cette œuvre tenait moins à sa seule revendication humaniste qu'à la confiance quasi exclusive que son auteur accordait au langage et aux pouvoirs de la fiction pour conduire cette réhabilitation de l'humain. Peu de romanciers ont autant pris à la lettre que Gary leur fonction, ou leur mission, de créateur. Créateur par les mots, quand, à côté des thèmes et des figures chargées de décliner ou d'incarner la quête d'un réel réenchanté, le travail même du style concourt – de la rhétorique du paradoxe à certains dispositifs énonciatifs, de la structuration narrative à la langue renouvelée d'Ajar – à la réalisation de cette quête. Créateur, surtout, par la culture délibérée de l'imaginaire et par la foi qu'il met en lui pour ébranler les certitudes des *doxa* et les fatalités que

l'on oppose à l'individu pour le contraindre à se résigner. On verra que le rapport qu'il entretint à son idéal d'humanité a connu bien des soubresauts et des évolutions ; mais jamais, nous semble-t-il, au point de remettre en cause le *credo* en faveur de l'imaginaire sur lequel il a construit sa vie et écrit son œuvre. Il n'a pas voulu rêver un univers parallèle qui permettrait de supporter ou de compenser de nuit la réalité du jour – tâche habituellement affectée aux œuvres de fiction : il a voulu proprement transformer cette réalité par ce rêve, libérer et recréer l'homme en réenchantant par les mots le monde même où il vit. C'est sur cette hypothèse d'une solidarité étroite et active entre le romanesque et l'éthique, d'un pari sur la fiction comme seule voie susceptible de fonder un nouvel humanisme, que nous nous proposons ici de relire cette œuvre.

S'agissant du déroulement de notre travail, nous commencerons par le réquisitoire, puisque, quels qu'en soient les accents – de la colère à l'ironie, du comique à la tendresse –, c'est en ne cachant rien de ses refus que Gary poursuit son œuvre. La constance avec laquelle il y revient laisse même à penser qu'ils tiennent une place de premier rang dans les motivations qui le poussent à prendre la plume. Écrire pour conjurer. Cela vise d'abord la tyrannie de l'éphémère, la propension à l'oubli qu'elle déploie pour masquer les enjeux éthiques de l'Histoire : l'histoire personnelle, bien sûr, illuminée par la figure de la mère, mais l'Histoire collective surtout, celle de la guerre 39-45, de la Résistance et de la déportation. On verra que la vigilance à en perpétuer la mémoire se réclame de valeurs morales plus que de nostalgie, passe moins par la fresque que par l'évocation de comportements d'autant plus symboliques et puissants qu'ils semblent infimes, et influe sur l'écriture même à travers une sorte de contagion énonciative.

Mais la virulence du *non* s'exerce surtout chez Gary à l'encontre de tout ce qui lui semble manifester un ordre ou une puissance voués à la soumission de l'homme, et qui se décline en termes moraux et politiques d'un côté, psychique et physique d'un autre. Dans le premier cas, l'indignation s'attache, sous la figure d'une triade démoniaque inventée dès l'enfance, à dénoncer le cynisme et l'hypocrisie, les extrémismes et les conservatismes ; tous les ravages de la « Bêtise » qui ne font que nourrir à la fois une haine de l'autre et des revendications identitaires meurtrières que même l'horreur toute récente de la Shoah n'a pu

éteindre. Mais l'asservissement de l'homme est peut-être plus violent encore quand il se réclame d'un ordre « naturel » incontournable, englobant aussi bien la pseudo-évidence d'une identité psychique – le « royaume du moi » – que la nécessité contraignante que les lois de la nature font peser sur le vivant. Face à un tel déterminisme, nous verrons que le récit des luttes entreprises par les personnages et les commentaires et stratégies énonciatives qu'elles suscitent chez le narrateur déclinent une même aspiration au dépassement, une même volonté de remettre en cause les limites de toutes sortes qui entravent la liberté des cœurs et des corps.

Cette figure récurrente du dépassement n'est pas anodine : elle met en lumière l'austérité et l'hostilité du réel, un monde où les attentes de l'Homme se heurtent sans cesse à l'inexplicable, à l'incompréhensible silence d'un Dieu muet qui semble de pas vouloir/pouvoir restaurer du sens et de la cohérence. L'acte de résistance qui s'engage alors par le prisme de l'écriture vise à remédier à cette absence fondatrice, à initier une double démarche de mise à distance et de réenchantement du monde et à réaffirmer ainsi le pouvoir de l'homme. Les deux piliers autour desquels s'organise ce sursaut de l'esprit – la dérision et l'imaginaire créateur – sont ceux que nous nous proposons d'interroger plus précisément dans notre deuxième partie. Si la dérision peut relever davantage des stratégies du refus, elle ne se limite pourtant pas, aux yeux de l'écrivain, à cette dimension fonctionnelle : elle renvoie davantage à un mode d'être proprement éthique qui a pour mission première de redonner à l'esprit toute sa place et d'assurer à celui qui l'exerce (et contre lequel elle se retourne d'ailleurs souvent) la garantie de ne pas céder à son tour aux pièges du dogmatisme et des certitudes. Les figures de clowns, de saltimbanques ou de marginaux tout de verve et d'originalité sont particulièrement choyées précisément pour la vertu prophylactique du rire qu'elles répandent et la liberté, jubilatoire ou tendre, qu'elles affichent à l'égard de toutes les contraintes et de tous les codes. Sous cette mise à distance vigilante qui le protège de toute inhumanité et des pièges de l'abstraction, l'imaginaire créateur peut alors laisser libre cours à son ambition de rivaliser avec le réel – et le romancier ne s'en prive pas. Nous suivrons d'abord au fil des œuvres, en nous attardant parfois sur telle ou telle d'entre elles, le pouvoir et la poésie enchanteresse de l'esprit d'enfance, la puissance d'une mise en scène fictionnelle qui noue l'auteur à ses personnages ou lui fait épouser les masques du pseudonyme. Puis nous

verrons comment se développe une mythologie aux contours multiples d'autant plus chère à l'écrivain que les rêves de grandeur hérités de son enfance y rejoignent ses convictions d'adulte : mythe d'un couple amoureux rayonnant de tous les possibles, mythologie de l'homme qui convoque toutes sortes d'artistes et de rêveurs, d'inventeurs et de passionnés, mythe enfin dont l'exigence touche au plus intime de Roman Kacew : celui d'une France légendaire et universelle, instillé jadis par sa mère et renouvelé par l'Homme du 18 juin et ses compagnons de Résistance. La fantaisie créatrice dessine et renforce ainsi, roman après roman, les traits d'un idéalisme positif que Gary peut opposer avec une verve de bateleur aux rigidités de toutes les idéologies (morales, politiques, littéraires...).

Pas au point, cependant, que le monde enchanté qu'il construit peu à peu à la mesure de ses rêves ne se ternisse sous les retours de ce réel avec lequel il voulait rivaliser. Ce sera l'objet du dernier chapitre de cette partie : les assauts récurrents de l'Histoire contre le mythe, rendus plus pressants par l'amertume qu'ont suscitée les lendemains de la Libération ; le désenchantement dont témoignent la trilogie de *La Comédie américaine* et, six ans seulement après des *Enchanteurs* à la foi inébranlable, *Les Clowns lyriques* qui en présentent l'envers ; l'impasse d'un altruisme dont l'apparente humanité cache mal le retour insidieux du « royaume du moi ».

C'est quand s'opère ce détachement de l'idéalisme messianique – mais avec une confiance inentamée dans les vertus de la dérision et les pouvoirs de l'imaginaire – que l'humanisme de Gary prend sa coloration la plus originale, et peut-être la plus authentique. Nous nous y attacherons dans notre dernière partie. La défense et illustration de l'homme n'y passe plus par l'ambition créatrice mais par la recherche, calme et obstinée, de ce qui pourra le prémunir de l'inhumanité du réel. Éloge et éthique d'une marge dont l'expression spatiale, très récurrente, n'est que la métaphore : l'enjeu est ici d'inventer une autre manière d'être au monde, d'y parler, d'y aimer, d'y construire une vie heureuse. L'écrivain développe à cette fin une poétique de l'approximation dont il attend qu'elle permette de se mettre *hors d'atteinte*. Nous la suivrons d'abord à travers les formes et les modalités des refuges que les personnages se construisent pour échapper à l'inhumain : des « à-côtés » qui peuvent aussi bien consister en des lieux sanctuaires où l'imaginaire œuvre contre

la désacralisation de l'homme, qu'en une pratique des symboles qui, par la garantie d'un autre sens, ouvrent des espaces de résistance et de ressourcement. Car l'ennemi reste le même – le dogmatisme –, mais il est peut-être davantage identifié maintenant dans le manichéisme binaire des discours de vérité, et la meilleure arme que l'on puisse lui opposer consiste à jouer avec les incertitudes.

Cela nous conduira à interroger davantage l'écriture de l'à peu près que promeut cette nouvelle poétique : on y verra comment le procès fait à la normalisation langagière suscite, notamment sous la signature d'AJAR, l'éclosion d'une autre langue, mais entretient aussi plus généralement une culture de l'équivoque, véritable apologie du principe de contradiction qui trouve dans la figure de l'épanorthose et dans le renversement carnavalesque ses modes d'expression privilégiés. C'est que le projet formulé dans *Pour Sganarelle* reste toujours celui d'un « roman total », conçu à l'écart de tout « ordre », et la polyphonie qu'il sollicite s'inscrit pleinement dans l'instabilité mouvante que prône cette poétique : nous tenterons d'en prendre la mesure à travers les études successives d'*Éducation européenne* et des *Racines du ciel* – témoignant par là que cet autre versant de l'humanisme n'est pas à interpréter de manière trop exclusivement linéaire comme le fruit et la conséquence d'un quelconque échec du premier : ils se développent tout deux conjointement dès les débuts de l'œuvre.

Notre dernier chapitre reviendra sur la catégorie de la dissimulation. D'abord simplement protectrice par les stratégies de fiction qu'elle développe pour se faire voir différent de ce que l'on est, elle devient aussi un art du savoir vivre caché : échapper au regard d'autrui et à l'image qu'il nous renvoie de nous-mêmes, échapper à une tyrannie langagière qui interdit toute relation authentique avec lui, échapper à l'omniprésence du moi pour s'ouvrir à la pudeur, entendue comme une façon de mieux se rendre disponible à l'humanité latente du monde et des autres. Et on verra comment, en fin de compte, les pratiques du subterfuge et du travestissement rendent leur auteur à lui-même en lui permettant paradoxalement de se dire enfin, de s'ouvrir à une intimité désormais possible, où se condensent les rêves et les masques, les parades et les sincérités de Gary le caméléon...

La boucle sera ainsi d'une certaine manière bouclée : de l'intériorité du souvenir menacé de disparaître à celle du refuge retrouvé. Mais elle aura aussi été celle d'un approfondissement continu et d'un parcours complexe qui nous auront

fait comprendre, à travers les refus et les emportements, les élans créateurs et les vertiges de l'illusion, les jeux des masques et le recueillement des marges, comment l'engagement de Romain Gary dans l'« affaire Homme », parce qu'il s'est accompli dans la fiction de l'écriture, lui a aussi ouvert un accès à lui-même.

Première partie

L'écriture comme refus

CHAPITRE 1 : CONJURER L'OUBLI

1 - LA LEGITIMATION D'UN ACTE D'ECRITURE

J'ai toujours été torturé par le goût de l'éphémère. D'un éphémère saisi, perpétué, sauvé... Je ne serais pas devenu un écrivain si je n'étais pas habité par un ange-démon qui me pousse à me pencher sur ce que guette déjà le temps avec des yeux d'oubli.¹

Le récit de voyage a cette vertu de laisser une porte ouverte à la confiance et d'être un espace de création propice à la fois à la peinture de l'autre et au dévoilement de soi ; c'est en déambulant dans les ruelles étroites de Sanaa « à la poursuite d'un regard » et d'un visage de femme, « dans l'espoir d'en saisir un fugitif mais rassurant sourire »², que Romain Gary glisse cet aveu sur le sens qu'il confère à son travail de romancier. Sauver de l'oubli les formes évanescences du monde, pérenniser dans l'écriture tout ce qui menace de disparaître et de s'effacer dans les replis du passé. Face à la fuite du temps et à la tragédie de l'oubli, l'œuvre d'art recourt aux jeux de l'artifice et aux pouvoirs de la création. Elle s'attache aux lieux moribondes, et met en mémoire, dans les pages d'un livre, les palpitations éphémères de la vie, tous les instants, les noms et les regards qui furent assujettis au cheminement du vécu. Un quart de siècle auparavant, à la fin de son premier roman, *Éducation européenne*, qui évoque le combat des résistants polonais pendant la seconde guerre mondiale, Gary formule la même exigence ; non pas sur le mode de l'aveu mais sous la forme d'une mission dont l'œuvre littéraire doit s'acquitter. En passant par le détour de ses personnages, il ouvre une voie nouvelle à la création artistique et fait de la conjuration de l'oubli un enjeu essentiel de son

1. *Les Trésors de la Mer Rouge*, Paris, Gallimard, 1971, p. 78.

2. *Ibid.*, p. 77.

écriture. Alors que la victoire se dessine, le poète Dobranski confie, avant de mourir, son livre au narrateur Janek et lui adresse ces quelques mots qui viennent ponctuer son dernier souffle :

– *Je te demande de le finir pour moi... Parle-leur de la faim et du grand froid, de l'espoir et de l'amour... Essaie, il faut qu'ils sachent... Il ne faut pas qu'ils oublient... Dis-leur...*

– *Je leur dirai tout* »¹

De Janek à Gary, il n'y a ici qu'un pas, et si le destin du premier s'abolit une page plus loin avec le fiction qui l'a fait naître, le second est encore, en cette année 1945, à l'aube de sa carrière littéraire. Et la dernière parole, qui retentit à la fin du livre comme une promesse, donne une orientation nouvelle aux œuvres à venir : orientation moins fataliste que celle initialement formulée en 1945, dans la première édition d'*Éducation européenne*, où, après avoir reçu des mains d'un Dobranski plein d'espoirs l'œuvre inachevée, Janek glisse dans un aveu teinté de résignation que, malgré tout, « [les hommes] recommenceront » et que le combat des résistants ne suscitera de leur part que lâcheté et indifférence (« Ils ne voudront pas regarder. Ils passeront à côté, les lèvres serrées et le regard froid »²). Les dernières lignes réécrites en 1956 ne laissent, elles, pas transparaître une telle amertume mais insistent plutôt sur la vocation éthique du projet d'écriture et sur le combat qu'il se doit de mener contre la tentation de l'oubli³. Un tel engagement en rappelle d'ailleurs un autre : celui que le jeune Roman Kacew a fait à son voisin, Monsieur Piekielny, quand il vivait à Wilno, et qu'il continue à respecter attentivement en 1960, au moment où il écrit *La Promesse de l'aube*. La demande pressante de « la gentille souris humaine », souhaitant que le garçon évoque son nom devant les illustres personnages qu'il serait amené à côtoyer, n'est pas restée lettre morte et Gary insiste sur le soin qu'il met à respecter sa promesse :

1. *Éducation européenne* [1956], Paris, UGE, coll. Livre de Poche, 1956, p. 244.

2. *Éducation européenne*, Paris, Calmann-Lévy, 1945, p. 177.

3. Sur les importantes différences entre les deux éditions (dont l'ajout, dans l'édition de 1956, du personnage du partisan Nadejda), voir notamment l'article de Ralph Schoolcraft : « Une éducation européenne : de Roman Kacew à Romain Gary » in *Premiers romans : 1945-2003* (sous la direction de Marie-Odile André et Johan Faerber), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 139-146.

Aujourd'hui, la gentille souris de Wilno a depuis longtemps terminé sa minuscule existence dans les fours crématoires des Nazis... Je continue cependant à m'acquitter scrupuleusement de ma promesse, au gré de mes rencontres avec les grands de ce monde. Des estrades de l'ONU à l'ambassade de Londres, du palais fédéral de Berne à l'Élysée, devant Charles de Gaulle et Vichinsky, devant les hauts dignitaires et les bâtisseurs de mille ans, je n'ai jamais manqué de mentionner l'existence du petit homme... Dieu ait son âme.¹

Qu'elle soit formulée dans le cadre de la fiction ou dans celui de l'autobiographie, cette promesse dessine toujours le même impératif : vivre et écrire en portant désormais avec soi le souvenir des voix qui se sont tues, s'affirmer comme le dépositaire d'une parole qui ne doit pas s'étioler avec le temps, le gardien de la mémoire qui, à travers la création littéraire, perpétue le souvenir de ceux qui ont disparu et des valeurs qu'ils défendaient. La fin d'*Éducation européenne* est, à ce titre, programmatique : Romain Gary s'inscrit en effet dans le prolongement d'une œuvre déjà entamée par un autre écrivain, Dobranski, dans le cadre du roman ; œuvre qui, à travers des anecdotes et des textes de fiction comme « Les bourgeois de Paris » ou « Les environs de Stalingrad », exalte les vertus de la fraternité et lutte contre la tentation du renoncement. C'est à lui que revient désormais le devoir de poursuivre cette parole et de « tout dire » pour témoigner de l'esprit de résistance, évoquer l'amertume des regard épuisés par le spectacle de la barbarie et la flamme persistante d'un inextinguible espoir. Son œuvre s'enracine dans la conscience d'une survivance, et fait entendre la parole d'un rescapé qui se sent redevable aux yeux de ceux qui ont disparu et qui, pour leur rendre hommage, cherche à transmettre les valeurs qui ont légitimé le sens et la noblesse de leur combat.

1. *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002, p. 59.

2 - L'ENJEU ETHIQUE DE L'HISTOIRE

À l'injonction de Dobranski (« Il ne faut pas qu'ils oublient ») répond, trente-cinq ans plus tard, la dédicace « À la mémoire » qui inaugure *Les Cerfs-volants*, dernier roman écrit en hommage aux Compagnons de la Libération, et où Gary réaffirme sa vocation d'héritier de la Résistance. Au désir de tracer une perspective romanesque succède celui de lutter contre la tentation de l'oubli et de s'inscrire à nouveau dans le temps d'un conflit où s'est forgé sa conscience d'écrivain. Si ce retour aux sources permet à Gary de multiplier les allusions à des faits ou à des personnages connus par les Compagnons, il ne réduit cependant pas la seconde guerre mondiale à une collection de souvenirs, tout héroïques qu'ils soient. Il s'agit plutôt de montrer comment certains résistants ont pu, malgré la déroute, « assurer la permanence » et défendre « une certaine idée de la France »¹ en restant fidèle à l'héritage du passé et aux traditions qui les ont formés ; et il s'agit aussi, à un second niveau, de nous faire comprendre *a posteriori*, à nous lecteurs, que nous sommes à notre tour redevables de cet héritage et que les combats exemplaires de cette période doivent être à tout prix préservés de l'amnésie collective. Le narrateur cherche donc moins à retracer l'Histoire qu'à en faire un référentiel de valeurs, une panoplie d'images et d'anecdotes qui illustrent le courage ou la lâcheté, la noblesse de l'esprit ou l'inhumanité. Comme le souligne Firyel Abdeljaouad, « ce qui anime la fiction est moins la dimension historique que la dimension éminemment éthique des actes qui s'inscrivent dans l'Histoire »². Celle-ci est donc mise en scène, dans les romans, comme un réservoir de symboles qui influent directement sur les représentations des personnages, conditionnent leurs attitudes et déterminent chez eux une éthique de l'être *dans le présent*. Nier l'exemplarité de ces symboles, c'est, pour les acteurs de la fiction comme pour le lecteur, se dérober à l'exigence de conscience et d'humanité qui légitime toute forme d'actions.

Ambroise et Ludovic Fleury sont ainsi doués de cette « mémoire historique » dont ils s'attachent, à travers leurs actes, à transmettre les valeurs. Le premier manifeste un attachement aux personnages illustres du passé et à un patrimoine

1. *Les Cerfs-volants* [1980], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006, p. 359.

2. F. Abdeljaouad, « Retours de mémoire : la liberté impossible. *Tulipe et Les Clowns lyriques* », in *Littératures* n° 56 : *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 164.

culturel qui se trouve menacé par l'invasion de l'armée allemande. En exhibant dans le ciel de France les visages de Rousseau, Victor Hugo ou Émile Zola, « le facteur timbré » formule les mêmes injonctions que Dobranski. Il invoque une mémoire collective et appelle au respect de cet héritage d'écriture et de pensée autour duquel se sont construites les valeurs de l'humanisme. Mais son geste sonne aussi comme une mise en garde : à l'instar des cerfs-volants, ces figures symboliques restent malgré tout vulnérables et supposent la vigilance de chacun. Les négliger, c'est risquer de voir disparaître avec elles l'ensemble des valeurs qu'elles incarnent. C'est d'ailleurs pour se montrer digne de cet héritage du passé que l'oncle Fleury choisit de quitter le village de Cléry pour rejoindre le pasteur Trocmé à Chambon-sur-Lignon car, explique-t-il de manière laconique à son neveu, « ils ont besoin de [lui] là-bas ». Quant à Ludovic, sa « mémoire historique » le rend incapable d'oublier Lila et les siens et lui permet de les retrouver dès qu'il ferme les paupières ou retourne déambuler dans le manoir des Jars, résidence d'été de la famille Bronicki :

J'entrais par une des grandes fenêtres de la terrasse dont j'avais brisé les vitres, je montais dans le grenier et je passais la main sur le globe terrestre, suivant du doigt les lignes des explorations futures que Tad avait tracées. Bruno venait s'asseoir devant le piano et j'écoutais la Polonaise de Chopin, que j'entendais aussi clairement que si le silence, ce vieil indifférent, s'était pour une fois laissé attendrir. Je ne savais pas encore que d'autres Français commençaient à vivre comme moi de mémoire, et que ce qui n'était pas là et semblait avoir disparu à tout jamais pouvait demeurer vivant et présent avec tant de force.¹

De la même façon, la jeune fille polonaise est à son tour transfigurée par le souvenir : elle devient une création entretenue par la mémoire amoureuse et l'incarnation d'une féminité que le narrateur se plaît à côtoyer et à préserver dans l'intimité de son esprit :

Je n'abuse pourtant jamais de mes pouvoirs sur elle. Je m'accorde tout au plus la liberté de prolonger indéfiniment certains

1. *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 183.

de ses gestes, comme lorsqu'elle se passe la main dans les cheveux... Ou bien j'immobilise son bras et l'empêche de mettre son soutien-gorge... Et puis, doucement, elle s'estombe, retourne à la clandestinité et je garde mes paupières fermées pour mieux la protéger.¹

En restant ainsi attaché aux souvenirs du passé, le narrateur parvient à donner vie et mouvement au corps de ses amis lointains et à entretenir l'illusion de leur présence. Mais cette fidélité affective est aussi, comme le sous-entend monsieur Pinder, à l'image d'un travail plus vaste de la mémoire. En s'offrant comme un refuge où est préservée l'image d'une France porteuse d'humanité, celle-ci permet aux personnages de ne pas céder au désespoir et les incite à se montrer digne de ces valeurs. C'est d'ailleurs en son nom que Ludo choisit de rejoindre la Résistance. C'est aussi en hommage à ses compagnons d'armes et pour honorer leur attitude exemplaire face à la torture qu'il garde à son tour le silence au moment où on essaie de le faire parler :

Je ne niais rien ; refusant seulement de répondre ; je pensais à mes camarades Legris et Costes, du réseau Espoir, qui avait refusé de parler sous la torture : si quelques gifles ou coups de poing pouvaient me faire passer aux aveux, j'aurais manqué de mémoire pour la première fois de ma vie.²

Le devoir de mémoire, tel qu'il se formule dans les romans de Gary, ne se limite donc pas à un acte de témoignage et ne cherche pas seulement à évoquer la barbarie du passé ou la bravoure de certains. Il est aussi porteur de principes éthiques et contribue à façonner, dans le présent, l'humanité de chacun. En négligeant cet héritage et en cédant à l'amnésie, l'être humain fait preuve de lâcheté et trahit les valeurs qui fondent sa dignité.

Ce lien étroit entre le déshonneur et l'oubli – que Ludo appréhende au moment où il se trouve entre les mains de ses bourreaux – légitime, plus largement chez Gary, une conception dynamique et éthique de l'Histoire que l'on retrouve dans d'autres romans, notamment à travers des allusions plus discrètes à la seconde

1. *Ibid.*, p. 196.

2. *Ibid.*, p. 192.

Guerre Mondiale. Celle-ci n'est plus alors le matériau principal du récit mais elle fait sentir sa présence dans les creux de l'intrigue et reste, pour l'écrivain comme pour ses personnages, le point de repère qui symbolise la déchéance de la pensée et la négation de la vie. Nombreuses sont ainsi les allusions à ce conflit qui se glisse dans le texte comme un étalon d'inhumanité à partir duquel chacun peut interpréter le monde ou justifier ses actes. Par exemple, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, dont l'intrigue se passe à Paris dans les années 70, il s'inscrit dans la biographie même des principaux acteurs : le vieux « roi du prêt-à-porter » est une figure hantée, dans son quotidien, par le souvenir de l'occupation et par les images de la Shoah. Il ne pardonne pas à Cora Lamenaire de l'avoir abandonné dans une cave pendant quatre ans et de lui avoir préféré un collaborateur du régime de Vichy. Et l'énergie qu'il déploie pour faire face à la vieillesse et à la déliquescence du grand âge puise de même sa source dans les épreuves autrement plus périlleuses qu'il a dû affronter au cours de la guerre :

Je tiens à vous dire, mes jeunes amis, que je n'ai pas échappé aux nazis pendant quatre ans, à la Gestapo, à la déportation, aux rafles du Vél'd'Hiv, aux chambres à gaz et à l'extermination pour me laisser faire par une quelconque mort dite naturelle de troisième ordre, sous de miteux prétextes physiologiques. Les meilleurs ne sont pas parvenus à m'avoir, alors vous pensez qu'on ne m'aura pas par la routine. Je n'ai pas échappé à l'holocauste pour rien, mes petits amis. J'ai l'intention de vivre vieux, qu'on se le tienne pour dit !¹

Théâtre d'images révoltantes, d'injustices et d'humiliations, la seconde Guerre Mondiale s'impose donc comme un souvenir obsédant sans toutefois faire l'objet d'un traitement narratif détaillé. L'objectif du narrateur n'est pas de raconter comment les personnages ont vécu la guerre mais de montrer qu'elle a marqué leur conscience au point de devenir une référence et de façonner, chez eux, un mode d'être au monde.

On retrouve le même procédé dans *Les Racines du ciel* : là encore, rien de commun apparemment entre la guerre mondiale et le combat plus tardif de Morel

1. *L'Angoisse du roi Salomon* [1979], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 318.

en faveur des éléphants. Néanmoins le traumatisme du conflit reste bien présent en filigrane et surgit parfois dans le récit comme une échelle de valeurs qui permet de représenter l'ampleur d'une extermination. Le narrateur, et à travers lui Gary, dénonce par exemple le commerce des trafiquants d'ivoire qui fabriquent des objets avec des pattes d'éléphants et n'ont rien à envier « aux fabricants d'abat-jour en peau humaine de Belsen ». Plus loin, face aux larmes de cet homme qui vient de perdre sa femme atteinte d'un cancer foudroyant de l'utérus, il souligne l'injustice de la loi biologique « tout aussi crapuleuse, immonde et cynique que certaines lois humaines, comme par exemple les lois de Nuremberg »¹. Présente ici comme « une unité de mesure de l'horreur et de l'indicible »², la guerre marque aussi, comme dans *L'Angoisse du roi Salomon*, l'histoire respective des principaux acteurs du récit. Elle constitue alors dans leur mémoire un faisceau d'images et de références qui illustrent soit la négation de l'humain soit la dignité irréductible de l'esprit sans toutefois servir, pour Gary, de prétexte à une leçon de moralité. Au moment du procès, Minna explique simplement les motivations qui l'ont conduite à rejoindre Morel et tisse un lien immédiat entre son engagement présent et la violence dont elle a été successivement complice et victime quelques années plus tôt, en Allemagne. Pour compenser la barbarie des siens et conjurer les épreuves subies après la défaite, la jeune femme précise à plusieurs reprises « qu'il fallait qu'il y ait quelqu'un de Berlin avec lui » et qu'elle avait voulu, avant tout, soutenir « quelqu'un qui croyait à quelque chose de propre »³. Le combat de Morel en faveur des éléphants s'enracine d'ailleurs, lui aussi, dans le souvenir des camps de concentration ; et, là encore, jamais ce souvenir ne vient alimenter un discours émaillé par des préceptes moraux. L'expérience de la déportation est seulement évoquée à travers « l'histoire Duparc » et l'épisode des hannetons : deux récits à valeur d'apologue qui permettent de mieux comprendre pourquoi l'ancien résistant est à ce point sensible au sort des espèces menacées. Dans le premier, l'éléphant incarne un irrésistible élan de liberté, un symbole d'évasion auquel Morel a rêvé maintes fois pour ne pas perdre espoir, suivant en cela les conseils de son compagnon de captivité, Robert :

1. *Les Racines du ciel* [1956], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001, p. 412

2. P. Bayard, « Les éléphants sont-ils allégoriques ? » in *Europe*, n° 926-927 : *Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse*, Paris, 2006, p. 43.

3. *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 248.

Quand vous n'en pouvez plus, faites comme moi : pensez à des troupes d'éléphants en liberté en train de courir à travers l'Afrique, des centaines et des centaines de bêtes magnifiques auxquelles rien ne résiste, pas un mur, pas un barbelé, qui foncent à travers de grands espaces ouverts et qui cassent tout sur leur passage, qui renversent tout, tant qu'ils sont vivants, rien ne peut les arrêter – la liberté, quoi ! (p. 211)

Dans le second, les hannetons symbolisent les marques dérisoires de la vie que les prisonniers s'empressent de remettre sur leurs pattes : geste protecteur qui suscite la colère de certains soldats car il est aussitôt perçu comme « une profession de foi, une proclamation de dignité inadmissible chez des hommes réduits à zéro ». Pour Morel, ces deux anecdotes ont une valeur exemplaire : elles illustrent l'abnégation de l'esprit qui réaffirme son pouvoir, refuse de perdre espoir et défend la fragilité du vivant face aux puissances destructrices de l'humain. Plus encore, ces fragments d'Histoire, dont il se sent à la fois tributaire et dépositaire, gagnent une dimension symbolique et imposent, à ses yeux, une éthique de l'action. On comprend dès lors sa stupéfaction lorsqu'il découvre que le propriétaire terrien nommé Duparc, instigateur d'expéditions punitives contre les éléphants, n'est autre que Robert, le même homme qui, quelques années plus tôt, avait entretenu la flamme de l'espoir en faisant de ces pachydermes un symbole inextinguible de liberté :

Je n'ai jamais vu deux hommes se regarder avec un tel ahurissement. Ils avaient été tous les deux dans la Résistance et ils s'étaient liés d'amitié dans un camp de concentration en Allemagne. Leurs visages étaient merveilleusement éclairés par les flammes qui sautaient d'une fenêtre à l'autre... Morel fut le premier à retrouver la parole. « Toi ! bégaya-t-il. S'il y a un homme qui devrait être avec nous, à défendre les éléphants, c'est toi ! Et tu es le premier à les abattre parce qu'ils piétinent ton champ !¹

Ce que Gary met en scène ici, à travers l'histoire de ce personnage, relève bien plus du reniement que de la simple contradiction. L'attitude de Robert Duparc

1. *Ibid.*, p. 213.

s'avère en effet exactement opposée à celle de Ludovic Fleury et légitime la méfiance de l'écrivain vis-à-vis des risques de l'amnésie : si le second a gardé sa dignité en restant fidèle aux valeurs du passé, le premier s'est fourvoyé dans l'oubli, a négligé un héritage issu des luttes anciennes et a trahi, à travers son acte, sa conscience de résistant.

L'Histoire n'est donc jamais absente des romans de Gary. Elle ouvre un champ de références positives ou négatives et est porteuse de symboles qui ne prennent leur sens que s'ils se déclinent, *dans le présent*, sous la forme d'une injonction éthique. Sans être jamais alourdie par un discours moralisateur ou par une représentation nostalgique des temps anciens, l'œuvre se nourrit des images du passé pour ne cesser de défendre, à travers elles, les valeurs fondatrices de la dignité humaine. L'écriture est à ce prix : poussée par « une force intérieure », nourrie par l'exemplarité d'un combat, elle se veut vigilante sans être édifiante et s'engage aussi bien à rappeler l'humanité des hommes qu'à rappeler les hommes à leur humanité.

3 - ENJEUX DE LA COMMEMORATION

Pour un écrivain aussi soucieux de transmettre un héritage du passé, on peut être surpris que Romain Gary, même s'il revient à plusieurs reprises sur cette période dans ses deux récits autobiographiques, *La Promesse de l'aube* et *La nuit sera calme*, n'ait jamais écrit de roman entièrement consacré à sa propre expérience de combattant dans le groupe « Lorraine » et au traumatisme qu'a constitué pour lui la disparition de la plupart de ses compagnons. On sait pourtant combien cette union de la France Libre a été un aspect déterminant de son engagement et de son identité d'écrivain. Elle a même constitué, à ses dires, « la seule communauté humaine à laquelle il a appartenu à part entière »¹. Regroupant des individus d'origines très différentes, ce groupe de résistants est resté pour lui un symbole de courage et de fraternité dont il s'est toujours senti tributaire. Et Paul Audi d'expliquer dans son essai, *Je me suis toujours été un autre*, que « la spécificité de cette communauté de combat, c'est qu'elle s'est construite sans rapport aucun avec

1. *La nuit sera calme* [1974], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 203.

l'identité de ses membres »¹ mais autour du partage d'un même idéal : singularité qui, on le verra ultérieurement, a souvent conduit Gary à se défier des plaidoyers identitaires et à se méfier des discours en faveur de l'atavisme. Alors, pourquoi ce silence ? Sans doute faut-il y voir la volonté de ne pas instrumentaliser la mémoire et de ne pas dénaturer l'authenticité d'une lutte car, disait-il, « c'est leur sang, leur sacrifice et ils ne sont pas morts pour de gros tirages »². Marque de respect et de pudeur ; façon aussi, pour l'auteur, de reconnaître que sa conscience n'a cessé d'être habitée et hantée par le souvenir de ses camarades qui ont joué, à l'instar de sa propre mère, le rôle de « témoin intérieur ». Dans un entretien radiophonique en 1975, il explique ainsi à son interlocuteur qu'après lui avoir laissé un peu de répit, « ces fantômes » viennent à nouveau investir son sommeil et que peu de nuits s'écoulaient sans qu'il n'entende un instant le bruit des avions dans le ciel. En 1960, dans *La Promesse de l'aube*, il s'était fait plus explicite encore :

*Toutes les amitiés nouvelles que j'ai eues depuis la guerre n'ont fait que rendre plus sensible cette absence qui vit à mes côtés. J'ai parfois oublié leurs visages, leur rire et leur voix se sont éloignés mais même ce que j'ai oublié d'eux me rend le vide plus fraternel.*³

À l'instar de certains de ses personnages, Romain Gary n'a cessé de sentir à ses côtés la présence impalpable de ces figures du passé que Pierre Bayard appelle « les habitants du moi »⁴. Ces personnes côtoyées et appréciées ne sont pas seulement des souvenirs mais deviennent co-passagers de l'identité, expression d'une altérité intérieure qui, sur le modèle du dibbouk, vient investir la conscience de l'écrivain pour le déposséder parfois de sa volonté et de sa propre parole. Le texte de Gary n'est donc pas le champ d'expression d'un sujet unique et d'une énonciation toujours maîtrisée : le « je » de l'écriture se trouve traversé par d'autres énoncés, possédé par d'autres voix qui hantent la fiction et surgissent ponctuellement dans le fil du récit. Les victimes de la Shoah et les compagnons de la France Libre s'apparentent ainsi à des figures fantomatiques qui, comme

1. P. Audi, *Je me suis toujours été un autre*, Paris, Christian Bourgois, 2007, p. 168.

2. *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 109.

3. *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 280.

4. P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, PUF, 1990, p. 11.

l'explique Pierre Bayard, s'inscrivent dans le texte « sur le mode de la hantise » et relèvent bien souvent du « non-symbolisable ». Elle se font entendre, précise le critique, « comme des morceaux épars qui ne constituent pas un tout cohérent, et sans parvenir à écrire une histoire organisée. Elles ne trouvent pas de lieu littéraire où habiter et sont donc condamnées à l'errance »¹. L'écrivain n'a certes pas fait de son expérience de combattant la matière d'un roman : il laisse néanmoins les ombres du passé déambuler dans les replis de son texte et s'interposer parfois dans le récit en se substituant à la parole du narrateur. Celui-ci se laisse alors submerger par la voix de ces âmes défuntées qui marquent leur présence dans l'instant de l'écriture avant de s'effacer à nouveau. Ainsi le titre de son deuxième ouvrage autobiographique, *La nuit sera calme*, n'est-il que l'écho d'une phrase que prononçait quotidiennement un de ses compagnons d'arme, Bordier, au retour d'un bombardement nocturne. De la même façon, alors que Gary évoque, dans *La Promesse de l'aube*, l'habitude qu'avait Bouquillard, un autre résistant, de fredonner « un grand refrain français », l'évocation de ce nom suffit au narrateur pour retrouver l'intonation du chant et redonner vie à son fantôme :

*[...] alors que je griffonne ces lignes, face à l'océan, dont le tumulte a couvert tant d'autres appels, tant d'autres défis, voilà que le chant monte tout seul à mes lèvres et que j'essaie ainsi de faire renaître un passé, une voix, un ami, et le voilà qui se lève à nouveau vivant et souriant à côté de moi et il me faut toute la solitude de Big Sur pour lui faire de la place.*²

Faire de la place aux morts, ouvrir dans le texte un espace pour accueillir leur parole. Cette expérience, vécue à plusieurs reprises par l'écrivain, correspond, dans une autre mesure, à celle que mènent, de manière plus volontaire cette fois, certains personnages pour rendre hommage aux morts. Cet hommage ne se limite pas à la simple évocation nostalgique du passé mais consiste à réactualiser une parole et à céder la place à une voix ancienne au risque d'altérer parfois la vraisemblance temporelle du récit. Pour témoigner de sa reconnaissance, Ludovic Fleury continue par exemple à rendre visite à son professeur de français, monsieur Pinder, mort

1. « Les éléphants sont-ils allégoriques ? », *op. cit.*, p. 44.

2. *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 324.

pendant la guerre dans les camps de concentration. Se défiant de toute cohérence chronologique, il raconte « qu'il va souvent les voir dans leur petite maison et qu'ils l'accueillent tout aussi gentiment, bien qu'ils ne soient plus là depuis longtemps, paraît-il »¹. De même, le roi Salomon s'attache à commémorer la mémoire des disparus et reste fidèle aux rendez-vous que certains amants du passé ont pu se fixer par le détour d'une carte postale. Comme si cette loyauté à la parole défunte était une façon de faire revivre les passions anciennes et de ralentir, voire de conjurer, le cheminement du temps. Et Jean est lui-même stupéfait de voir à quel point les recommandations de l'expéditeur anonyme sont suivies avec précision par le vieil homme qui « ne pouvait souffrir l'oubli, les oubliés, les gens qui ont vécu et aimé et qui sont passés sans laisser de traces »². Il évoque ainsi, avec un mélange d'admiration et d'incrédulité, la réaction qu'a eue Salomon en découvrant l'heure et lieu du rendez-vous qu'une certaine Fanny avait donné à son amant d'autrefois :

*Monsieur Salomon a tout de suite mis cette carte dans sa poche puis il a regardé l'heure et le jour sur sa montre suisse de grande valeur... Le vendredi suivant, à six heures trente, il s'est fait conduire place Blanche et il a cherché l'horloge, sauf qu'il n'y en avait pas. Il parut mécontent et il s'est renseigné dans le quartier. On a trouvé un concierge qui se souvenait de l'horloge et de l'endroit. Il est ressorti vite pour ne pas être en retard et à sept heures pile il était à l'emplacement...*³

Quitte à jouer sur les pouvoirs de l'illusion et à brouiller comme ici les repères entre le passé et le présent, les romans de Gary s'attachent donc à mettre en scène un travail de la mémoire et intègrent jusque dans la trame de leur narration certaines pratiques commémoratives. On vient de voir que l'une d'elles revenait à réactualiser la parole des défunts. Une autre, plus spécifiquement liée au souvenir des acteurs de la seconde guerre mondiale, consiste à ne pas oublier leur nom, qui surgit subrepticement dans le fil de l'intrigue et est ramené dans le présent de la parole. Le narrateur ne cherche pas à restituer les détails d'une histoire passée ; il

1. *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 241.

2. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 30.

3. *Ibid.*, p. 31.

se contente de faire, pour ainsi dire, taire le silence et de rappeler le souvenir d'un combat exemplaire en inscrivant dans le texte tel ou tel patronyme qui symbolise à lui seul la témérité et l'esprit de résistance. Le but n'est pas de promouvoir des hommes ou des femmes déjà érigés, pour la postérité, au rang de héros garants de l'honneur national : nul besoin de commémorer des personnages déjà reconnus par tous comme les porte-drapeaux d'une lutte salvatrice contre l'occupant. Il s'agit plutôt de graver une épitaphe destinée à célébrer d'abord les figures pétries d'humilité et de courage qui, en dépit de leur sacrifice, sont devenues les poussières d'une époque révolue et risquent d'être reléguées dans les plis oubliés de l'Histoire. Dans *La nuit sera calme*, on entend par exemple Gary contourner une question de son interlocuteur pour évoquer, de manière saugrenue, le nom d'un compagnon d'arme mort au combat :

Attends. Je voudrais mentionner ici que le directeur de l'hôtel La Pérouse à l'époque ressemblait à mon camarade Martell, l'as de chasse, qui est tombé en Angleterre en 1944... Comme personne ne mentionnera plus jamais Martell, je tiens à écrire son nom ici. Martell. Voilà.¹

C'est pourtant le même Martell dont on retrouve le nom associé à celui d'autres combattants de l'ombre dans *Les Clowns lyriques*, au moment où Rainier se trouve en présence de touristes anglais qui lui rappellent brusquement son passé de résistant :

Rainier ne pouvait réprimer un mouvement de sympathie chaque fois qu'il voyait un Anglais, à cause de la R.A.F. et de la bataille d'Angleterre. Il pensait tout de suite à Richard Hillary, à Guy Gibson, à ses camarades d'escadrille qu'il avait vus partir à l'aube, avec leurs pull-overs blancs et leurs écharpes au cou, et il les avait vus parfois éclater dans le ciel à côté de lui comme des soleils instantanés. Il lui suffisait pour qu'il y pensât de n'importe quelle andouille de Manchester, debout sur ses pattes de derrière.

1. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 45-46.

– René Mouchotte, *Martell, Guedj, compagnon de la Libération, murmura Rainier.*¹

Le récit passe ainsi de la fiction à la réalité et la voix de Rainier fait entendre celle de Gary lui-même qui est à son tour rattrapé par les images de la guerre et se glisse dans le texte pour y inscrire le nom des hommes dont il veut conserver la mémoire. Cette pratique commémorative touche principalement les compagnons de la Libération ou les combattants de la France Libre qu’il a eu le temps de côtoyer un temps au cours de ses sorties aériennes. Mais, dans *Les Cerfs-volants*, c’est aussi à un Juste, le pasteur Trocmé, et à son village, Le Chambon-sur-Lignon, que Romain Gary souhaite rendre hommage. En protégeant plusieurs centaines d’enfants juifs pendant la guerre, les habitants de ce petit coin des Cévennes ont préféré transgresser des interdits pour rester fidèle au sens de l’honneur : attitude exemplaire que le narrateur salue en invoquant à plusieurs reprises, dans son récit, le nom de ces héros :

*Toute la vie du Chambon fut vouée pendant quatre ans à cette tâche [protéger des enfants juifs]. Et que j’écrive encore une fois ces noms de haute fidélité : Le Chambon-sur-Lignon et ses habitants, et s’il y a aujourd’hui oubli en la matière, que l’on sache que nous, les Fleury, nous avons toujours été des prodiges de la mémoire, et que je récite leurs noms souvent, sans en oublier un seul, puisqu’on dit que le cœur a besoin d’exercice.*²

Le travail de mémoire ne se réduit donc pas seulement à l’évocation d’un nom. Il est ici introduit par des marqueurs d’énonciation qui renvoient aussi à un acte de parole écrit et oral, rappelant que l’hommage suppose la mise en scène d’un discours, qu’il repose aussi bien sur le contenu d’un texte que sur l’intention affirmée d’un sujet. C’était déjà le cas lorsque le personnage narrateur de *La nuit sera calme* brisait l’ordre du dialogue pour se représenter citant le nom de Martell. C’est encore le cas à la fin des *Cerfs-volants*, pour un dernier hommage, puisque le narrateur tient à terminer son récit « en écrivant encore une fois les noms du

1. *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1979, p. 38.

2. *Les Cerfs-volants*, p. 282.

pasteur André Trocmé et celui de Le Chambon-sur-Lignon, car on ne saurait mieux dire »¹.

Mais cette nouvelle façon de mettre en avant un acte de parole pour, aussitôt après, en circonscrire les limites à la seule évocation des noms, dit aussi la fragilité, et, peut-être, l'inanité de l'hommage et des épitaphes. D'ailleurs, la formule « on ne saurait mieux dire » qui met un terme au roman et à l'acte de commémoration n'est pas sans rappeler celle que prononce Janek à la fin d'*Éducation européenne* : « je leur dirai tout ». Est-ce une façon de clore un cycle d'écriture ? De reconnaître que la volonté de témoigner, exprimée au seuil de cette aventure romanesque, est une vocation qui s'épuise et qu'elle finit par s'abolir dans le simple écho sonore d'un nom ? Curieusement, cette formule d'achèvement réapparaît dans la lettre énigmatique que Romain Gary a laissée à son chevet le jour de sa mort :

*... Alors, pourquoi ? Peut-être faut-il chercher la réponse dans le titre de mon ouvrage autobiographique, La nuit sera calme, et dans les derniers mots de mon dernier roman : « car on ne saurait mieux dire ». Je me suis enfin exprimé entièrement. Romain Gary.*²

En avouant avoir le sentiment de « s'être exprimé entièrement » et de ne pas savoir « mieux dire », Gary établit un lien étroit entre l'aporie narrative à laquelle il s'est heurté et la pratique de la commémoration. Tout se passe comme si celle-ci avait fini par prendre le pas sur l'activité spécifiquement créatrice ; comme si la sacralisation du nom avait dépouillé l'écriture romanesque de ses pouvoirs d'invention et l'avait réduite à un discours tautologique. Offrir un espace à la parole des morts – on a vu que « la nuit sera calme » était une phrase prononcée par un de ses compagnon d'arme – porter le souvenir de leur identité jusque dans la matière du texte, c'est pousser la pratique de l'hommage jusqu'à ses limites et risquer de s'enfermer dans un rapport traumatisant à la mémoire. À travers les témoignages qu'il nous a laissés, les romans écrits dans les années 70 – sous le nom de Gary ou d'AJar – et ses derniers articles, Gary apparaît d'ailleurs comme un esprit submergé par les images et les noms du passé, de plus en plus torturé par

1. *Ibid.*, p. 369.

2. Cité in P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, *op. cit.*, p. 124.

un héritage devenu bien lourd à porter. Dépossédé de sa propre voix, envahi par trop de fantômes pour pouvoir se réappropriier la conduite d'un récit, l'écrivain-résistant semble avoir été peu à peu confiné au silence par cette obsession de l'hommage qui ne suppose plus la création mais l'éternelle répétition de la même parole (« écrire encore une fois »). La commémoration, en ce sens, devient un acte performatif qui, en fusionnant le dire et le faire, entraîne le « je » à dire – et à redire – mais ne l'incite plus à faire, à créer ni à imaginer. Face à une parole défaillante qui ne lui appartenait plus, Romain Gary a préféré se taire...

CHAPITRE 2

CONJURER UN ORDRE ET UNE PUISSANCE

1 - LA TRIADE DEMONIAQUE

Si l'écriture de Gary est donc avant tout un lieu ouvert à l'exercice de la mémoire et à des formes d'invention qui brisent les limites ou les déterminismes chronologiques et naturels, elle développe aussi une autre forme de conjuration. Celle-ci vise à mettre en question les fondements d'une autorité, à combattre les représentations collectives et prend ainsi une dimension morale et politique plus affirmée. L'objectif du romancier est alors moins de dénoncer les lois de la biologie que de contester un ordre du monde inscrit dans l'Histoire et lié aux expériences qu'il a vécues ou aux faits dont il a été lui-même témoin. À ses yeux, un des enjeux de la création romanesque consiste à lutter contre les forces cruelles et surnaturelles qui dominent le monde et accaparent l'esprit des hommes. Nourri dès son plus jeune âge par des images d'épopées et de légendes, Gary recourt de nouveau au merveilleux pour représenter cet ennemi sous la forme de trois divinités diaboliques : Totoche, Filoche et Merzavka. Dans le chapitre liminaire de *La Promesse de l'aube*, il confie ainsi :

Nous sommes aujourd'hui de vieux ennemis et c'est de ma lutte avec eux que je veux faire ici le récit ; ma mère avait été un de leurs jouets favoris ; dès mon plus jeune âge, je m'étais promis de la dérober à cette servitude ; j'ai grandi dans l'attente du jour où je pourrais tendre enfin ma main vers le voile qui obscurcissait l'univers et découvrir soudain un visage de sagesse et de pitié ; j'ai voulu disputer, aux dieux absurdes et ivres de

*leur puissance, la possession du monde, et rendre la terre à ceux qui l'habitent de leur courage et de leur amour.*¹

Nouvelle figure prométhéenne, le romancier s'engage dans une lutte contre des forces divines afin de libérer l'homme de sa servitude et de restaurer dans le monde une harmonie heureuse. Il se met en scène comme protecteur d'une humanité réduite à l'impuissance, protagoniste d'un combat salutaire qui se décline sur le mode de l'épopée et dont il se promet de sortir vainqueur. Cette rivalité se construit autour d'une représentation légendaire qui annonce celle qu'élaborera l'écrivain dans *Les Enchanteurs* pour montrer comment Fosco exploite les ressources de l'imaginaire. L'héritier de la famille Zaga adopte en effet à son tour le modèle du récit épique et évoque son combat contre « sa Seigneurie l'ordre des choses » sous la forme d'une aventure où se côtoient, à travers adjuvants et opposants, toutes les figures traditionnelles du conte merveilleux. Gary, lui, s'inscrit d'emblée dans le prolongement d'une mythologie maternelle où il tient le rôle du héros et se revendique comme un missionnaire chargé de défier les ennemis de la grandeur et de l'amour, et de contester toutes les formes de domination. Car c'est bien à ce rôle sournois et menaçant que sont réduits les trois principaux dieux de son panthéon imaginaire. À travers Totoche, « dieu de la bêtise »², Merzavka, « dieu des vérités absolues » et Filoche, « dieu de la petitesse, des préjugés et de la haine », il s'en prend au dogmatisme et à la médiocrité et fustige tous les discours qui se réfugient dans l'abstraction, spéculent sur l'ignorance ou tentent de manipuler les esprits. Totoche est ainsi chargé de camoufler les écueils d'une doctrine derrière un masque trompeur et séduisant afin de « donner à la bêtise une forme géniale ». Filoche, lui, entretient les rivalités mesquines et est perçu comme « un des dieux les plus puissants et les plus écoutés ». Quant aux vérités défendues par Merzavka, elles ne sont, d'après l'écrivain, « qu'un moyen de nous réduire à la servitude »³. Chacun de ces dieux recourt donc à l'illusion et à la mauvaise foi, et profite de la crédulité des hommes pour affirmer sa puissance en entretenant chez eux le fanatisme et le mépris.

1. *La Promesse de l'aube*, p. 19.

2. *Ibid*, p. 17.

3. *Ibid*, p. 18.

Au-delà des stratégies rhétoriques exploitées par cette triade démoniaque, ce que traduisent la bêtise, le dogmatisme ou la haine, c'est avant tout un refus de la différence, un rejet radical de toute forme d'altérité. Les disciples de Totoche, Filoche ou Merzavka vivent repliés sur leurs certitudes, prisonniers de leurs *a priori*, farouches défenseurs ou serviteurs dociles de vérités qui n'en sont pas, prêts à mépriser et à détruire tout ce qui n'est pas assimilable à eux-mêmes. Jørn Boisen précise en ce sens que, d'après Gary, la bêtise est surtout « une forme d'intellectualité qui met tous les êtres à sa mesure et qui résorbe tout commencement dans une intrigue familière... Elle fige l'autre dans une essence unique... lui déniait le droit de venir en aide, pour la rectifier, la désavouer ou la fuir, à l'image que l'on a de lui »¹. Cette réduction de l'altérité à l'identité rappelle les termes que Barthes utilise pour analyser l'idéologie du petit bourgeois. L'auteur de *Mythologies* souligne en effet que cette mentalité se construit dans des rapports d'équivalence immédiats entre les choses et conduit à se méfier de tous ceux (et de tout ce) qui échappent à cette codification du réel. Elle cherche à « fermer le monde sur lui-même »² et repose sur « le refus de l'altérité, la négation du différent, le bonheur de l'identité et l'exaltation du semblable ». Face à la construction d'une dialectique fondée sur un mouvement d'ouverture et de transformation de la pensée, le petit bourgeois préfère, selon Barthes, se replier sur la logique du bon sens susceptible de conforter ses idées préconçues : il privilégie de ce fait un discours qui pose des égalités simples, formule des évidences et « assure un monde sans relais, sans transition et sans progression »³. De la même façon, les représentants sur terre de Totoche, Filoche et Merzavka ne cessent de vouloir enfermer l'homme dans un espace immédiatement mesurable et de l'assujettir à un ordre qu'ils sont à même de reconnaître et d'interpréter. Dans ce quadrillage étrié de la réalité, toutes les dérives de la pensée et toutes les velléités de l'imaginaire deviennent aussitôt suspectes. Elles fragilisent les repères établis et remettent en cause une conception univoque de l'être humain et une représentation normée du monde. Comme le rappelle Jørn Boisen, « l'imbécile et le fanatique adoptent, l'un comme l'autre, leurs vérités sans éprouver le besoin de penser à leur

1. J. Boisen, *Un picaro métaphysique. Romain Gary et l'art du roman*, Odense, Odense University Press, 1996, p. 329.

2. R. Barthes, *Mythologies* [1957], Seuil, coll. Points essais, 1970, p. 80.

3. *Ibid*, p. 81.

tour et ils sont également inébranlables, puisque rien de nouveau ne peut s'introduire dans leur esprit... Ils absorbent toute réalité particulière dans le savoir général et figé qu'ils emportent partout avec eux »¹.

En se référant à maintes reprises à cette triade démoniaque, Romain Gary dévoile d'emblée le double visage de son ennemi qui non seulement défend toutes les formes d'extrémisme mais impose aussi une vision normalisée de l'être humain. Il préconise à la fois un dogmatisme radical et la stigmatisation – voire l'anéantissement – de tout ce qui ne coïncide pas avec cette conception du monde. En érigeant des principes absolus qui ne souffrent aucune contestation, les trois démons de la mythologie garyenne se font les agents d'un ordre totalitaire contre lequel l'écrivain ne va cesser de se révolter.

2 - L'INDIGNATION COMME MOTEUR DE L'ECRITURE

A - Le cynisme et l'hypocrisie

Cet esprit de révolte puise sa source dans les images de la seconde guerre mondiale qui reste, on l'a vu, une référence omniprésente chez Gary et hante la plupart de ses textes. Témoin des barbaries totalitaires, l'écrivain n'a jamais cédé ni à l'indifférence ni à la résignation et son œuvre s'inscrit à ce titre dans le prolongement immédiat de son engagement dans la Résistance. Elle rappelle à plusieurs reprises les atrocités commises par les Nazis et les procès politiques ou les exterminations massives organisées par le « petit Père des peuples ». Mais l'action de Filoche, Totoche et Merzavka ne se réduit pas à un moment de l'histoire ni à la mise en œuvre de régimes tyranniques : elle se prolonge bien au-delà à travers des dogmatismes, des préjugés et des injustices qui suscitent à leur tour l'indignation de Gary. Cette indignation, qu'il définit comme « une de nos plus sûres sources d'inspiration »² est même ce qui insuffle le mouvement de son écriture. Retraçant dans *La Promesse de l'aube* les origines de ses velléités créatrices, il rappelle ainsi que ses premières expériences d'écriture puis sa quête plus déterminée du « chef d'œuvre immortel » ont surtout été guidées par le désir

1. J. Boisen, *op. cit.*, p. 330.

2. *Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman* [1965], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003, p. 432 (voir aussi *Chien blanc* [1970], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 146).

d'accéder à la renommée, de prendre ainsi une revanche sur le destin et de rendre justice aux efforts et aux sacrifices consentis par sa mère. On comprend mieux alors pourquoi, au-delà de son histoire personnelle, Gary enracine sa vocation de romancier dans la conviction que l'écriture est d'abord un exutoire à sa propre révolte :

Le monde s'était rétréci pour moi jusqu'à devenir une feuille de papier contre laquelle je me jetais de tout le lyrisme exaspéré de l'adolescence. Et cependant, en dépit de ces naïvetés, ce fut à cette époque que je m'éveillai entièrement à la gravité de l'enjeu et à sa nature profonde. Je fus étreint par un besoin de justice pour l'homme tout entier, quelles que fussent ses incarnations méprisables ou criminelles, qui me jeta enfin et pour la première fois au pied de mon œuvre future [...] La création littéraire devint pour moi ce qu'elle est toujours, à ses grands moments d'authenticité, une feinte pour tenter d'échapper à l'intolérable, une façon de rendre l'âme pour demeurer vivant.¹

Réceptacle d'une insatisfaction fondamentale, la création romanesque s'avère être aussi un instrument libérateur qui permet au romancier de résister à l'expérience de l'insoutenable et de réclamer justice. C'est ce même pouvoir de catharsis que Gary met en avant dans *Chien blanc* au moment où il se trouve confronté aux militants noirs qui ne cessent de solliciter Jean et d'occuper sa propre maison. Après avoir affirmé que « quand [il] se heurte à quelque chose qu'[il] ne peut changer, qu'[il] ne peut résoudre, qu'[il] ne peut redresser, il l'élimine et l'évacue dans un livre », il finit par avouer à sa jeune épouse :

Puisqu'ils insistent, je vais le faire. C'est plus fort que moi, tu le sais parfaitement. Je vais te leur foutre un livre sur la souffrance des Noirs, un de ces coups de baguette magique qui mettent fin à la souffrance des Noirs, comme Guerre et Paix ou À l'ouest rien de nouveau ont mis fin aux guerres. Ça ne se compte plus les livres qui ont changé le monde, mais si tu m'en cites un, je te baiserais les pieds... Alors ou bien tu me débarrasses du problème

1. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 175.

*noir à la maison ou bien c'est moi qui m'en débarrasserai. Je foutrai tes dix-sept millions de Noirs dans un livre et on n'en entendra plus parler. Légitime défense.*¹

Le romancier reconnaît que l'écriture d'un livre est peu à même de bouleverser l'ordre du monde ou de faire disparaître les injustices ; du moins peut-elle soulager son esprit ou l'aider à faire face à ce qu'il ne peut résoudre. Déclencheur de l'écriture, l'indignation apparaît donc comme le moteur de la créativité chez Gary. Elle explique la présence récurrente de tous les personnages qui, épris d'idéalisme ou adeptes d'une position plus marginale, incarnent une aspiration à la liberté ou un esprit de révolte face à un ordre dominant. Janek et Ludo, en prise avec le contexte de la seconde guerre mondiale, balisent l'œuvre du romancier de l'esprit de la Résistance. Mais Armand Denis dans *Lady L* ou Morel dans *Les Racines du ciel* adoptent à leur tour cette posture du refus. Lenny, dans *Adieu Gary Cooper*, a lui aussi « un beau visage fermé [derrière lequel] il était difficile de ne pas sentir quelque chose qui ressemblait à une hostilité farouche et dure, un refus d'obéissance absolu et qui devenait une véritable raison d'être, un feu sacré »². Enfin, Momo et Jean, dans l'œuvre signée Ajar, incarnent de la même façon une exigence propre aux héros garyens à ne vouloir ni se résigner ni se compromettre avec un ordre imposé par la réalité. Cette exigence peut conduire Gary ou ses personnages à transgresser les grilles d'interprétation communément admises et à défendre une autre lecture du monde. Elle témoigne surtout de sa volonté de rester libre et de la lucidité dont il peut faire preuve dans ses analyses. Car l'indignation qu'il éprouve investit l'écriture d'un pouvoir de démystification qui l'amène à dénoncer à la fois la compromission des convenances et ce que la morale impose d'hypocrisie et de faux-semblants. Sa clairvoyance le rend semblable au personnage de Don Quichotte tel qu'il est présenté dans *Chien blanc* :

Je pensais dans mes ténèbres que Don Quichotte était un réaliste implacable qui savait discerner, sous l'apparence de la banalité quotidienne et familière, des dragons hideux. Et Sancho Pancha était un illuminé romantique , un rêveur invétéré incapable de

1. *Chien blanc*, *op. cit.*, p. 47-48.

2. *Adieu Gary Cooper* [1969], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2004, p. 119.

percevoir la réalité, ce genre d'aveugle qui avait cru pendant trente ans que Staline était « un père des peuples » sage et soucieux du bonheur humain et que les vingt millions de morts des « purges » étaient de la « propagande capitaliste ». Don Quichotte savait. Avec une lucidité exemplaire, il voyait clairement les démons et les hydres génétiques dont le sale museau sort de notre fosse aux serpents intérieure à la moindre occasion.¹

L'inversion ironique des rôles attribués à Don Quichotte et à son valet – Sancho Pancha passe plutôt pour proposer une perception réaliste du monde – est révélatrice des pouvoirs attribués au romancier qui doit défendre lui aussi une lecture inversée du monde. Sa faculté de discernement le conduit à ne pas se fier au diktat des apparences mais à prendre à revers les normes ou les conventions admises pour révéler ce qu'elles dissimulent. La moralité, les règles et les interdits qu'elle édicte sont les premières cibles de cette posture contestatrice. Les principes de bienséance apparaissent en effet comme autant de faux alibis derrière lesquels s'abritent des esprits surnois désireux de se donner bonne conscience et de passer sous silence leur propre malveillance : en s'appropriant les définitions du bien et du mal, la morale impose une grille de lecture normative du monde que le romancier n'hésite pas à remettre en cause pour souligner d'autres travers qui tendent à être négligés. Dans *Lady L*, il relativise par exemple la perversité des pratiques sexuelles contraires aux bonnes mœurs pour inscrire les dérives de la pornographie dans un cadre beaucoup moins intime :

Lady L n'était d'ailleurs jamais parvenue à voir dans le comportement sexuel des êtres le critère du bien et du mal. La morale ne lui semblait pas se situer à ce niveau-là. Les graffitis phalliques qu'elle voyait sur les murs dès son plus jeune âge lui paraissaient aujourd'hui encore infiniment moins obscènes que les champs de bataille dits glorieux, ma pornographie n'était pas pour elle dans la description de ce que les hommes peuvent faire de leurs sphincters, mais dans les extrémismes politiques dont les ébats ensanglantent la terre ; les exigences qu'un client imposait à une

1. *Chien blanc*, op. cit., p. 151.

prostituée étaient innocence et candeur comparées au sadisme des régimes policiers ; le dévergondages de sens était une pauvre chose à côté de celui des idées [...] : bref, l'humanité parvenait plus facilement au déshonneur avec la tête qu'avec le cul.¹

Mais la morale n'est pas la seule forme de masque dénoncée par Gary. L'ONU suscite aussi son indignation, car elle partage l'imposture de toutes les institutions de pouvoir et présente, derrière l'artifice du protocole et les codes de bonne conduite, les mêmes formes de perversité. Loin de garantir la justice et la paix, les Nations Unies symbolisent à ses yeux « le viol permanent d'un grand rêve humain »² et se révèlent plutôt comme un théâtre d'hypocrisie qui peut « enterrer n'importe quelle vérité ou n'importe quel cadavre »³ en offrant à des tortionnaires une tribune officielle pour parler de la liberté et des droits de l'Homme. Nourri par son expérience de porte-parole de la délégation française entre 1952 et 1954, partagé entre la colère et l'amertume, Gary dresse ainsi contre les pratiques de l'ONU un réquisitoire sans appel :

Ah, mon vieux, mon vieux... J'ai souffert dans mon espoir et dans mon amitié pour les peuples pendant les trois années que j'ai passées aux Nations Unies d'une manière que je n'aurais pas cru possible. Les Nations Unies, c'est un endroit où on laisse faire le coup de Guatemala, de Saint-Domingue, du Viêt-nam, de la Baie des Cochons, de Budapest, de Prague, et tous les autres coups, en continuant à parler de fraternité, de liberté, des droits sacrés des peuples à disposer d'eux-mêmes...⁴

Plus encore que l'artifice des discours masquant des réalités beaucoup plus sordides, il lui est insupportable de constater qu'un tel fossé entre les paroles et les actes finit par galvauder le sens des mots proprement dits et les valeurs qu'ils véhiculent. Laisser un tyran comme Vychinski employer les termes de « fraternité », de « liberté » et de « droit de l'homme », ce n'est pas seulement se

1. *Lady L* [1963], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 39.

2. *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 166.

3. *Ibid*, p. 167

4. *Ibid*, p. 169

rendre coupable de lâcheté en fermant les yeux sur les atrocités commises par le régime soviétique : c'est surtout accepter de pervertir le langage et de conférer aux mots et aux valeurs une signification que Gary refuse de leur donner. La dénonciation des faux-semblants qu'engage le romancier s'appuie sur la volonté de ne pas dénaturer le sens des mots pour ne pas céder à ce qu'il définit lui-même comme « un viol du langage »¹.

B - La bêtise : Tapu et Orsini

À côté des postures intellectuelles malveillantes qui se parent du masque des convenances, l'indignation de Gary se porte aussi sur tous les discours nourris de préjugés qui promeuvent ostensiblement la médiocrité et la haine. La bêtise, qualifiée dans *Chien blanc* de « plus grande force spirituelle de tous les temps »², est visée au premier plan, puisqu'elle consiste à se nourrir d'idées préconçues, à se satisfaire d'une vision étriquée du monde où tout ce qui relève de l'imaginaire et de la marginalité devient aussitôt objet de défiance. Voilà pourquoi Gary ne manifeste que sarcasme et condescendance à l'égard de la bêtise. Elle l'oblige à désespérer de l'homme, car la médiocrité qu'elle véhicule façonne une image de ce dernier contraire à celle qu'il n'a cessé de promouvoir. Loin de toute conception utopique apte à émanciper l'être humain, elle ne cesse par ses amalgames et les équivalences qu'elle affirme de manifester sa volonté de clôturer le monde et de l'assujettir à des normes et à des évidences. Elle sanctionne, en somme, une forme d'asservissement de la pensée puisque, incapable de concevoir l'altérité ou de se risquer à la critique, elle ne sait que se réfugier dans ses *a priori* et contester tout ce qui remettrait en cause ses rassurantes certitudes. La bêtise s'incarne successivement à travers différents acteurs des romans, mais c'est sans aucun doute par les personnages de Tapu et d'Orsini que le romancier l'illustre le mieux.

Archétypes de la haine ordinaire, ces deux personnages vivent repliés dans l'écheveau de leurs certitudes et ne cessent de dénigrer ce qui est différent ou de prêter des intentions surnoisées à tout ce qui échappe à leur schéma de compréhension. Tapu découvre ainsi avec un mélange de stupéfaction et d'hilarité

1. *Ibid*, p. 166

2. *Chien blanc*, *op. cit.*, p. 100.

la sélection des petites annonces matrimoniales et estime inconcevable qu'un vieillard comme Salomon défie les lois de la nature en prétendant chercher le bonheur dans l'amour. Sa réaction devant la collection des timbres-poste israéliens est plus encore révélatrice de ses arrière-pensées antisémites : Salomon, vénal comme tous ses congénères, ne peut les garder que parce qu'il est à l'affût d'un investissement prometteur (« Quand l'état juif aura disparu, ces timbres-poste auront une valeur énorme ! Alors ils investissent. »¹). Orsini, dans *Les Racines du ciel*, marque la même défiance mesquine à l'égard de Minna ou Morel, les soupçonnant de nourrir des intentions bien différentes de celles qu'ils revendiquent. Avec un art consommé de la mise en scène et une voix assimilée à « un chant de haine et de rancune »², il se plaît à distiller sous-entendus et questions rhétoriques pour faire comprendre à son auditoire qu'il n'est pas dupe des projets réels de la jeune Berlinoise ou de l'ancien résistant :

Orsini se faisait quelque peu prier puis éclatait. Est-ce qu'on pensait par hasard qu'il était dupe ? Libre au commissaire Kotowski de se laisser rouler, ou de fermer volontairement les yeux ; quant à lui, il y avait longtemps qu'il savait à quoi s'en tenir. Croyaient-ils vraiment, eux, des gens sérieux, plein d'expérience, croyaient-ils vraiment que cette fille était tombée à Fort-Lamy par hasard, simplement parce qu'elle ne savait plus où aller ? ... Il fallait vraiment Schlöscher pour être aussi naïf – ou peut-être y avait-il là quelque chose de plus grave qu'une simple naïveté. Et que faisait-elle donc au Tchad , selon lui ? (p. 41-42)

Si le recours au style indirect libre permet au narrateur de créer une distance ironique avec les propos de son personnage, il n'annule en aucune manière l'acharnement avec lequel Orsini dénonce le laxisme des autorités et réaffirme sa lucidité face aux ambitions cachées de la jeune Allemande. Ses critiques à l'égard de Morel se font plus virulentes encore : l'idéalisme du résistant est la cible d'un violent réquisitoire comme en témoigne le ton sarcastique qu'il emploie pour faire lecture de la pétition à la terrasse du Tchadien. Néanmoins cette hargne, pour

1. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 275.

2. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 175.

démonstrative qu'elle soit, laisse aussi percevoir en creux une profonde amertume et un persistant sentiment d'impuissance. Elle révèle à quel point Orsini a conscience de se sentir éloigné des nobles exigences de Morel, étranger à la conception de l'humanité que celui-ci ne cesse de vouloir défendre. Voilà pourquoi il s'en prend à « tous ceux qui, comme Morel, cherchent à faire sonner trop haut et trop clair l'honneur d'être un homme, exigeant de nous une générosité où il y aurait facilement de la place pour toutes les splendeurs de la nature » (p. 112) : ils ne font que soutenir un idéal en empêchant à d'autres de pouvoir s'y reconnaître. Telle est l'hypothèse formulée par Saint-Denis pour expliquer la haine teintée de rancœur que manifestait Orsini à l'égard de Morel et de son idéalisme :

Parfois, il m'arrive de penser qu'Orsini avait haineusement, mais non sans un certain courage de roquet, défendu sa propre petitesse face à une conception trop élevée de l'homme – conception qui l'excluait. Orsini était sans doute prêt à se mépriser mais il n'était certes pas prêt à accepter que cette opinion plus que modeste qu'il avait de lui-même l'exclût du reste de l'humanité. Au contraire. Il y voyait sans doute un signe d'appartenance. Il tirait de toutes ses forces vers lui, vers le bas, la couverture dont Morel tenait très haut l'autre bout et il essayait de s'en couvrir, il voulait à tout prix prouver qu'il n'était pas exclu. Au fond, il devait souffrir d'un besoin déchirant de fraternité. (p. 12-113)

Morel et Orsini se trouvent ainsi placés aux extrémités opposées d'un même combat mené au nom de l'homme : là où le premier défend un rêve de grandeur, le second aspire à une petitesse dont il est lui-même l'incarnation. L'idéalisme de Morel s'apparente finalement pour lui à une ultime provocation, car l'exigence d'humanité qu'il formule résonne comme un aveu d'impuissance et ne cesse de le renvoyer à ses propres défaillances (« que l'on pût demander aux hommes de voir assez grand, d'être assez généreux, de voir aussi grand, d'être aussi généreux – voilà qui visait Orsini directement dans tout ce qu'il connaissait de lui-même, dans sa propre infériorité », p. 288). De là vient que, au lieu de s'attaquer ouvertement aux inepties qu'il profère, le narrateur est bien souvent enclin à s'apitoyer sur le sort de ce pauvre homme condamné à vivre seul à la périphérie des choses, et

soumis en quelque sorte à une double exclusion, éthique et narrative : hanté par l'idée d'être tenu à l'écart du « plus petit commun dénominateur humain », il se retrouve de la même façon « à la porte de ce récit, comme une âme en peine, essayant d'entrer, protestant contre le manque d'attention – essayant de prendre la parole, de faire entendre sa voix » (p. 288).

Tapu, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, présente les mêmes travers que le colon du Tchadien, mais sa bêtise fait l'objet d'un traitement plus sarcastique de la part du narrateur. Passée au crible de l'ironie, elle se trouve érigée en une force spirituelle, en un principe d'explication absolu qui ne peut qu'inspirer le plus grand respect. (« ... Lorsque la Connerie éclaire le monde, on sait tout et on a tout compris »¹). La sacralisation antiphrastrique souligne d'autant plus fortement le ridicule de ce personnage à la pensée simpliste et saturé de certitudes, qui règne sur un royaume façonné par l'ineptie et le néant. Mais l'ironie repose surtout sur la façon dont Jean fait passer ses différentes provocations comme des témoignages de compassion, sous prétexte d'aider un homme qui, comme il le dit lui-même, « ne peut pas passer sa vie à se détester lui-même » :

C'était un mec qui avait besoin d'assistance. Quand on a de la rancune à ne plus savoir quoi en faire ni à quoi l'accrocher et que ça devient tellement démesuré que c'est tout le système solaire, on se sent mieux quand on trouve une motivation, même si c'est seulement un mégot sur le tapis ou une porte de l'ascenseur laissée ouverte. Il avait besoin de moi, il lui fallait quelqu'un de personnel à détester, parce que sans cela, c'était le monde entier et c'était trop grand. Il lui fallait quelqu'un et quelque chose de palpable.²

Rien à voir avec la commisération que suscitait Orsini. En évoquant le « besoin d'assistance », Jean affecte de la manière la plus sarcastique qui soit l'exigence feinte d'une pitié altruiste. Ses propos et ses actes n'ont d'autre but que d'alimenter les rancœurs de Tapu, et de le conforter dans ses *a priori* racistes et antisémites en lui offrant ainsi un objet de haine à la mesure de sa petitesse. Les

1. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 97.

2. *Ibid*, p. 96.

propos de ce dernier ne sont plus dès lors inspirés par la seule méfiance ou par l'idée diffuse et obsédante que le mal est partout. Ils peuvent désormais s'appuyer sur la force irréfutable des évidences ou sur des preuves devenues tangibles qui viennent attester la véracité de ses préjugés. Son mépris universel trouve ainsi dans tous les menus détails du quotidien de quoi raffermir sa valeur et sa légitimité.

Qu'elle soit ou non retranscrite par le filtre de l'ironie, la bêtise de Tapu et Orsini présente en tous cas les mêmes caractéristiques : révélatrice d'un profond mépris de soi, elle traduit aussi le besoin de revendiquer ouvertement sa médiocrité dans l'espoir d'assujettir le monde à ce que l'on est. La conscience de leur propre petitesse leur rend plus insupportables encore les démonstrations de noblesse et explique leur propension à stigmatiser les différences, leur volonté de réduire sans cesse l'altérité à l'identique. L'idéalisme de Morel et les extravagances de Salomon constituent autant de défis à un ordre du monde dont Tapu et Orsini se sentent les dépositaires. Les transgressions de toutes sortes que les premiers revendiquent viennent déstabiliser des repères et des normes que les seconds ont besoin de faire passer pour évidents et immédiatement compréhensibles. Dès lors, le monde qui s'esquisse derrière l'ineptie de leur propos se trouve marqué par l'esprit de résignation, dépouillé de grandeur et de dignité, réduit à une vision appauvrie de l'être humain. Cette manière de proscrire l'espoir, de soupçonner ou dénigrer toute forme de résistance suscite l'indignation de Gary tout autant qu'elle explique l'attitude de Saint Denis préférant s'éloigner du Tchadien pour ne plus entendre les vociférations interminables d'Orsini :

Je m'éloignai. J'avais hâte de ne plus être là, à la merci de cet accent, de cette médiocrité qui finissait par devenir grandiose et par engluer le monde entier dans sa petitesse. C'était un de ces moments où on a besoin de toute l'immensité que l'œil peut vous faire découvrir autour de vous sur la terre et dans le ciel pour vous rassurer sur vous-même.¹

1. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 111.

C - Les extrémismes et les conservatismes : l'exemple de *Chien blanc*

Dans *Chien blanc*, publié en 1970, Gary passe par sa propre expérience pour dresser un tableau de l'Amérique à la fin des années 60. Le texte relève à la fois du témoignage et de la chronique, et les anecdotes personnelles se greffent sur la toile de fond de la ségrégation raciale et des tensions qui déchirent alors la société américaine. Rares sont les romans de Gary qui s'attachent à ce point à l'actualité immédiate : l'intrigue se situe en 1968, se réfère explicitement à l'extrémisme des *Black Panthers*, met en scène les débats et actions des autres militants de la cause afro-américaine, évoque la révolte des ghettos, les émeutes de Watts, l'assassinat de Martin Luther King... Ce choix de la chronique, avec l'immédiateté qu'elle suppose, tient d'abord à ce qu'elle lui paraît le plus à même de rendre compte de sa double position face à ces événements. Témoin solitaire résolument extérieur à ces conflits sociaux et ces débats idéologiques, réticent aussi bien à l'égard des militants noirs qu'à celui des belles âmes libérales qui les soutiennent, il est aussi « victime collatérale » de ces crispations, puisqu'elles le font assister impuissant à la déchéance de sa jeune épouse. Fidèle soutien de la cause afro-américaine, Jean Seberg se laisse en effet peu à peu envahir par le combat militant : elle a une liaison avec Hakim Jamal, une des figures des *Black Panthers*, se dévoue corps et âme pour la reconnaissance des droits civiques des Noirs, et se retrouve à la fois manipulée et méprisée par ceux-là mêmes qu'elle veut défendre. Si cet investissement aux côtés des minorités noires n'est pas le seul motif de la rupture entre les deux époux, il a du moins fortement contribué à les éloigner l'un de l'autre.

Dans un tel contexte, la chronique permet aussi à Gary d'échapper aux arcanes insondables d'un « problème noir » grouillant de « provocation, [...] infiltration, horreur et souffrance », et face auquel « il faut être dans un état d'équilibre parfait pour ne pas se laisser déséquilibrer par les déséquilibrés ». Seule la *catharsis* de la création littéraire lui semble pouvoir le décharger d'un tel fardeau et répondre aux frustrations et au sentiment de révolte qu'il éprouve :

Je commençais à en avoir assez du problème noir [...]. J'éprouve le besoin dévorant d'une ségrégation, d'une aliénation absolument sans précédent dans l'histoire de la solitude. Avec en moi un tel besoin de séparatisme, il faudrait pouvoir créer un monde

*nouveau. Je m'y mets immédiatement : je passe tout l'après-midi à écrire.*¹

Il y a quelque paradoxe à faire le choix d'une écriture du quotidien immédiat pour échapper à ce que ce dernier a d'oppressant, et espérer par là rompre avec la vie collective, se rasséréner et se retrouver soi-même. Mais c'est le paradoxe propre à un « minoritaire-né » qui se sent toujours en décalage avec le monde qui l'entoure, éprouve le besoin constant de s'en démarquer, et ne trouverait de réconfort et de compréhension qu'auprès de ses animaux s'il ne recourait pas aussi à l'activité littéraire.

Car – et c'est peut-être la raison majeure qui préside à ce choix d'écriture – la chronique autorise un traitement de la narrativité qui laisse libre cours à l'expression directe de son indignation. *Chien blanc* est écrit sous le signe de la colère. L'ironie agressive de maint propos, les attaques répétées que Gary formule à l'encontre de ses interlocuteurs concourent à mettre en scène un narrateur révolté qui peine à se contenir, et qui avoue lui-même que sa fureur menace de déborder en violence physique chaque fois qu'il « assiste à la manifestation de la plus grande force spirituelle de tous les temps : la Bêtise » (p. 100). Or, la chronique a sur le strict témoignage l'avantage de laisser toute licence à la subjectivité et Gary ne s'en prive pas. Ses emportements impriment le déroulement d'un texte qui ne cesse d'excéder le cadre narratif par des débordements où se mêlent l'explication et la vindicte. Comme si la parole ne pouvait se satisfaire du seul récit et avait besoin de faire aussi du livre, selon les cas et au gré de l'humeur, un prétoire, une dissertation ou un débat. Il suffit que le narrateur s'immisce dans l'histoire qu'il raconte et en interrompe le cours pour que son propos prenne des accents rhétoriques et que *Chien blanc* devienne le prétexte à un discours qui oscille entre la démonstration et le réquisitoire. Évoque-t-il son ancien ami noir Red, « connu à Paris, au lendemain de la Libération, alors qu'il était souteneur, tout en faisant ses études à la Sorbonne » (p. 80). Prévenant toute critique, Gary relativise aussitôt ce proxénétisme en renvoyant l'Occident aux mauvais traitements que les Blancs ont fait subir aux populations indigènes pendant la période coloniale :

1. *Chien blanc*, op. cit., p. 128.

Quiconque a connu le colonialisme sexuel en Indochine ou en Afrique y regarderait à deux fois avant d'accuser les Noirs d'Europe d'être tous des souteneurs et tous des « maquereaux ». Que le colonialisme dans ses grandes lignes et dans le premier demi-siècle de son existence ait été une étape historiquement valable n'empêche point que tout ce que nous avons fait subir à l'âme des Noirs [...] devrait nous rendre un peu plus circonspects dans les jugements moraux que nous portons sur eux. (p. 80-81)

Nulle trace de narrativité dans ces lignes qui prolongent une situation de récit par une réflexion générale sur les méfaits du colonialisme. On retrouve, sur un mode plus explicatif qu'accusateur, la même propension au discours d'analyse lorsque Gary présente la violence verbale des militants noirs comme une façon de suppléer l'agressivité physique et de retrouver par cet acte de défi une image positive de soi. Là encore, le texte prend appui sur une situation narrative pour dériver ensuite vers une rhétorique argumentative qui interroge les faits et invoque des contextes sociaux ou culturels pour avancer, soutenir et faire partager une interprétation :

Un des résultats atteints par cette violence verbale est de réduire le besoin de violence physique, et en même temps de donner à la jeunesse ce sentiment de fierté [...]. Je dis que, loin d'avoir provoqué des tueries [...] les appels incendiaires des chefs du ghetto ont peut-être évité le pire. [...] Il se mêle à cela une trace d'Afrique. Mes amis africains sont les premiers à reconnaître que, sur le continent noir, dire tient souvent lieu de faire [...] dans le cas des Noirs américains, les paroles de haine totale prononcées contre les Blancs constituent en réalité un acte : celui de la reconquête d'un sentiment de virilité et de dignité par le défi verbal. (p. 102)

Cette veine démonstrative sait prendre des accents plus virulents et se transformer en réquisitoire lorsque Gary dénonce les excès d'une société de consommation rebaptisée « société de provocation », coupable à ses yeux

d'entretenir les frustrations et de légitimer de ce fait les explosions de violence dans les ghettos :

J'appelle donc « société de provocation » une société qui laisse une marge entre les richesses dont elle dispose et qu'elle exalte par le strip-tease publicitaire, par l'exhibitionnisme du train de vie, par la sommation à acheter et la psychose de la possession, et les moyens qu'elle donne aux masses intérieures ou extérieures de satisfaire non seulement les besoins artificiellement créés, mais encore et surtout les besoins les plus élémentaires.

Cette provocation est un phénomène nouveau par les proportions qu'il a prises : il équivaut à un appel au viol. » (p. 98)

De tels propos ne sont pas très éloignés de ceux que tenait quelques années plus tôt Guy Debord, et précisément en réaction aux émeutes du quartier de Watts, pour expliquer que « la société de l'abondance trouve sa réponse *naturelle* dans le pillage » et que la révolte de Los Angeles était d'abord une révolte « contre le monde de la marchandise et du travailleur-consommateur hiérarchiquement soumis aux mesures de la marchandise »¹ : même dénonciation de l'étalage de richesses, de l'indécence qu'il y a à vouloir assujettir le public aux valeurs marchandes, même légitimation du pillage comme « réponse *naturelle* » ou acte d'obéissance « au *diktat* du déferlement publicitaire » (p. 99).

La prédominance et la vigueur du discours d'analyse, les modalités très diverses de son expression confèrent ainsi à *Chien blanc* une place à part dans l'œuvre. Il s'agit moins pour une fois d'exploiter les ressources de la fiction pour se détourner de la réalité et la reconstruire sous les couleurs de l'imaginaire, que de réagir à ce qu'elle impose et d'ouvrir par le roman un espace de réflexion. Gary, on le sait, n'est ni essayiste ni philosophe : il a besoin de l'invention romanesque, mais elle lui permet moins en l'occurrence de résister au monde que de l'éclairer et de clamer son indignation face aux conservatismes et aux extrémismes qui rongent la société américaine.

1. G.-E. Debord, « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Internationale Situationniste*, n° 10, mars 1966.

Comme dans les autres romans, en revanche, la cible principale de son indignation reste la bêtise, puisque « jamais, dans l'histoire, l'intelligence n'est arrivée à résoudre les problèmes humains lorsque leur nature essentielle est celle de la Bêtise » (p. 37). Elle est ici mise en scène et vilipendée à travers deux types de posture : celle qui préside à l'antagonisme radical entre Blancs et Noirs, et celle qui inspire l'angélisme des « belles âmes ».

Le conservatisme des Blancs et l'extrémisme des Noirs, qui s'entretiennent réciproquement, lui paraissent relever d'un même mépris et d'une même ignorance de l'autre, et Gary les renvoie dos à dos. Quand les premiers considèrent comme dramatique une alliance « entre une jeune fille “bien” » et un Noir, il leur oppose même une fabulation provocatrice (« La provocation est ma forme de légitime défense préférée », p. 59) où il affirme avoir été jadis lui-même marié à une négresse africaine dont il a eu un fils, parrainé à sa naissance par de Gaulle et membre actuel du Parti Communiste Français... Et il ne ménage rien pour dénoncer leur asservissement à des idées reçues :

Je ne devrais pourtant pas leur en vouloir : ils ont des siècles d'esclavage derrière eux. [...] Je parle des Blancs. Ça fait deux siècles qu'ils sont esclaves des idées reçues, des préjugés sacro-saints pieusement transmis de père en fils [...]. J'essaie de me dominer pendant qu'on m'explique une fois de plus que « vous ne pouvez pas comprendre, vous n'avez pas dix-sept millions de Noirs en France ». C'est vrai : mais nous avons cinquante millions de Français, ce qui n'est pas jojo non plus. (p. 60)

Le racisme n'est d'ailleurs pas l'apanage des Blancs. Les militants noirs, nourris par la rancœur et l'esprit revanchard, ne se privent pas de stigmatiser à leur tour les populations blanches, même lorsque, tel Saïd Mektoub, ils rejettent l'utopie communiste des *Black Panthers* au profit d'un nouveau capitalisme noir qui leur permettrait de renverser le rapport de domination et d'exercer à leur tour un pouvoir sans borne sur leurs anciens oppresseurs :

Nous n'avons aucune intention de renverser le capitalisme américain, bien au contraire. Nous voulons nous faire rembourser. Nous avons des siècles de spoliation, d'exploitation, de

travail et de sueur à nous faire rembourser, avec onze pour cent d'intérêt, et nous n'avons aucune intention de partager cela avec le prolétariat blanc. (p. 163)

Aux préjugés qui façonnent les discours conservateurs répond comme en écho l'agressivité haineuse de ceux des extrémistes qui ne cherchent qu'à tirer profit de ceux qui les soutiennent. Car ce ne sont pas leurs revendications, leur combat contre les ségrégations et leur aspiration à la justice qui suscitent l'indignation de Gary, mais bien leur refus absolu de toute forme de solidarité, qui entretient les antagonismes sociaux et les conduit à voir dans toute personne blanche un ennemi destiné à être exploité ou humilié. Loin de toute reconnaissance pour ceux qui partagent leur combat, ils n'éprouvent même que mépris pour les *nigger-lovers*, ces femmes blanches qui, engagées comme Clara dans la défense des droits civiques, entretiennent des relations amoureuses avec les Noirs :

Le mot d'ordre des activistes est d'utiliser les Blancs sympathisants mais de ne jamais oublier qu'ils sont des ennemis. Gaming whitey, cela s'appelle.

Je crois qu'on imagine difficilement ce qu'il peut y avoir de haine, de revanchisme, de terrorisme secret et de sadisme chez un fanatique noir qui couche avec une femme blanche ou qui la viole. [...] Clara fut donc utilisée, baisée et méprisée. » (p. 134)

Cela ne pouvait évidemment que toucher au plus vif l'époux de Jean Seberg, que ces militants ne cessaient de solliciter, cherchant à tirer profit de sa candeur et de sa célébrité d'actrice pour donner un écho croissant à leur action. Mais le soutien sans faille qu'elle leur apporte n'efface en rien les antagonismes car, comme l'en avertit précisément Gary, c'est moins son engagement aux côtés des victimes que son statut d'icône hollywoodienne de couleur blanche qui alimente les convoitises :

Il y a une barrière qui n'est pas celle de la couleur mais qui est tout aussi infranchissable : celle de ton métier... [...] Vous êtes constamment entourées de trop de publicité et de photographes pour que la foule puisse voir en vous autre chose dans tout ce que vous faites que la recherche de publicité [...]. Ou alors il faut plaquer le cinéma, travailler obscurément à la base, mais là

personne ne voudra de toi, car c'est la vedette qui les intéresse.
(p. 46)

Une autre posture exemplaire de la « Bêtise » est offerte par le libéralisme des « belles âmes » qui, à force d'indulgence, finissent par justifier l'extrémisme des noirs. Gary s'en prend d'autant plus vivement à elles que, malgré son « envie de retraité de ne plus [s]'en mêler » (p. 38), il n'est personnellement pas insensible à l'idéal utopique de justice et de fraternité dont elles s'abreuvent et à leur désir de ne pas désespérer de l'homme. Mais il lui est difficile de les ignorer, car le cénacle qu'elles forment envahit quasi quotidiennement, sous l'impulsion de Jean Seberg, leur maison d'Arden, devenue « un véritable quartier général de la bonne volonté libérale américaine » :

C'est la permanence des belles âmes, et ceux qui s'imaginent que je mets quelque accent moqueur dans ces mots feraient mieux de refermer immédiatement ce livre et d'aller se promener ailleurs. Il y a quarante ans que je traîne en moi dans le monde mes illusions intactes [...] c'est bien ce qui me rend belliqueux dans mes rapports avec toutes ces « belles âmes » dans lesquelles je me reconnais moi-même, avec tout ce que cela suppose de transfert scorpionnesque, comme chez ces nègres qui haïssent leur condition dans les autres nègres, ou chez les Juifs antisémites.
(p. 38)

Le procès qu'il leur intente cependant tient à ce que, sous prétexte de défendre les minorités, ces « belles âmes » ne visent finalement qu'à se donner bonne conscience. Mêlant propos moralistes et sentiment de culpabilité, traduisant une tendance obsessionnelle et quasi masochiste à se rendre responsable du malheur des autres, la rhétorique expiatoire de leur discours est insidieuse à plus d'un titre. Elle est d'abord symptomatique de l'hypocrisie des Blancs qui attendent de ce *confiteor* ostentatoire et de cet *aggiornamento* qu'ils les confortent dans le sentiment d'une innocence retrouvée : comme le leur lance un jeune militant noir, la compassion et l'altruisme sont une posture qui n'a rien de désintéressé :

Vous autres, libéraux, vous vous faites plaisir en nous aidant, c'est votre façon de vous faire plaisir. On ne vous doit rien. (p. 126)

Mais cette rhétorique conduit aussi et surtout à légitimer, au nom des mauvais traitements qu'ils ont dû subir, la violence des Noirs. Elle les conforte dans leur statut de victime et finit par cautionner jusqu'aux plus extravagantes de leurs revendications en les exemptant de la haine qui les porte et en faisant passer par profits et pertes leurs propres pratiques discriminatoires. Or, une telle pratique d'exception est insupportable pour Gary : la « Bêtise » reste la « Bêtise » et ne peut se trouver exonérée par un quelconque alibi (« J'en ai marre de traiter chaque Noir qui déconne avec des égards dus aux femmes enceintes », p. 126).

Sans cesse menacée par sa propre caricature, la bonne conscience libérale américaine finit donc par dénaturer l'idéalisme dont elle s'inspire. Elle peut même se prêter à toutes les outrances, comme lorsque les jeunes américains de la *Student for democratic Society* proposent à Jean Seberg de sacrifier son chien Batka en les laissant l'immoler par le feu pour mieux frapper les esprits et dénoncer les exactions de l'armée américaine contre les populations civiles d'Asie. L'aveuglement symptomatique dont témoigne une telle barbarie vient d'abord contredire l'idéal pacifiste qui soutient leur combat. Plus encore, il alimente le trait majeur que Gary dénonce chez les « belles âmes » : une dérive de la ferveur militante qui en vient, par souci d'efficacité, à dépolitiser l'engagement pour le présenter comme une « question de cœur » (p. 110). En spéculant sur la sensibilité des gens et en cherchant à susciter leur compassion, ces militants ne se contentent pas d'exercer une sorte de chantage affectif par culpabilisation accrue des consciences : ils dénaturent surtout l'enjeu même de leur combat, qui se trouve dépouillé de tout fondement idéologique pour ne plus se placer que sous le signe de la commisération.

La soirée organisée par le pasteur Abernathy fait l'objet d'une même théâtralisation larmoyante de l'engagement. Les enjeux proprement politiques de la lutte pour l'égalité des droits y sont occultés au profit d'une rhétorique de « bons sentiments » fortement mâtinée de références religieuses :

Toute cette idée conçue par Abernathy portait la marque biblique d'un provincialisme complètement dépassé avec son lointain écho de la Vierge Marie sur son âne et de l'étoile du Bon Berger. [...] Jusqu'au terme « les pauvres gens » qui situait délibérément la lutte hors de tout contexte politique et idéologique et relevait d'une phraséologie de dame patronnesse. (p. 138)

La solennité pathétique avec laquelle le pasteur commémore Martin Luther King et dramatise le récit de ses derniers instants atteint d'ailleurs des pics de ridicule que Gary ne se prive pas de tourner en dérision, comme lorsque le culte du souvenir et des traces du leader noir va jusqu'à sacraliser la crème à raser dont il s'est servi avant d'être assassiné :

Je sais, je comprends. Cette crème à raser va devenir une relique. Elle aura une odeur de sainteté. Mais vous oubliez qu'il ne reste plus de place dans la Bible. (p. 139)

Cette affectation collective culmine avec l'attitude de Marlon Brando qui exhibe fièrement sa virilité et se comporte comme s'il était sur un plateau de cinéma, affectant l'engagement propre à « ces nantis du système [qui] théâtralistent leur charité avec un sens très professionnel du spectacle »¹. Mais sa façon de simuler la colère pour afficher son soutien au peuple noir paraît trop excessive pour être sincère. Elle participe d'une culture de l'ostentation, érigée au sein des cercles mondains de l'action caritative comme un gage d'authenticité mais dont Gary dénonce le caractère narcissique pitoyable et indécent :

Comme chaque fois lorsqu'un homme se conduit comme une petite frappe, j'ai le sentiment de perdre la face moi-même [...] Il y avait quelque chose de vraiment odieux dans ce bullying, cette provocation, cet air de desperado, cette singerie d'une autre hostilité, authentique celle-là, qui monte du sang noir répandu sur les trottoirs. (p. 140-141)

Cette exhibition permanente, perçue par Gary comme un dévoiement de l'engagement politique n'est pas seulement révélatrice d'hypocrisie et d'imposture.

1. J.-M. Catonné, *Romain Gary, de Wilno à la rue du Bac*, Actes Sud, 2010, p. 162.

Elle met plus fondamentalement en cause la nature même d'un militantisme qui cache mal ses ambivalences : derrière sa proclamation des valeurs de justice, de paix et d'égalité pointent des ambitions hégémoniques ou des névroses personnelles relevant moins du politique ou de la sociologie que d'une pathologie psychique qui se cherche des alibis en se camouflant derrière le masque de l'idéologie. Après le récit de la soirée organisée par Abernathy, Gary évoque ainsi l'« effet placebo » de ces revendications politiques qui ne visent en fin de compte qu'à soulager les défaillances de ceux qui les proclament :

Ce qu'il importe de dire, c'est qu'il y a parmi les blancs des inadaptés psychologiques, des misfits, qui utilisent la tragédie et la revendication des Afro-Américains afin de transférer leur névrose personnelle hors du domaine psychique, sur un terrain social qui la légitime. Ceux qui cachent en eux une faille paranoïaque se servent ainsi des persécutés authentiques pour se retourner contre l'« ennemi ». (p. 141)

Qu'il soit blanc ou noir, angélique ou agressif, le militantisme suscité par le juste combat pour l'égalité des droits paraît dans tous les cas falsifié par ses modes de radicalisation. Gary lui reproche surtout de se nourrir de présupposés déterministes et d'imposer une grille de lecture du monde qui enferme l'individu dans des représentations sociales et culturelles. Pour un écrivain aussi épris d'individualisme et se revendiquant lui-même comme un « minoritaire-né », il est impensable de souscrire à un système de pensée qui appréhende chaque membre de la société en fonction des seuls critères ethniques, l'assigne à la résidence de la couleur de sa peau, et le réduit à n'être que le chaînon d'une entité collective dont il doit épouser nécessairement les valeurs et les formes de pensée¹. Le drame du mouvement afro-américain est de se prêter à cette caricature qui conduit paradoxalement à astreindre chaque Noir aux limites de son appartenance raciale : les revendications légitimes d'une minorité ethnique avide de justice et d'égalité se font ainsi au détriment de tout espoir d'émancipation individuelle :

1. Hors du contexte américain, mais à la même époque, Gary vit une expérience semblable avec un CRS rencontré à Paris en mai 68 : il reçoit un coup de matraque car il est habillé « en salopard », mais il est convaincu que ce coup ne le vise pas personnellement. Même phénomène qui consiste à juger quelqu'un sur le paraître (p. 192).

Le Noir américain était réduit à la couleur de sa peau parce qu'il était inexistant, et le voilà à présent réduit encore plus à la couleur de sa peau parce qu'il se met à exister trop puissamment en tant que Noir. (p. 88)

La société américaine semble ainsi contaminée par cette perception manichéenne de l'identité qui occulte les aspirations, les talents ou les spécificités de chacun au profit de perceptions collectives fondées sur des critères raciaux. Certains tentent de résister à une telle dérive, comme Balard qui a déserté l'armée américaine pour ne pas combattre au Vietnam et ne pas avoir à s'engager ensuite dans une autre surenchère meurtrière, fondée elle aussi sur une différenciation raciale :

Fuck them dead. Qu'ils crèvent. D'abord, je ne veux pas aller tuer du Jaune pour m'entraîner à tuer plus tard du Blanc, tout ça parce que je suis Noir. Je ne suis pas seulement une couleur de la peau. (p. 92)

D'autres, à l'inverse, n'hésitent pas à spéculer sur l'appartenance ethnique pour l'ériger en absolu auquel nul ne peut se soustraire, quitte à dénier à l'individu le droit de se reconnaître comme tel. Reds refuse ainsi de concevoir que son fils Philipp ait pu tisser des liens de solidarité avec des soldats de couleur blanche au cours de la guerre du Vietnam. Il espère le voir participer à une armée professionnelle et devenir le « Che Guevara du pouvoir noir » (p. 95) qui fondera avec d'autres combattants la République de la Nouvelle Afrique, patrie des opprimés noirs issue du démantèlement partiel d'états déjà existants. C'est aussi le cas du jeune noir rencontré chez Stas, amateur de maquettes et créateur de la « cité radieuse » : il n'accepte pas de voir la dimension révolutionnaire des crimes commis occultée par une presse officielle qui veut « faire passer [leur] lutte pour du gangstérisme sans couleur » (p. 123) et nier sa résonance symbolique. L'acte de transgression n'est pas à ses yeux un fait individuel qui s'inscrit dans un cadre d'illégalité : il constitue en premier lieu la réponse à une oppression historique et se voit investi d'une dimension éminemment politique :

Les militants veulent annexer les criminels et capitaliser leurs actes dans des buts politiques, comme les anarchistes du XIXe

siècle voyaient dans tout crime une manifestation de rébellion sociale. Tout gangstérisme est baptisé « terrorisme ». Chaque Noir qui viole une Blanche se venge idéologiquement. [...] Toute tuerie devient une guerre sainte, il n'y a plus de crapules, il n'y a que des héros. Jolie idée mais elle présente un inconvénient : aux yeux des masses américaines, qu'elles soient blanches ou noires, tout terroriste politique, qu'il soit un Blanc ou un Noir, devient ainsi un criminel de droit commun. (p. 124)

Tels sont les articles du procès que Gary intente dans *Chien blanc* aux racistes blancs et aux racistes noirs, aux belle âmes hypocrites et aux militants de l'extrême. La chronique à la fois publique et privée qu'il nous livre est aussi et surtout celle de son indignation : toute une juste cause encore une fois dévoyée par les ravages de la « Bêtise » et par le manichéisme suicidaire qu'elle développe à tous les niveaux.

3 - DU REFUS DU MANICHEISME A CELUI DU DISCOURS IDENTITAIRE

La volonté manifeste de s'affranchir de toute vision manichéenne de l'homme et le refus de voir l'individu réduit à des catégories collectives expliquent pourquoi Gary s'est toujours défié des représentations simplistes qui alimentent les amalgames et résultent bien souvent d'intentions malveillantes. Malgré l'influence déterminante que l'expérience de la guerre et l'esprit de résistance ont pu avoir sur lui, il n'a ainsi jamais souscrit à une vision binaire de l'histoire. Loin d'attribuer aux Allemands l'apanage de la violence et de la barbarie, il s'est plutôt attaché à rendre compte des ambiguïtés de la nature humaine, tant il estimait illusoire et dangereux d'appréhender les individus à travers les seules catégories du bien et du mal. Cela lui paraissait une façon de promouvoir une vision mensongère de la réalité et de ne pas reconnaître que la conscience de chacun peut échapper aux *a priori* réducteurs dans lesquels on essaie de l'enfermer. Soucieuse de ne pas diaboliser l'ennemi et de ne pas céder aux idéologies manichéennes, son œuvre est donc portée par une exigence de lucidité et se refuse à instrumentaliser l'image de l'autre. Elle célèbre la résistance des peuples opprimés mais admet qu'ils peuvent être aussi à leur tour contaminés par le mal. À l'inverse, elle dénonce avec force les

atrocités commises mais ne fait pas toujours de ceux qui appartiennent au rang ennemi les fidèles représentants d'une tyrannie sanguinaire ; ces mêmes hommes peuvent se montrer sensibles et généreux en partageant avec d'autres, au-delà de la couleur de l'uniforme, un idéal commun de fraternité. Dès *Éducation européenne*, écrit pendant les années du conflit, Romain Gary s'attache à rappeler que la nature de l'homme est complexe, qu'elle peut être prise au piège des aléas de l'Histoire et que l'Allemand n'est pas, en ce monde, le seul dépositaire de l'inhumanité :

Il n'y pas que les Allemands. Ça rôde partout, depuis toujours, autour de l'humanité... Dès que ça se rapproche trop, dès que ça pénètre en vous, l'homme se fait allemand... même s'il est un patriote polonais.¹

Le mal n'est donc pas réductible à l'identité : il apparaît plutôt comme une force anonyme qui menace l'être humain et dont personne ne peut se croire préservé. Tzvetan Todorov précise en ce sens que Gary a toujours refusé « de déclarer les Allemands inhumains et donc entièrement différents des hommes normaux » car « ceux-là mêmes parmi eux qui agissent de manière inhumaine ne cessent pourtant pas de se comporter en humains et ne trahissent pas notre nature commune »². Ainsi l'attitude des résistants à l'égard du déserteur allemand est-elle, de l'aveu même de Dobranski, entachée d'une barbarie semblable à celle des Nazis contre lesquels ils se battent. En exécutant froidement le soldat qui « avait pourtant suivi l'appel de ce qu'il y a de plus humain en lui » et qui, finalement, « était un des leurs »³, ils ont fait preuve du même aveuglement et de la même haine que leurs ennemis.

Peut-être est-ce le souvenir de cet épisode qui incite Janek à dépasser les clivages imposés par l'Histoire et à faire taire ses propres réticences pour entretenir en secret une amitié sincère avec Augustus Schröder, soldat de l'autre camp. En l'invitant à venir régulièrement écouter de la musique et en parlant avec candeur et attachement de ses jouets mécaniques ou des légendes de son pays, le vieil homme parvient à gagner la confiance et l'affection du résistant polonais. Celui-ci

1. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 65.

2. T. Todorov, *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 234.

3. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 67.

découvre avec incrédulité un être inoffensif qui se revendique comme « le dernier Allemand » digne de ce nom et qui est imprégné à la fois par la nostalgie du passé et par un profond désir de paix. Affecté par les crimes commis dans le présent, le soldat mélomane préfère d'ailleurs se réfugier dans les compositions de Chopin ou de Mozart et parvient à émouvoir son visiteur qui l'accompagne dans le sillage de sa rêverie. Grâce à lui, Janek prend conscience des vertus de la musique : elle apaise les esprits et réunit les hommes dans une même sensation de sérénité retrouvée. À travers elle s'esquisse un espace de communion fraternelle où s'estompent pour un temps les querelles, les rancœurs et les blessures du réel. Le jeune résistant s'en souviendra d'ailleurs, après avoir exécuté les soldats allemands rassemblés dans le poste de contrôle aux abords de la rivière Wilejka, et déclarera alors « vouloir être un grand compositeur » pour « jouer et écouter de la musique toute sa vie » (p. 236). Choisir de rompre avec un quotidien condamné à la barbarie pour habiter cet univers sonore qui offre aux hommes la promesse d'une possible réconciliation... Car si cet exploit militaire revêt une dimension initiatique qui lui permet d'accéder au rang d'adulte, il lui fait prendre aussi conscience de l'ambivalence des hommes, qui portent en eux le bien comme le mal et se retrouvent, à leur insu parfois, victimes des circonstances imposées par l'Histoire. Devant l'accueil chaleureux et convivial que lui réservent les Allemands, Janek ne peut qu'éprouver des remords face à ses propres desseins et « il lui faut faire un effort d'imagination pour se rappeler que ces jeunes gens sont des ennemis mortels » (p. 233). Plus tard, repensant au « visage convulsé par des expressions contradictoires » du dernier soldat sans défense qu'il a exécuté, il est rongé par la culpabilité et avoue dans un mouvement de lucidité et d'amertume :

En Europe, on a les plus vieilles cathédrales, les plus vieilles et les plus célèbres universités, les plus grandes librairies et c'est là qu'on reçoit la meilleure éducation – de tous les coins du monde, il paraît, on vient en Europe pour s'instruire. Mais à la fin, tout ce que cette fameuse éducation européenne vous apprend, c'est comment trouver le courage et de bonnes raisons, bien valables, bien propres, pour tuer un homme qui ne vous rien fait, et qui est assis là ; sur la glace, avec ses patins, en baissant la tête et en attendant que ça vienne. (p. 237)

L'éducation européenne s'apparente ainsi à une école du désenchantement : elle contraint chacun à se fourvoyer dans l'hypocrisie et la lâcheté pour y apaiser sa conscience, mais lui permet aussi de comprendre que l'humanité est fragile et qu'elle n'est pas réductible aux frontières de l'identité. Face aux dérives d'une haine toujours inassouvie, seul l'espoir d'une fraternité universelle permet aux hommes, au-delà de leur identité et de leur origine, d'esquisser un avenir meilleur et de « découvrir enfin le sens et le secret du monde » (*ibid.*).

Écrit trente-cinq ans plus tard, *Les Cerfs-volants* sont nourris par ce même refus du manichéisme. Romain Gary y dénonce les représentations simplistes et préfère, à l'image des propos tenus par Madame Julie – « Le blanc et le noir, y'en a marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain »¹ – montrer comment la nature humaine échappe, par sa complexité et son ambivalence, aux cadres que l'Histoire tente de lui imposer. S'il a d'abord été écrit en hommage aux Compagnons de la Libération, le roman refuse toutefois de se complaire dans une diabolisation systématique de l'Allemagne victorieuse ou dans une idéalisation de la France résistante. Derrière ces rivalités nationales, l'écrivain souhaite mettre en évidence la façon dont l'humain et l'inhumain se manifestent et se côtoient dans la conscience de chacun. Pour lui, l'appartenance identitaire ne s'impose jamais comme un axe qui permettrait de distinguer le bien et le mal ; elle apparaît davantage comme un prétexte que l'on se donne pour ne pas reconnaître que l'inhumanité dépasse la question étroite de l'origine et qu'elle est un fait inhérent à la nature de l'homme :

Je comprenais soudain qu'on se servait beaucoup des Allemands et même des Nazis pour se couvrir. Une idée était venue se loger dans mon esprit dont j'ai eu beaucoup de mal à me débarrasser par la suite, et peut-être ne m'en suis-je jamais débarrassé entièrement. Les Nazis étaient humains. Et ce qu'il y avait d'humain en eux, c'était leur inhumanité. (p. 278)

Autrement dit, si le nazisme est bien perçu comme l'expression d'une inhumanité, celle-ci ne peut être réductible à quelque spécificité identitaire que ce soit ni servir de critère pour distinguer des catégories d'individu car elle fait, plus généralement, partie de l'humain – « Tant qu'on ne reconnaîtra pas que

1. *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 332.

l'inhumanité est chose humaine, on restera dans le mensonge pieux » (p. 265). Dans *Les Cerfs-volants*, comme dans *Éducation européenne*, l'écrivain met en scène des personnages qui échappent à cette délimitation simpliste du bien et du mal et qui partagent avec leurs adversaires une même vision de l'honneur et de la dignité. C'est notamment le cas du général Von Tiele qui, malgré ses fonctions, reste « franchement antinazi » (p. 272) : il choisit à plusieurs reprises de transgresser les interdits et de rester ainsi fidèle à ses valeurs éthiques. Solidaire des Polonais, il vient par exemple en aide à la famille de Lila, parvient à protéger quelques juifs de la déportation et organise même une tentative d'attentat contre Hitler. Ses actes, qui traduisent eux aussi un esprit de résistance, sont légitimés par le double souci de défendre une conception plus noble de l'être humain et de préserver l'honneur d'un pays entaché par la folie meurtrière. Reconnu par tous pour son courage et sa probité, l'officier supérieur présente en outre une de ces excentricités à la fois essentielles et dérisoires que l'on retrouve fréquemment chez les personnages de Gary : grand amateur de cuisine française, il fréquente avec assiduité le restaurant du Clos Joli et noue de ce fait une amitié sincère avec son propriétaire, Marcellin Duprat, qui, après son arrestation, lui rend hommage en affirmant avec émotion que « c'était un grand Français » (p. 303). Au-delà des identités nationales, c'est donc bien l'aspiration à un même idéal d'humanité qui est célébrée à travers ce personnage. Difficile dès lors, comme le reconnaît Ludo lui-même de se complaire dans une vision manichéenne du réel et de « réduire l'Allemagne à ses crimes et la France à ses héros » :

Je ne haïssais plus les Allemands... J'avais fait l'apprentissage bien différente de ces clichés radieux : il me semblait que nous étions indissolublement liés par ce qui nous rendait différents les uns des autres mais pouvait s'inverser à tout moment pour nous rendre cruellement semblables.» (p. 269)

Les frontières qui séparent l'humain de l'inhumain semblent ainsi des plus fragiles, et le spectacle offert par le pays à la Libération prouve à Ludo qu'un rien suffit pour passer de l'un à l'autre et que son oncle avait raison de redouter le visage que prendrait la France le jour de la victoire. L'obstination du chef de réseau Soubabère à ne pas aider Hans, sous prétexte qu'« il n'y avait pas de "bons" Allemands » (p. 297), et la violence dont font preuve les habitants de Cléry à

l'égard de Lila ou de Francis, accusés tout deux d'avoir collaboré avec l'ennemi, plongent en effet le jeune résistant dans une profonde désillusion : il prend conscience que la France victorieuse qui crie vengeance sous ses yeux n'est en rien semblable à celle qu'il n'a cessé d'imaginer pendant les années du conflit. Plus encore, écoeuré de voir la foule galvanisée s'en prendre à Lila pour lui raser le crâne, Ludo comprend à quel point la barbarie nazie a pu contaminer les consciences : non seulement elle a nourri les rancœurs, légitimé la haine et fait croire à des lâches, « devenus “résistants” huit jours après le débarquement » (p. 358), qu'il leur suffisait de verser le sang des « traîtres » pour devenir des héros ; mais, en permettant aux Français de rejeter la responsabilité du mal sur l'occupant nazi, elle leur a aussi donné les moyens de s'assurer une bonne conscience et les a confortés dans l'illusion qu'ils étaient du côté du bien. C'est ce que souligne d'ailleurs Todorov quand il justifie la méfiance du romancier vis-à-vis des héros vainqueurs qui « courent un risque particulier ; croire qu'ils sont sortis indemnes du combat qu'ils viennent de remporter contre le mal, qu'ils sont devenus l'incarnation définitive du bien... Les vainqueurs risquent de rester aveuglés, d'enfermer le mal dans “les autres” et de l'ignorer en eux-mêmes »¹. Si la Libération met un terme aux excès de la folie meurtrière, elle est donc aussi révélatrice de la mauvaise foi de ceux qui ont remporté le combat. En déchargeant sur l'ennemi leur part d'inhumanité et en s'arrogeant ainsi le droit de symboliser la vérité et la vertu, ils tentent de se constituer un alibi et de passer sous silence leurs propres ambivalences. Or, c'est précisément cette attitude que Romain Gary entreprend de dénoncer. Son œuvre est tout autant portée par le désir de célébrer la résistance des peuples opprimés que de condamner l'hypocrisie des peuples libérés qui instrumentalisent l'image de l'autre pour mieux se protéger d'eux-mêmes et se dérober ainsi à la vérité de leur nature. Voilà ce qui fait dire à Ludo que « les Nazis allaient finalement bien nous manquer, que ce serait dur sans eux car nous n'aurions plus d'excuse » (p. 357).

Sans doute est-ce dans *Le Grand Vestiaire* que le romancier se montre le plus sévère à l'égard de la mauvaise foi des vainqueurs, puisqu'il met en cause la responsabilité collective du peuple français qui vit « au sein d'une lâche complicité,

1. T. Todorov, *op. cit.*, p. 236

d'une grande culpabilité accueillante »¹ et qu'il accuse ouvertement d'avoir créé ses propres traîtres. Si Vanderputte, vieillard malade et impotent, a dénoncé certains partisans réunis à Carpentras, c'est moins par conviction idéologique qu'en réaction au mépris dont il était l'objet de la part des siens. Au lieu de lui apporter l'amitié qu'il espérait trouver, les résistants n'ont cessé de l'humilier et ne lui ont jamais caché le dégoût physique qu'il leur inspirait. À l'inverse, les soldats allemands qui l'ont arrêté ont su prêter une oreille compatissante à sa détresse et ont réussi à gagner sa confiance en le traitant avec attention et gentillesse. Voilà pourquoi Luc est indigné par l'indifférence des « passants honnêtes » – « Regardez... Voilà ce qui dort encore au fond de vous. Voilà ce que vous faites encore de vos enfants » – et préfère se montrer indulgent à l'égard du vieil homme :

Il n'était pas responsable. Les hommes l'avaient abandonné, ils l'avaient laissé seul, parmi ses vieux débris et ses objets inutiles et maintenant, il était trop tard pour le juger, comme s'il fût un des leurs. Il était si vieux, il avait marché seul depuis si longtemps, il avait été refusé tant de fois, trahi tant de fois qu'il n'était plus possible de lui demander des comptes et que la pitié était la seule loi humaine qui pût encore s'appliquer à lui... (p. 262)

Le mépris et les humiliations subis par Vanderputte justifient paradoxalement ses trahisons successives et rendent du même coup invalides et dérisoires toute tentative de jugement. Néanmoins, la pitié que revendique le narrateur n'est pas perçue comme un acte de condescendance à l'égard de l'autre : elle devient l'expression d'une humanité persistante à l'intérieur de soi qui se manifeste notamment en réintroduisant de l'humain là où il semble avoir disparu. C'est elle qui incite Luc à ne pas abandonner le vieil homme dans sa déroute. C'est elle encore qui le pousse à contredire ses semblables et à reconnaître que, loin d'être « un monstre », Vanderputte est d'abord « un homme », et que « c'est même cela qui est dégueulasse » (p. 287) parce que cela l'oblige implicitement à se comporter humainement à l'égard du traître. En ce sens, la pitié est d'abord, pour Gary, la

1. *Le grand Vestiaire* [1948], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006, p. 303.

traduction d'une exigence éthique qui coïncide avec la conception qu'Emmanuel Lévinas développe de l'être humain lorsqu'il affirme que l'humanité réside dans le degré de responsabilité que l'on porte vis-à-vis d'autrui et dans la capacité qu'a la conscience d'être sensible à la vulnérabilité de l'autre. Elle suppose de ne pas se dérober à la charge qu'impose la souffrance de ses semblables si l'on veut assumer pleinement sa « responsabilité universelle » à l'égard de ce qu'ils sont. À l'instar de Jean dans *L'Angoisse du roi Salomon*, la pitié dont fait preuve Luc dans *Le Grand Vestiaire* ne traduit donc ni l'arrogance ni la faiblesse d'un esprit complaisant ; elle apparaît davantage comme la réaction d'une conscience qui se sent moralement responsable du sort d'autrui et qui, en cela, revendique son humanité :

La pitié seule peut nous mesurer tous ; elle seule peut nous contenir tous ; elle est notre seule égalité. Elle seule permet de conserver le même sens au nom qui nous désigne, elle seule permet de suivre et de retrouver l'homme partout où il va. Il n'y a pas de plus grand péril qui nous guette que l'étrange difficulté que nous éprouvons à ne pas reconnaître l'homme dans l'homme et la pitié, seule, parfois, nous révèle sa présence autour de nous. Elle est au-dessus des confusions, à l'abri des erreurs et des vérités, elle est notre identité profonde.¹

Or cette pitié définie comme un gage d'humanité est loin d'être un sentiment partagé puisque c'est plus à l'ignorance et au mépris que sont confrontés Luc et Vanderputte au cours de leur fuite. Les individus qu'ils rencontrent restent cruels et impassibles face aux blessures du vieillard, refusent de lui venir en aide et se construisent des alibis fumeux pour justifier leur indifférence ou leur hostilité. Les moines entendent ainsi prier pour le salut des fugitifs mais refusent de les héberger, préférant se replier dans les « neiges éternelles » d'un monastère « qu'aucune chaleur n'atteignait » (p. 280). Le garde-barrière, lui, cultive avec passion ses rosiers et vit à l'abri de son jardin fleuri pour ne pas avoir à se « mêler d'une histoire pareille » (p. 286). Quant au docteur Lejbowitch, il n'hésite pas à stigmatiser « le traître » et est prêt à organiser une expédition punitive contre lui afin de se faire élire. Si ce spectacle d'indifférence et de cruauté paraît déroutant, c'est qu'il offre à

1. *Ibid.*, p. 291.

Luc une image de l'Hexagone radicalement contraire à celle que son père, héros de la Résistance, lui a transmise. La France redécouverte au lendemain de la guerre ne reflète plus ni les valeurs de l'humanisme ni l'idéal dont s'étaient nourris les combattants de l'ombre. Et le narrateur comprend alors que la barbarie n'a pas été vaincue ; elle a simplement changé de camp, de forme, et s'est logée de manière sournoise dans la conscience de ceux qui ont triomphé. Face à Vanderputte, érigé en symbole d'une humanité vulnérable et abandonnée de tous, et perçu comme « la seule trace d'homme dans ce paysage lunaire » (p. 280), l'indifférence et l'égoïsme dont font preuve les autres protagonistes s'apparentent en effet à une désertion de l'humain, une trahison de l'éthique que le narrateur, plein d'amertume, est contraint de reconnaître :

Ce que j'avais essayé de défendre, ce pour quoi mon père était mort, me paraissait à présent inexistant et vide de sens, trahi par tous, abandonné depuis longtemps. Il n'y avait plus rien à défendre. (p. 303)

Le périple entrepris par Luc est donc vécu comme l'expérience d'une désillusion. Nourri par un idéal de solidarité, le jeune homme parcourt un territoire plongé dans l'anonymat et le néant et prend conscience que le monde est désormais « un immense vestiaire abandonné » qui « imite, en la calomniant, la figure humaine » mais « d'où aucune main fraternelle ne sort » (p. 167-169). Chacun est même prêt à accabler l'autre de tous les maux pour se donner bonne conscience et ignorer sa propre lâcheté. Traiter l'adversaire de « monstre », comme le font successivement le garde-barrière ou le docteur Lejbowitch, devient une façon de se disculper à bon compte et de se rétablir soi-même dans l'illusion d'une innocence originelle en se plaçant du côté du bien. Or, pour Romain Gary, personne ne peut se revendiquer innocent. Le détachement et le repli sur soi que manifestent certains personnages ne sont, à ses yeux, ni des vertus ni même les instruments d'une possible justification : de simples alibis tout au plus, que l'écrivain s'empresse de dénoncer puisqu'ils révèlent la mauvaise foi d'une conscience qui n'assume pas sa responsabilité et se rend complice malgré elle des crimes qui sont commis. Se fourvoyer dans la lâcheté ou l'indifférence face aux atrocités de l'Histoire, c'est choisir en effet de renier ses valeurs et de bafouer, à l'instar des traîtres, un idéal d'humanité. C'est ce que rappelle d'ailleurs le narrateur lui-même lorsqu'il s'en

prend violemment au garde-frontière qui, à l'exception de ses concours botaniques, n'a jamais voulu se mêler de rien et reste donc convaincu de n'avoir jamais trahi personne :

Tu peux me dire, poil de mon cul, une seule chose que tu n'aies pas trahi depuis que tu respirez ? Un seul homme que tu n'aies pas abandonné, une seule souffrance à laquelle tu n'aies jamais tourné le dos ? Tu es le premier des traîtres. C'est chez toi que ça commence... En 1943, des millions d'hommes se faisaient tuer pour toi, ordure ! Des millions d'hommes qui se faisaient tuer pour te permettre de respirer librement ! Et toi... Impératrice jaune, va ! Rosier de mes deux. (p. 289)

Cette dénonciation virulente de l'indifférence et de l'égoïsme est à comprendre dans un double sens : elle montre qu'en restant sourd et apathique face à la détresse des autres, les individus renoncent à des principes éthiques et se rendent indignes de porter le nom d'homme. Plus encore, elle souligne que la stigmatisation de l'autre permet avant tout de conjurer ses propres failles, de rejeter hors de soi la part d'inhumanité et de passer ainsi sous silence la dualité du bien et du mal inhérente à la nature de chacun.

On comprend dès lors pourquoi Romain Gary s'est toujours méfié du discours identitaire et de ces lignes de partage imaginaires tracées à la hâte entre le « moi » et l'autre. Car la définition de l'identité se prête à toute forme de manipulation et n'échappe pas à l'écueil de la caricature ; elle peut servir à imposer une vision manichéenne de l'Histoire ou, plus encore, être utilisée pour délimiter, en fonction du seul critère d'appartenance nationale, les frontières du bien et du mal. Elle procède alors d'une même perception binaire consistant à dépouiller l'être humain de sa complexité et à le reconnaître seulement en fonction de ce qu'il est ou de ce qui le distingue de l'autre. Le plaidoyer identitaire, qui ne définit l'individu qu'à travers le prisme de son origine, est donc peu conciliable avec les valeurs de l'humanisme que le romancier défend. Il privilégie la défense ou l'affirmation de principes ethniques au détriment de l'éthique, et fait de l'appartenance à une communauté un critère absolu qui occulte toute question relative à la légitimité d'une action. Or Gary ne peut se résoudre à voir l'expression identitaire favoriser

l'ostracisme et devenir l'instrument d'une conquête politique justifiant la barbarie : il se montre très critique à l'égard des discours qui prospèrent sur le culte de la victimisation, diabolisent l'image de l'autre et nourrissent en réalité un esprit revanchard prêt à dériver dans le fanatisme pour se faire entendre. Non pas qu'il soit complaisant à l'égard des bourreaux : il sait au contraire se montrer intran-sigeant et sévère contre ceux qui imposent leur puissance par l'oppression et la destruction. Mais il est surtout sensible à la versatilité des postures et a bien conscience que la victime, nourrie de ses frustrations et de ses rancœurs, peut exploiter à son tour les armes qu'elle dénonce pour se comporter elle-même de manière violente et despotique. Comme le précise Todorov, « les victimes sont à plaindre et à secourir au moment de leur détresse, mais cette expérience ne les immunise nullement contre la possibilité de jouer, elles-mêmes, plus tard, le rôle de malfaiteur et leur souffrance ne leur confère aucune vertu durable »¹.

Plusieurs romans de Gary s'inspirent par exemple de l'histoire de la décolonisation ou, comme dans *Chien blanc*, de la ségrégation raciale aux Etats-Unis pour mettre en scène cette inversion des rôles et montrer que l'émancipation aboutit parfois à bien des paradoxes : si les peuples opprimés aspirent à retrouver leur liberté ou à exercer pleinement leurs droits, ils n'hésitent pas, après avoir triomphé, à s'approprier les armes dont ils ont été victimes pour faire preuve, dans leur pratique du pouvoir, d'une cruauté à peu près semblable à celle de leurs bourreaux. Ainsi, dans *Les Mangeurs d'étoiles*, les dictateurs d'origine indienne n'ont rien à envier aux colonisateurs qu'ils ont réussi à chasser au nom de « la liberté des peuples ». Ils recourent aux mêmes tortures, cultivent une même conception autoritaire du pouvoir et se montrent, en ce sens, des successeurs dignes de leurs anciens maîtres. Derrière la défense de l'identité et le combat contre l'impérialisme, se dissimulent des ambitions personnelles et des tentations hégémoniques qui se développent dans le cynisme et la barbarie. Dans *Les Racines du ciel*, c'est au personnage de Waïtari que le narrateur confie le soin d'incarner cet apparent paradoxe. Le leader indépendantiste se revendique comme le représentant des indigènes opprimés et stigmatise les occidentaux en les accusant de vouloir humilier ou exploiter les Africains. Mais il est aussi prêt, au nom de la « liberté des peuples à disposer d'eux-mêmes », à disposer de la liberté du peuple et à se

1. T. Todorov, *op. cit.*, p. 237-238.

conduire à son égard comme un véritable tyran. La ferveur avec laquelle il défend la cause de l'indépendance africaine et la verve rhétorique qu'il déploie pour convaincre le journaliste du bien-fondé de ses opinions ne sont d'ailleurs pas des gages de tolérance et de modération ; elles témoignent plutôt d'un esprit enclin au despotisme qui n'hésite pas à recourir à la violence pour faire triompher sa cause. C'est ce que constate Abe Fields au moment où il le rencontre sur les rives du lac Kuru :

Fields n'était pas dérouter. Il avait de cela une expérience professionnelle solide. Ce noir n'était pas très différent de tous les autres tribuns révolutionnaires qui inscrivaient les mots « liberté », « justice », « progrès » sur leurs drapeaux en même temps qu'ils jetaient des millions d'hommes dans des camps de travaux forcés pour les faire mourir à la tâche.¹

Ce paradoxe est sans aucun doute révélateur de la mégalomanie revancharde de ces tribuns qui sont prêts à instrumentaliser les valeurs humanistes pour donner une assise soi-disant légitime à leurs propres ambitions. Les plaidoyers qu'ils exposent en faveur de l'émancipation des peuples se trouvent ainsi dénaturés, entachés de contradictions et de mauvaise foi puisqu'ils viennent alimenter les égoïsmes et justifier les pires exactions.

La revendication identitaire s'avère donc en ce sens bien contraire aux valeurs de l'humanisme : elle subordonne l'éthique à un dessein politique et peut faire l'objet d'un discours dont Romain Gary ne cesse de montrer les dangers : celui-ci alimente le fanatisme et les rancœurs, légitime la violence et révèle des esprits surnois et ambitieux qui s'affichent d'un côté comme les défenseurs de la liberté mais se montrent de l'autre adeptes d'une tyrannie qui aboutit à l'asservissement des peuples. Morel prend conscience de ce péril sous-jacent au nationalisme africain après l'expédition de Sionville, au cours de laquelle il est suivi par trois disciples de Waitari. Si ces derniers perçoivent l'éléphant comme un symbole politique et défendent avec acharnement « le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes », ils se montrent insensibles aux enjeux strictement écologiques du combat mené par l'ancien résistant qui admet sur un ton désabusé :

1. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 382.

Je finirai par croire que le colonialisme n'a pas été pour eux une école suffisamment dure, qu'il ne leur a rien appris à cet égard, que le colonialisme français a traité en fin de compte la nature avec pas mal de respect. Il leur reste encore beaucoup à apprendre et le peuple français ne donne pas ce genre de leçon. Les hommes de leur race s'en chargeront. Ils auront un jour leurs Staline, leurs Hitler et leurs Napoléon, leur Führer et leur Duce, et ce jour-là, leur sang lui-même gueulera dans leurs veines pour réclamer le respect de la vie – ce jour-là, ils comprendront.¹

Placé dans le contexte de la décolonisation, cet aveu de Morel éclaire en partie l'opinion de Romain Gary convaincu lui-même que « la colonisation de l'Afrique ne fait que commencer » et qu'elle se produira « plus dangereusement, de l'intérieur, avec l'essor de leaders africains impitoyables ou de machines politiques totalitaires [qui] ravalent la population au rang d'esclaves et de forçats qu'aucun système colonial européen n'a jamais osé imposer... »². Interrogé sur sa position à l'égard de la guerre d'Algérie ou du sort réservé à l'Afrique équatoriale, l'écrivain a d'ailleurs refusé de prendre parti et ne s'est jamais montré un fervent défenseur de l'autodétermination ni un homme attaché à la sauvegarde des colonies. Car si l'impérialisme lui semble inconciliable avec une haute conception de la dignité humaine, la violence des discours proférés par les partisans de l'indépendance suscite en lui méfiance et appréhension. Il y voit les signes d'un absolutisme contraire, lui aussi, à un idéal d'humanité. Face à ces modèles de société divergents, l'attitude de Romain Gary ne consiste pourtant pas à céder au scepticisme ; il cherche plutôt à reformuler les enjeux et à déplacer le débat hors de la sphère strictement politique pour montrer que la question de l'indépendance ne peut être restreinte au seul domaine de l'idéologie. Elle met aussi en jeu des exigences supérieures qui vont au-delà des frontières étroites de l'identité et renvoient aux valeurs universelles que l'on choisit de partager au sein d'une communauté. Ainsi, s'il reconnaît que le colonialisme a vécu et qu'il constitue « une forme sociale aujourd'hui révolue », il refuse toutefois de cautionner « le mythe nationaliste » qui met en concurrence des identités et sacralise l'appartenance à un clan au détriment d'une conception plus

1. *Ibid.*, p. 305.

2. « Les Coloniaux » in *L'affaire Homme*, p. 60.

large de la fraternité. Tel est le regard qu'il porte sur les soubresauts de l'Histoire et qu'il développe dans un entretien réalisé par Jean Daniel en 1957, quelques mois après avoir obtenu le prix Goncourt pour *Les Racines du ciel* :

Si vous me démontrez par toute la force du raisonnement politique qu'il faut choisir entre [le nationalisme français et le nationalisme arabe], face à toutes vos démonstrations, face à toutes vos évidences, je refuserai encore de me résigner [...] même si l'Algérie humaine et fraternelle se révélait impossible, la preuve en étant faite, je continuerai à croire à la possibilité d'une Algérie humaine et fraternelle. Je suis pour tous ceux, quelle que soit la couleur de leur peau, qui protégeront les droits de l'homme contre tous les empiétements. Si le droits des peuples à disposer d'eux-mêmes mène à une oppression féodale ou totalitaire, s'il aboutit au fanatisme religieux, racial, politique, mystique, je verrai en lui l'ennemi que j'ai toujours combattu.¹

1. *L'Affaire Homme*, p. 29.

CHAPITRE 3

CONJURER LES DETERMINISMES

1 - SORTIR DU « ROYAUME DU JE »

On a vu que la notion « d'identité » suscitait la méfiance de Gary lorsqu'elle était instrumentalisée par le discours et devenait l'enjeu d'une conquête du pouvoir menée, parfois, au détriment des valeurs humaines. Mais l'identité ne fait pas seulement l'objet d'une exploitation politique : elle est aussi l'expression d'une essence et circonscrit l'humain à « un royaume du je » dont l'écrivain n'a cessé de vouloir s'extraire. Cette volonté de sortir de soi-même le conduit d'abord à s'affranchir d'une conception trop univoque de l'identité et à se présenter comme le fruit d'un métissage de cultures et de traditions. À travers la métaphore du caméléon maintes fois reprises dans ses romans ou ses entretiens radiophoniques, Gary se présente comme une figure composite (« cosaque un peu tartare mâtiné de juif ») où se croisent des appartenances complémentaires et des influences contradictoires. Il revendique des origines aussi bien cosaques que tartares, affirme être marqué par la tradition juive comme par l'éducation catholique et dit puiser son inspiration à la fois dans les cultures russe, polonaise et française. Fruit de cet assemblage d'influences et d'identités disparates, Gary se montre d'emblée hostile à ce « royaume du je » dont le caractère à la fois superficiel et réducteur viendrait figer dans l'unicité d'une conscience un être qui aspire à la totalité et se vit d'abord sur le mode du mouvement et de l'hétérogénéité. Encore faut-il ne pas tomber dans l'amalgame et imaginer qu'il pourrait entretenir la haine de soi et se livrer, dans le creux de son écriture, à une forme de masochisme intellectuel. Ceux qui l'ont supposé l'ont fait à leur dépend, comme Jules Dassin à qui l'écrivain reprochera d'avoir laissé croire dans son adaptation au cinéma de *La Promesse de l'aube* qu'il n'assumait pas pleinement ses origines juives :

Si Monsieur Dassin a des problèmes avec sa juiverie, ça le regarde mais qu'il ne me les mette pas sur le dos. Je n'ai jamais eu de problème de ce genre... Je me sens absolument parfait, à l'aise, en accord et en harmonie avec mon sang juif qui ne me fait absolument mal nulle part et qui ne me donne pas d'hémorroïdes, je peux vous l'assurer.¹

Si Gary n'a jamais voulu se voir réduit à son lien atavique avec le judaïsme, il ne l'a jamais renié non plus et a toujours affirmé qu'il était une des composantes de cette mosaïque de lieux et de cultures à travers laquelle il s'était construit.

Mais cette défiance par rapport au « je » ne se traduit pas seulement par la défense d'une identité aux multiples facettes. Elle prend aussi une tournure plus radicale puisqu'elle conduit Gary à vouloir échapper au cloisonnement du « je » qui assigne l'individu à la catégorie de l'être. Dans *La nuit sera calme*, il répond ainsi à tous ceux qui le suspectent de confondre écriture romanesque et entreprise d'autodénigrement : ce qui est remis en cause dans ce rapport conflictuel à soi-même est moins l'appartenance spécifique de chaque individu que le fait d'être chacun irrémédiablement enfermé dans l'unité sclérosante d'un « je » :

Si mon « je » m'est souvent insupportable, ce n'est pas à cause de mes limitations ou infirmités personnelles mais à cause du « je » en général. On est toujours piégé dans un « je ».²

Il le rappelle, quelques pages plus loin, lorsqu'il explique « qu'il ne raconte pas des histoires contre lui-même mais contre le “je”, contre notre petit royaume du “je” [...] qui donne parfois de beaux fruits mais dont il faut souvent couper les branches. »³. Cette condamnation du « je » peut certes s'appuyer sur des principes de moralité, et l'on sait que Gary a toujours tourné en dérision la propension de chacun à se montrer présomptueux et à se complaire dans le narcissisme. Mais elle renvoie bien davantage à une question d'ordre ontologique et vise plutôt à rejeter la catégorie sclérosante de l'être pour s'ouvrir à celle du devenir et aux potentialités dont elle est porteuse. Se résigner à n'être qu'un « je », c'est en effet proscrire toute

1. « La Vie entre les lignes ». Entretien avec Patrice Galbeau, France Culture, 1974.

2. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 156.

3. *Ibid.*, p. 202.

forme d'évolution, se soumettre à un déterminisme contraire à une conception messianique de l'être humain qui est censé s'inscrire dans une perfectibilité continue. Paul Audi explique ainsi que, loin de remettre en cause les données d'une histoire personnelle, le combat contre soi-même « désigne la façon dont le moi cherche en tant que sujet à se débarrasser non pas de son appartenance mais de son être, c'est-à-dire de ce principe (appelé "ipsité") qui fonde l'individualité même de son individu »¹ et qui l'empêche de se projeter au-delà de son « royaume ». Face aux déterminismes qui sclérosent le « royaume du je », le romancier choisit donc de se consacrer à la pratique d'une écriture où peuvent se déployer les pouvoirs de l'imaginaire et se restaurer une dynamique de perfectibilité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Gary fait de l'imaginaire le ciment d'une esthétique picaresque dont nous aurons à préciser les formes et les enjeux. Pour lui, la littérature doit ouvrir un champ infini de création et de transformation, modeler un univers qui n'est plus contraint par la vraisemblance ou la nécessité et dans lequel le « je » est lui-même appelé à se construire et à se renouveler. Ainsi, c'est en privilégiant les ressources de l'esthétique et la liberté qu'elles procurent que le romancier espère se débarrasser de l'ontologique, briser l'ordre du « je » et échapper à la fatalité qu'il impose. Or ce choix de l'esthétique affecte le rapport à l'identité, car celle-ci n'est plus la cible ou le support immédiat d'un projet d'écriture : elle devient le creuset d'interminables subterfuges ou une donnée que le romancier ne va cesser de négliger ou de vouloir dépasser.

De fait, l'œuvre littéraire n'est pas chez Gary un lieu de création propice à l'expression d'un « moi » qui chercherait à se connaître. C'est, de l'aveu même du romancier, précisément le contraire qui est revendiqué. En affirmant que « d'une manière générale, [il] écrit toujours pour [se] débarrasser de [lui]-même et non pour [se] retrouver », Gary précise les orientations de son projet d'écriture. Celui-ci ne vient pas soutenir une quête identitaire ou cerner la singularité d'un sujet, mais épouse la diversité de ses masques et tend à reproduire les modalités de son éclatement. Le recours aux différents pseudonymes qui ont ponctué la carrière de l'écrivain est à ce titre exemplaire : à travers eux, celui-ci exprime bien le désir de sortir de lui-même et de se vivre sur le mode de la fiction. Le « je » n'est plus alors assigné à résidence, dans les limites d'une identité connue mais gagne une

1. P. Audi, *Je me suis toujours été un autre*, p. 96.

sensation de liberté à pouvoir se dissimuler derrière le nom d'un autre. Défenseur d'une pratique d'écriture vécue comme une aventure de création réciproque entre un romancier et ses personnages, adepte de l'autodérision et des ressources qu'offrent le pseudonyme, Gary offre ainsi l'image d'un « je » disséminé et réinventé dans et par l'espace de la fiction ; moins porté par le désir de se comprendre ou de se mettre en valeur que par celui de se dépasser et d'explorer ce qui se laisse pressentir au-delà de lui-même. Il confie même en 1975 « qu'il n'a pas l'impression de se connaître » et que « plus il réfléchit pour savoir qui il est, plus ça l'ennuie ». De fait, son œuvre littéraire est à la fois le lieu d'un enthousiasme créateur et le creuset d'une mise à l'épreuve plus déstabilisante de sa propre identité : non pas le moteur d'une consolidation de soi-même ou le support d'une reconstruction intérieure, mais plutôt le miroir et le catalyseur de sa propre déroute.

A - Une défiance vis-à-vis de la psychologie

Cette conception ouverte de l'identité explique en premier lieu les réticences de Gary face aux discours qui relèvent de la psychologie ou de la psychanalyse : enclines à cerner la spécificité d'un « je », celles-ci ne sont vouées d'après lui qu'à l'enfermer dans le cercle de sa conscience plutôt qu'à lui offrir un réel échappatoire qui lui permette de se construire. Loin de privilégier le mouvement et la transformation, les sciences de l'esprit portent en elles le risque du cloisonnement et tentent de spéculer sur la profondeur de l'homme, notion qui, aux yeux de l'écrivain, est insensée et « n'a de profond que sa prétention ». Il précise en ce sens, dans *La nuit sera calme*, que « la profondeur est un rapport tragique que l'homme a avec sa superficialité foncière lorsqu'il en prend conscience [et que] la tragédie profonde de l'homme, c'est sa superficialité, son insignifiance »¹. À ses yeux, psychologie et psychanalyse tendent à inscrire l'homme dans le déterminisme de son ego au lieu de reconnaître qu'il se construit d'abord dans la liberté de ses choix et la diversité de ses expériences. Voilà pourquoi le romancier privilégie les jeux de surface et les subterfuges inépuisables du paraître. S'aventurer au-delà, jusqu'à la nature de l'homme, c'est prendre le risque de figer celui-ci dans l'être sans jamais lui donner l'espoir de devenir. Or, comme le souligne Jørn Boisen, « l'éthique

1. *La nuit sera calme*, p. 253.

garyenne du droit à la contradiction, fondée sur la souveraineté du libre-arbitre, s'avère incompatible avec l'exploration méthodique des "abîmes", ceux-ci fonctionnant comme une détermination inéluctable de la personnalité, au-delà des notions du bien et du mal ». Il précise en outre que, pour l'écrivain, « l'individu est ce qu'il décide, paraît et accomplit. Il n'est pas le labyrinthe de ses tendances ni de ses méditations »¹. Romain Gary s'efforce donc de délester l'être humain des pesanteurs de la psychologie, tourne en dérision les rapports de causalité que celle-ci s'applique à mettre en évidence et privilégie toutes les expériences qui lui permettent de se détourner de lui-même. Sans doute cette volonté d'échapper à soi explique-t-elle en partie son goût pour les voyages, cette boulimie d'exotisme qu'il n'a cessé de revendiquer car elle lui permet d'appréhender le monde en surface et de s'oublier un peu dans le mouvement ininterrompu de ses rencontres. Toute aventure extérieure répond d'abord à l'envie impérieuse de voyager hors de soi, de privilégier le chatoiement du paraître pour échapper à la catégorie de l'être. C'est bien ce que Gary rappelle dans *Chien blanc* pour justifier son désir impulsif de quitter une Amérique enlisée dans des conflits ethniques et de se confronter pour un temps avec les formes de l'ailleurs :

*J'achète une brosse à dents et prends le premier avion pour Honolulu. Ensuite, Manille, Hong Kong, Calcutta, Téhéran... Je m'arrête ici et là, quelques jours pour me désorienter, me perdre de vue en me frottant de « couleur locale », d'« exotisme », de « pittoresque », de « dépaysement », quelques jours par-ci, quelques jours par là, en surface, sans insister, sinon je commencerais à me rendre compte que tous ces déguisements cachent surtout notre donnée première indigne et inacceptable, et je vais encore me retrouver nez à nez avec moi-même.*²

Se satisfaire de la légèreté changeante des déguisements conduit ainsi à discréditer tous les discours qui, sous prétexte d'éclairer la complexité des consciences, ne font que conforter le « Royaume du je ». En réponse aux sciences de l'esprit – psychologie ou psychanalyse – et à leur propension à vouloir en cerner

1. J. Boisen, *Un Picaro métaphysique*, op.cit., p. 323-324.

2. *Chien blanc*, op.cit., p. 48-49.

la spécificité, l'écrivain s'engage donc dans l'invention permanente et le dépassement continu de ses propres limites. Il rappelle ainsi, dans *La Promesse de l'aube*, qu'à l'instar de Lenny, il tente lui aussi de se défaire de cette enveloppe corporelle qui l'assujettit irrémédiablement à la catégorie de l'être :

On peut me voir encore souvent ôter ma veste et me jeter soudain sur le tapis, me plier, me déplier, me replier... mais mon corps tient bon et je ne parviens pas à m'en dépêtrer, à repousser mes murs.¹

B - Contre une littérature de l'épanchement

Second aspect de cette mise à l'écart du « je » : la volonté de ne pas se complaire dans une littérature où le « je » viendrait exhiber ses souffrances ou faire l'éloge de son propre mérite. S'il laisse une place au désarroi et au scepticisme, il fait tout pour calfeutrer l'expression de la douleur, désamorcer par la dérision des paroles qui tenteraient de glorifier l'esprit de sacrifice. La retenue qu'il adopte pour relater ses propres combats pendant la guerre et la légèreté – voire l'ironie – avec laquelle il fait allusion à la fièvre typhoïde dont il a été victime, montrent que Gary récuse toute propension du « je » à s'apitoyer sur lui-même ou à se draper dans l'héroïsme de ses actes. Voici en quels termes il évoque par exemple, dans *La Promesse de l'aube*, son passage à l'hôpital de Damas où il a passé plusieurs semaines entre la vie et la mort :

Il y avait déjà plusieurs jours qu'on m'avait administré l'extrême-onction et je reconnais que je n'aurais pas dû faire tant de difficultés. Mais j'étais mauvais joueur. Je refusais de me reconnaître vaincu... Par-dessus tout, je refusais de céder à l'informe. Un artiste véritable ne se laisse pas vaincre par son matériau, il cherche à imposer son inspiration à la matière brute, essaye de donner au magma une forme, un sens, une expression... Je n'allais pas signer mon nom au bas de l'acte que les

1. *La Promesse de l'aube*, op.cit., p. 389.

dieux me tendaient, un acte d'insignifiance, d'inexistence et d'absurdité. Je ne pouvais pas manquer à ce point de talent.¹

Le récit de cette hospitalisation empreint de dérision n'insiste jamais sur l'ampleur des souffrances endurées ou sur le courage dont Gary a dû faire preuve pour surmonter sa maladie et ses blessures. À travers la métaphore de l'art, il cherche plutôt à dépouiller cet épisode de sa gravité et de son caractère funeste pour en faire un jeu dont il n'a pas voulu sortir perdant. La mort n'y est pas perçue comme une fatalité mais comme un renoncement prématuré, une issue absurde à laquelle le narrateur refuse de se résigner. Quand il ne s'emploie pas lui-même à rejeter le pathétique et les effusions larmoyantes, c'est à ses personnages que le romancier confie le soin d'y renoncer. Le patriarche des *Enchanteurs*, Guiseppe Zaga, enfermé avec sa famille dans la forteresse Pierre-et-Paul, formule en ce sens des propos dénués de toute ambiguïté : il rejette « l'idée que la souffrance puisse être utile à quoi que ce soit »² et refuse d'en faire une condition qui pourrait légitimer l'expression du génie. À ses yeux le culte de la douleur n'est qu'un leurre, une nouvelle supercherie, tout au plus, que pourront exploiter tous les artistes accrochés à leur image et soucieux de passer à la postérité :

Cette idée de cochon, l'idée qu'il n'y a de grandeur sans souffrance, de profondeur sans affres et angoisses, l'idée que la misère et la peine ennoblissent, purifient et rendent plus humain... Cette idée faite de sang et de merde va prendre bientôt de telles proportions que la prison, le supplice et la mort seront jugés aussi nécessaires à l'artiste que le papier et l'encre. Considérons donc notre emprisonnement comme une contribution à notre bon renom et à notre gloire.³

Sans doute est-ce dans *Pour Sganarelle* que Gary se fait plus explicite encore : il y dénigre avec force toutes les allégories qui font l'apologie de la souffrance – qu'il s'agisse de la Pieta ou de la Crucifixion du Christ – et exprime à maintes reprises ses réticences face aux postures de l'épanchement. « La souffrance

1. *La Promesse de l'aube*, *op.cit.*, p. 366-367.

2. *Les Enchanteurs*, *op.cit.*, p. 215.

3. *Ibid.*, p. 215.

de l'homme, c'est de la merde »¹, va-t-il jusqu'à asséner... Inutile dès lors de l'ériger en œuvre d'art, de l'exalter comme source d'inspiration ou d'en faire un objet de vénération : elle doit au contraire, selon l'écrivain, « être déshonorée »² par le personnage du roman picaresque qui nourrit l'ambition de rompre tous les liens unissant l'homme au culte de la douleur. Face à ce qui est perçu comme une exaltation hypertrophique du moi, l'écrivain se doit de privilégier le rire de l'insouciance et de l'outrage et d'envisager la création littéraire comme une vaste entreprise de profanation :

Après des milliers d'années de respect et de « chants désespérés sont les chants les plus beaux », il est temps de finir, et radicalement, avec cette vénération de la plus affreuse et de la plus ancienne ordure de la terre, sous prétexte qu'elle fait partie de l'être ; il faut en finir avec cette atmosphère de temple sacré que notre crucifixion permanente du Juif installe sur tous les lieux de notre peine et de notre sang répandu. C'est sans aucun remords et quel que soit dans le présent le caractère blasphématoire de la rupture, que l'art doit défier constamment la tradition du « souffrir », la défier et non la déifier.³

Ce qui s'apparente ici à une désacralisation de la souffrance traduit assurément une forme d'antiromantisme qui proscriit l'écriture de la complainte et souligne *a contrario* l'importance accordée par Gary à la dérision et à la pudeur. Celles-ci renvoient donc aussi à sa volonté de ne pas mettre le « je » au centre de l'écriture pour ne pas faire de la matière romanesque le creuset d'un ressassement interminable des affects. Ne s'appesantir ni sur lui-même ni sur les origines supposées de ses propres tourments : c'est ce à quoi l'écrivain, jusque dans sa lettre testamentaire, invite ses lecteurs en leur rappelant que son acte n'a « aucun rapport avec Jean Seberg et [que] les fervents du cœur brisé sont priés de s'adresser ailleurs ». Dans *La nuit sera calme*, il se montrait déjà réticent à toute forme d'exhibition et confiait « qu'il est maintenant un vieux chien sans maître » et qu'il

1. *Pour Sganarelle*, *op.cit.*, p. 323.

2. *Ibid.*, p. 325.

3. *Ibid.*, p. 325-326.

ne veut en aucun cas « fouiller dans les poubelles affectives »¹. La création littéraire n'est donc pas pour lui un outil d'introspection ou de confiance narcissique, mais le moyen le plus sûr d'échapper à lui-même, d'accomplir cet acte d'émancipation ontologique qu'Emmanuel Lévinas désigne sous le terme « d'évasion » en précisant que celle-ci consiste bien à « briser l'enchaînement le plus radical, le plus irrémédiable, le fait que le moi est soi-même »².

C - L'ici et l'ailleurs

Le besoin de s'extraire du « royaume du je » nous permet aussi de mieux comprendre la place privilégiée que l'œuvre garyenne accorde aux personnages désireux de sortir d'eux-mêmes ou de se projeter vers toutes les formes de l'ailleurs, fussent-elles métaphoriques. La marginalité et le refus de tout discours normatif qu'elle sous-tend constitue la thématique majeure de l'œuvre écrite sous le nom d'Émile Ajar, mais elle est déjà annoncée dans certains romans signés Romain Gary. Dans *Adieu Gary Cooper* par exemple, le narrateur met en scène des « ski bums », vagabonds des neiges qui, à l'image de Lenny, privilégient toutes les formes « d'aliénation » afin de se dérober à l'espace étrié de leur être (« L'aliénation. Un truc formidable. Ça veut dire que vous êtes avec personne, contre personne, pour personne, voilà. C'est très difficile, mais quand on y arrive, c'est autrement mieux que tout ce qu'ils ont d'autre à vous offrir »³). Ce héros sceptique et incrédule, déserteur de l'armée américaine, reprend d'ailleurs la métaphore de la peau utilisée par une jeune Noire rencontrée à Genève pour mettre en évidence le malaise qu'éprouve tous ces personnages vis-à-vis d'eux-mêmes :

Ici la couleur de la peau n'y fait rien. Alors, on ne comprend plus. On ne sait plus. Vous voyez ce que je veux dire ?... Elle avait raison. La couleur de la peau n'y était pour rien. C'était autre chose. Oui, mais quoi ? La peau tout court, probablement ? On était pas chez soi là-dedans. (p. 115)

1. *La nuit sera calme*, op.cit., p. 279.

2. E. Lévinas, *De l'évasion* [1935], Paris, Le Livre de Poche, Coll. Biblio essais, 1998, p. 98.

3. *Adieu Gary Cooper*, p. 35-36.

Quelques pages plus loin, Lenny semble de nouveau assailli par le doute au moment où il se confie à Jess, curieuse de connaître sa religion. Ses propos empreints de scepticisme révèlent qu'à ses yeux, l'identité est une question bien angoissante qui porte moins sur l'attribut du sujet que sur la notion même de subjectivité :

Est-ce que je suis catholique ? Je dois bien être quelque chose dans ce goût-là. Mais est-ce que je sais ce qu'on m'a fait comme coup quand j'avais un mois ? Je sais pas ce que je suis. Je suis, c'est tout et c'est déjà assez compliqué. Je suis. Une espèce de happening. Mais j'ai toujours trouvé ça dégueulasse, alors, peut-être bien que je suis catholique ? C'est le « je suis » qui est le vrai traquenard. (p. 126-127)

Mais sortir du « royaume du je » suppose d'aller « quelque part », « là-bas ». La conjuration de soi-même se traduit de fait, en termes géographiques, par la mise en perspective de deux espaces antithétiques : à la réalité du quotidien, au monde et à ce qu'il impose, répond la présence de différents refuges, des *no man's land* réels ou fictifs qui symbolisent l'ailleurs et permettent de résister à l'enlèvement dans l'ici. Incapables de vivre au-dessous de deux mille mètres d'altitude et de s'adapter aux contraintes de la société matérialiste, Lenny et les autres « ski bums » ne s'épanouissent ainsi que dans la solitude des hauteurs, au milieu des neiges éternelles qui entourent le chalet de Bug Moran. C'est là qu'ils ont trouvé refuge pour se délester des compromissions du quotidien et pour éviter de partir au Vietnam ; un pays qui, au-delà du conflit armé auquel il est associé, prend une dimension métaphorique plus large et incarne tous les impératifs dont ces dissidents ont voulu se détacher. Mireille Sacotte précise en ce sens que « le mot Vietnam représente, à lui tout seul, à la fois la défaite, toutes les défaites, et aussi l'engrenage qui y conduit... Il synthétise et symbolise [pour eux] tout ce qui est contraire à leur liberté, à leur individualisme, bref au ski sur les plus hautes pentes : l'idéologie kennedienne, la psychologie, le langage, l'économie, le travail, la famille, la patrie »¹. Plus qu'un simple repère sur une carte, le Vietnam – et il en va de même pour Madagascar – s'impose donc comme un outil de référence, l'instrument d'une

1. M. Sacotte, « Géographie singulière et lieux communs chez Romain Gary » in *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, PUF, 2002, p. 156.

géographie imaginaire que Lenny invoque chaque fois qu'il a le sentiment d'être confiné dans les limites de son propre « je », assujetti à un ordre du monde ou pris au piège d'une situation complexe. Ainsi, c'est le mot « Madagascar », où on lui a conjuré de ne pas se rendre, qui lui vient aux lèvres lorsqu'il prend subitement conscience des menaces que son amour pour Jess fait peser sur lui :

Il pouvait plus parler. Il avait envie de chialer. Il avait le cœur brisé. C'était fini. Foutu. Il était foutu. C'était même pas la peine d'aller à Madagascar. Il pouvait plus se passer d'elle. Maintenant qu'elle était là, il savait que c'était foutu, sans espoir. Jamais il n'allait se débarrasser d'elle. (p. 191)

C'est le même mot qu'il prononce au moment où, accusé par Jess d'avoir tué son propre père, il a l'impression que la réalité lui a tendu une embuscade :

Ça sentait le merdier intégral, cette histoire. Le grand dodo. C'était Madagascar, cette fois, le vrai, ou alors il ne connaissait rien à la géographie. (p. 215)

Si les mots « Vietnam » et « Madagascar » incarnent pour Lenny la brutalité du monde et l'enlèvement de la conscience, le pôle opposé de cette géographie imaginaire est représenté par un autre territoire fictif, une « Mongolie extérieure » qui devient l'expression d'une fascination pour l'ailleurs (« Extérieure, c'est ce qui me plaît là-dedans. Ça a l'air d'être un truc intéressant. », p. 111). Mireille Sacotte explique à ce propos que « la Mongolie extérieure représente le lieu d'asile où on doit bien pouvoir se réfugier en cas de menace trop pressante de la psychologie, du langage, de la société, de tout ce qui fait obstacle au ski sur les plus hautes pentes »¹. Elle offre un horizon salutaire « d'aliénation » et permet au jeune américain de garder l'espoir qu'il existe d'autres lieux où la conscience peut se libérer de toutes les pesanteurs du réel. Son nom est invoqué pour désigner ces instants figés dans l'espace où l'esprit éprouve un mélange de plénitude et de sérénité. Après sa nuit passée aux côtés de Jess, Lenny savoure un moment d'intimité partagée qui le transporte dans un ailleurs, au seuil d'un royaume imaginaire où la complexité du monde se trouve soudain abolie par la limpidité des évidences :

1. M. Sacotte, *op. cit.*, p. 161-162.

Elle prit sa main dans la sienne. Il n'arrivait pas à s'endormir, quelque chose le tracassait, il ne savait pas quoi au juste... La Mongolie extérieure, pensa-t-il ? Mais il serra sa main encore plus fort dans la sienne et il écoutait la pluie sur le toit et tout était si calme, sans fin, sans commencement, ailleurs, il ne savait où, mais ailleurs que ce fut soudain comme s'il y avait eu là enfin une réponse, une réponse très simple à quelque chose de très compliqué. (p. 128)

Associé ici aux marques de la tendresse amoureuse, le nom de « Mongolie extérieure » est aussi invoqué plus largement pour désigner les instants où la réalité s'efface derrière l'intensité du vécu. L'être, enfin délesté de lui-même, éprouve alors la sensation d'être projeté dans l'immensité du monde et de traverser des territoires inaccessibles. Les sommets enneigés tamisés par les lumières de la nuit deviennent ainsi le lieu d'une expérience sensorielle qui suscite l'imaginaire et lui procure un délicieux sentiment d'évasion :

La nuit, il y a des étoiles plein la neige. Elles étincellent autour de vous et dans votre sillage poudreux, et vous glissez à travers la voie lactée, toutes les galaxies sont à vos pieds et tout l'espace est à vous, vous êtes lancé à travers les Mongolies extérieures où tout est absolument calme et silencieux, seuls vos skis crissent sur la neige, chchch, mais c'est très doux et très bon comme les cordages de ces immenses voiliers qui faisaient le Cap Horn... Il n'y avait plus de monde autour de vous, rien que la nature. (p. 184-185)

Le monde ainsi transfiguré entraîne Lenny dans un vertige des repères, une confusion incessante entre le ciel et la terre, et le personnage se trouve ainsi plongé dans un univers magique marqué à la fois par les saveurs de la solitude et le sentiment de l'infini. Face à cette étendue neigeuse, symbole de l'ailleurs absolu, son esprit semble percevoir une harmonie cosmique qui lui procure une sensation d'ivresse et de plénitude :

Il y avait, autour, une extraordinaire immobilité qui vous engloutissait, et envahissait votre cerveau, où des bouts de pensée se

trânaient quelque part, loin de vous et vous étiez toujours vivant, bien sûr, mais ça se passait chez quelqu'un d'autre. Il y avait plus trace de psychologie, en vous, ni autour de vous, il commençait à présent à s'en foutre tellement qu'il était même capable de faire demi-tour et d'être à Genève le lendemain. (p. 183)

On comprend mieux dès lors les bienfaits cette « Mongolie extérieure » et les vertus de « l'aliénation » qu'elle favorise. Celle-ci consiste pour le « je » à partir loin de lui-même, à se déposséder de ses pensées et à se dépouiller des valeurs qui encombrant son esprit. Il peut alors s'agrandir au contact d'une nature réinvestie par le merveilleux et épurée de toutes les contraintes humaines. À travers cette « aliénation », les personnages conjurent les écueils d'une psychologie sclérosante qui enferme le « je » dans les limites de son « royaume » et l'écrase sous le poids de discours édifiants. C'est la même sensation libératrice qui accompagne le sentiment amoureux comme si l'affect ouvrait la voie à une émancipation de l'esprit et le libérait de tous les clichés :

Oui, je l'aime. Tout ce que cela veut dire, c'est que je ne veux plus entendre parler de l'amour. Je refuse d'avoir affaire à mon « je » aussi. « Je », il y en a marre. Je quitte le Royaume du « Je ». Fini les donjons de luxe et les princesses qui rêvent du monde extérieur. Fini, le Royaume-mercier. Ça pue, là-dedans. (p. 237)

D - Les figures de l'autodestruction

Le besoin de sortir de soi-même se traduit enfin, et de manière plus radicale encore, par la tentation de l'autodestruction et la thématique du suicide. Même si sa carrière littéraire s'achève avec *Les Cerfs-volants* sur un chant d'espoir et une sérénité retrouvée, ses derniers romans mettent souvent en scène des personnages résignés face à l'inéluctable et qui aspirent à se donner la mort pour échapper à l'angoisse qui les accable. Ce constat d'impuissance tranche assurément avec l'énergie tenace que déploie d'ordinaire le héros garyen pour ne pas céder au désespoir, mais il est néanmoins symptomatique des propres angoisses de l'écrivain hanté de plus en plus par la fuite du temps. Jacques Rainier et Willie

Bauché, héros respectifs de *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable* et des *Clowns lyriques*, apparaissent ainsi, l'un écrasé par la violence du réel et l'autre fragilisé par le sentiment de son propre déclin. Par dépit, ils en viennent tous deux à vouloir « se débarrasser d'eux-mêmes » sans oser toutefois accomplir le geste fatidique. Dans *La Vie devant soi*, c'est Madame Rosa qui, épuisée par la maladie et la démesure de son propre corps, fait preuve d'une même détermination. Terrifiée à l'idée de finir ses jours à l'hôpital et d'être transformée en légume par la science, elle affirme à qui veut l'entendre qu'elle « se fera avorter »¹ et fait promettre à Momo qu'il ne la laissera pas partir de chez elle. Dans les romans écrits au cours des années 70, la thématique du suicide ressurgit aussi de manière plus symbolique à travers l'invention de son dernier masque, Émile Ajar. Il est vrai que l'emploi des pseudonymes n'est pas toujours lié à une dynamique d'autodestruction. Les noms de Fosco Sinibaldi et Shatan Bogath ont côtoyé celui de Romain Gary, et l'écrivain a pu se camoufler ponctuellement derrière ces noms fictifs sans remettre en cause sa propre crédibilité. Mais le subterfuge « Ajar » prend une ampleur très différente. L'invention de cet auteur fictif censé redonner souffle à l'inspiration romanesque s'accompagne en effet – ce n'est pas le moindre de ses paradoxes – d'un violent travail d'autodénigrement et d'un désir d'anéantissement de soi. Tout se passe comme si, à travers Émile Ajar, Gary avait recherché une tonalité d'écriture nouvelle pour se prouver qu'il pouvait recommencer, mais pour entériner dans le même temps sa propre déroute, accréditer aux yeux de tous l'idée qu'il était « un écrivain en fin de parcours »² : nouveau Pygmalion à la fois dépassé par le succès littéraire de sa propre création et déterminé à ne pas en assumer l'invention, quitte à s'enfermer dans le mensonge. Comme le précise Jean-Marie Catonné, « il y a de toute évidence quelque chose de suicidaire dans ses dénégations successives, refusant à Gary la paternité de son œuvre, le privant du même coup de ce renouveau, de cette renaissance qu'il ambitionnait »³. Plus encore, l'acharnement avec lequel il cherche dans *Pseudo* à cautionner l'existence d'Ajar et à ternir sa propre image en se peignant sous les traits d'un ignoble personnage, tonton Macoute, témoigne d'un profond cynisme et

1. *La Vie devant soi*, *op. cit.*, p. 102.

2. *Vie et Mort d'Émile Ajar*, *op. cit.*, p. 17.

3. J.-M. Catonné, « La Mort voulue », *Cahier Romain Gary*, Paris, Édition de l'Herne, 2005, p. 122.

vient achever cette entreprise d'autodestruction. Derrière cette incarnation de la perversité et de la malhonnêteté, il était certes difficile de retrouver l'auteur attachant de *La Promesse de l'aube*, le gaulliste de la première heure et le Compagnon de la Libération. À tel point que la directrice des éditions du Mercure de France, Simone Gallimard, qui ignorait tout du subterfuge, a fait parvenir à Romain Gary le manuscrit de *Pseudo* pour savoir si celui-ci voulait y apporter des coupures ou des rectifications. Jean-Marie Catonné ajoute en ce sens « qu'en s'en prenant à sa légende... qu'il avait patiemment construite, assumée, revendiquée, et qui était une part essentielle de lui-même, Gary était bien en train de s'autodétruire pour se débarrasser de lui-même, non pour rectifier une image trompeuse. »¹.

2 - LE DEPASSEMENT DE SOI ET LA RECHERCHE D'UNE TRANSCENDANCE

A - La posture d'attente

Il n'est donc pas étonnant que le désir de « sortir de soi-même » amène Gary à privilégier les situations, rencontres ou même objets qui l'inscrivent dans une dynamique de transcendance. Pas plus que le sujet ne se réduit pour lui à une identité, l'univers ne se restreint à la matérialité des formes visibles : il dissimule un au-delà et préserve, dans les interstices du réel, une vérité cachée dont il faut apprendre à percevoir les signes. L'indifférence maintes fois rappelée de l'écrivain vis-à-vis des religions instituées ne l'empêche pas de partager avec elles une vision messianique de l'homme et du monde, et une attention aiguë vis-à-vis de tout ce qui peut en faire pressentir l'avènement. Ses romans sont ainsi empreints d'une fascination pour tout ce qui suggère le franchissement, et le narrateur lui-même témoigne d'une prédilection pour tous les instants marqués par l'imminence d'une révélation. Il a alors l'impression d'accéder à une connaissance globale du monde et de se trouver aux abords d'un secret qui est sur le point d'être dévoilé même s'il ne cesse toutefois de se dérober. La réalité n'y est alors plus clôturée par l'exigence du vraisemblable ou les règles de la logique : derrière elle s'esquisse de manière encore diffuse la promesse d'un territoire magique susceptible d'abolir les frontières du possible et de l'impossible, et de répondre ainsi aux attentes éternellement

1. *Ibid.*, p. 123.

insatisfaites. La fascination qu'éprouve Cousin devant les mouvements de son python est ainsi exemplaire de la posture du guetteur qui se rend disponible à une révélation venue de l'extérieur et qui cherche sans relâche les signes annonciateurs d'une irruption de l'humain :

Il est merveilleux et rassurant de sentir chez soi quelqu'un qui vient d'aussi loin et qui est parvenu jusqu'à Paris [...] Parfois il me mordille l'oreille, ce qui est bouleversant d'espièglerie quand on pense que cela vient de la préhistoire. Je me laisse faire, je ferme les yeux et j'attends. On aura compris depuis longtemps par les indications que j'ai déjà données que j'attends qu'il aille encore plus loin, qu'il fasse un bond prodigieux dans l'évolution et qu'il me parle d'une voix humaine. J'attends la fin de l'impossible.¹

Fort de cette intuition – ou de cette conviction –, l'écrivain se construit donc à travers une forme de mystique dépouillée de toute connotation religieuse, mais qui détermine, comme il le reconnaît lui-même dans *La Promesse de l'aube*, un être au monde sensible à la perception de l'infini et fasciné par le pressentiment du merveilleux. Placé en situation d'attente, les yeux levés au ciel, le narrateur guette tous les signes qui lui permettront d'éclairer des questions restées sans réponse et d'accéder aux mystères encore irrésolus :

Je n'ai jamais cessé d'être hanté par le pressentiment d'un secret merveilleux et j'ai toujours marché sur la terre avec l'impression de passer à côté d'un trésor enfoui. Lorsque j'erre parfois sur les collines de San Francisco, [...] peu de gens soupçonnent que ce monsieur aux cheveux grisonnants ... croit au mystère, à un sens caché, à une formule, à une clé ; je fouille longuement du regard le ciel et la terre, j'interroge, j'appelle, j'attends. Je sais naturellement dissimuler tout cela sous un air courtois et distant : je suis devenu prudent, je feins l'adulte, mais, secrètement, je guette toujours le scarabée d'or, et j'attends qu'un oiseau se pose sur

1. Gros-Câlin, *op. cit.*, p. 58.

*mon épaule, pour me parler d'une voix humaine et me révéler enfin le pourquoi et le comment.*¹

L'attente n'est pas une disposition spécifique à la conscience religieuse, et on sait combien elle a déjà nourri la posture poétique de la génération qui, de Valéry à Supervielle, des surréalistes à Claudel, a immédiatement précédé celle de Gary. Mais les termes par lesquels elle s'exprime ici participent pleinement d'une attitude de foi active en une Révélation qui réduirait l'obscur pour accomplir les promesses de toutes les aubes : rien de passif dans cette espérance de réponse à ses plus profonds désirs – « j'interroge, j'appelle » ; rien de proprement magique non plus, puisqu'il y ait fait mention de parole humaine. On verra plus loin que Gary était particulièrement sensible aux philosophies morales qui prônent de parfaire ce que Dieu a laissé inachevé, et qu'il revient donc à d'autres créateurs de mener à terme. L'attente telle qu'il l'éprouve s'inscrit dans cette dynamique. On pourrait même dire qu'elle la nourrit puisque, si elle ne l'engage pas dans une démarche d'obédience religieuse, elle développe en lui une disposition au merveilleux qui revêt une dimension à la fois éthique et esthétique. Il n'aura de cesse de la cultiver dans ses romans, tant ce genre lui paraît la voix royale pour accéder à l'harmonie du monde et entretenir la rencontre toujours espérée, toujours différée, avec l'inconnu. Car le merveilleux offre à ses personnages une solide et salutaire échappatoire à la réalité, et comme l'issue providentielle qui nourrit leur espérance en leur dévoilant de nouveaux horizons et en les ouvrant à la possibilité d'un devenir. L'image d'un « trésor enfoui » toujours insaisissable ne se contente pas de renvoyer à l'énigme du monde et de remettre en cause le principe de vraisemblance : elle traduit aussi une dynamique de perfectibilité qui tend à repousser les limites de l'impossible pour répondre au désir de sortir de soi. En se portant au-delà du réel, l'esprit brise le lien qui l'enchaîne au « royaume du je ». Cela passe par les détours les plus divers. L'épreuve du jonglage, par exemple, dont on retrouve le récit à la fois dans *La Promesse de l'aube* et *Les Mangeurs d'étoiles*, est exemplaire de cette dynamique du dépassement continu et de cet élan vers le merveilleux : elle consiste, pour le saltimbanque Monsieur Antoine, pour Romain Gary lui-même et pour tous les artistes qui exploitent l'art de la tromperie, à repousser les limites de l'humain et à « offrir cet instant d'illusion qui permet aux hommes assoiffés de

1. *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 114.

transcendance de croire à la possibilité de l'impossible »¹. La performance ainsi réalisée revient à briser le cercle d'airain des facultés humaines et à donner un souffle nouveau à l'espérance. C'est d'ailleurs ce qui incite Charlie Kuhn à arpenter le monde à la recherche de nouveaux talents :

*Il [Charlie Kuhn] continuait à garder au fond de lui-même un secret espoir qu'un talent incomparable et surhumain allait soudain se manifester dans quelque recoin perdu de la terre, et que plus rien ne serait comme avant. Il était toujours prêt à sauter dans un avion et à courir à l'autre bout du monde pour voir... un exploit absolument sensationnel, une réussite triomphante qui faisait battre plus vite le cœur de tout homme digne de ce nom, la preuve rassurante qu'il n'y avait vraiment pas de limite à ce que notre espèce pouvait accomplir sur cette terre, et que l'humanité ne rêvait pas en vain.*²

À l'instar de Charlie Kuhn, l'écrivain ressent lui aussi une étrange fascination devant les prouesses artistiques qui consacrent la souveraineté de l'homme sur sa propre condition et l'inscrivent dans la perspective d'un accomplissement continu de lui-même. C'est sur la perception d'une possible transcendance que repose d'ailleurs le messianisme de Gary et sa foi en la grandeur de l'être humain. Si ce dernier apparaît comme une création inachevée, il incarne aussi une force de vie toujours poussée au-delà d'elle-même, mue par un désir de perfection et par l'espoir inextinguible de repousser ses propres limites. Les frontières que la réalité impose semblent vaciller devant la perception d'un horizon nouveau, et le « je » se sent alors porté à la lisière d'un univers magique qui sanctionne la fin de l'impossible ou qui laisse pressentir à l'esprit tous les secrets qu'il pourrait comprendre.

B - Les figures démiurgiques

Motifs récurrents chez Gary, la recherche de transcendance et la figure du dépassement ont néanmoins besoin de s'appuyer sur des figures démiurgiques, des

1. *Les Mangeurs d'étoiles*, op. cit., p. 34.

2. *Ibid.*, p. 36.

symboles qui favorisent l'entreprise de conjuration du réel. On a vu à cet égard l'importance que l'écrivain attribuait aux saltimbanques et aux artistes qui rentent à de véritables figures prométhéennes. Leurs prouesses ne sont pas seulement physiques et ne se limitent pas à des instants éphémères de virtuosité où l'existence charnelle se dépasse pour donner au corps libéré de toute pesanteur grâce et rayonnement. Jean Starobinski explique en effet que les saltimbanques apparaissent d'abord comme des figures de la transgression qui habitent « un monde symboliquement posé entre ciel et terre, entre vie et mort, plus près de la mort que de la vie, et où tout s'ordonne autour du secret d'un passage »¹. À ce titre, l'artiste est bien « celui qui vient d'ailleurs »² pour ouvrir l'esprit à une possible transcendance ou, plus exactement, pour s'immiscer dans la banalité du quotidien et témoigner qu'il existe bel et bien autre chose. Ces pourvoyeurs de rêves, gardiens d'un secret inaccessible au commun des mortels, ont l'art de faire miroiter le merveilleux, et d'amener l'esprit du spectateur au seuil d'une révélation imminente. Aveuglé par sa crédulité et sa ferveur, José Almayo, le dictateur sanguinaire des *Mangeurs d'étoiles*, reste ainsi fasciné par le pouvoir magique des illusionnistes qui exploitent, dans les fastes de leur spectacle, les possibilités infinies de l'humain et sont, à ses yeux, les dépositaires d'une force surnaturelle. Leur exploit s'apparente à un acte de révélation mystique qui atteste de l'existence d'un prodige :

«... dernièrement, il avait vécu un moment d'espoir particulièrement fervent en écoutant un nègre de Tahiti, P'tit Louis, dont le tambour précipitait dans de véritables transes les spectateurs et créait un suspense vraiment bouleversant : on sentait que quelque chose allait enfin se passer. Almayo était resté des nuits entières à l'écouter, se soûlant et attendant quelque chose, il ne savait pas quoi au juste... Le Haïtien était infatigable, habité par un souffle et une force qui paraissaient avoir donné à ses bras le secret du mouvement perpétuel... Il [Almayo] avait l'impression que le Noir savait vraiment quelque chose, qu'il en venait.»³

1. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970, p. 131.

2. *Ibid.*, p. 137.

3. *Les Mangeurs d'étoiles*, *op. cit.*, p. 143.

Ce Haïtien, dont le talent est assimilé à « l'intuition d'un prêtre vaudou », apparaît comme une figure démiurgique qui a la faculté de franchir les limites du possible. Il se trouve investi d'un pouvoir magique qui lui permet de faire ressentir autour de lui la présence d'une force indicible, l'avènement d'un « quelque chose » voué à demeurer impalpable. L'esprit enivré d'Almayo vit ce spectacle comme une expérience bouleversante. Elle lui ouvre les portes d'une *terra incognita* riche d'espoirs et de promesses et lui fait comprendre que la réalité n'est plus restreinte par de frustrantes impasses ni soumise aux lois de la logique et de la vraisemblance.

Mais le saltimbanque, qui offre un accès sur le merveilleux, n'est pas le seul vecteur de transcendance. L'écrivain est aussi sensible au pouvoir démiurgique de lieux ou d'objets qui mettent l'esprit en contact avec une sensation d'infini et lui font pressentir la présence d'un mystère qui le dépasse. Le monde s'offre alors au regard du narrateur comme un hiéroglyphe dont il est sur le point de découvrir la clef. Dans *Adieu Gary Cooper*, par exemple, Lenny éprouve un bouleversement à peu près semblable à celui d'Almayo lorsqu'il se retrouve seul, la nuit, au milieu des massifs enneigés, et qu'il se sent entouré par un « quelque chose » invisible et impalpable :

Lorsqu'il skiait dans la nuit, il se passait avec Lenny quelque chose de bizarre. Bien sûr, il ne croyait pas en Dieu, sans blague, tout de même, mais il avait l'impression qu'à la place de Dieu, il y avait quelqu'un ou quelque chose. Quelqu'un ou quelque chose de tellement différent, dont on se s'était pas servi. Il le sentait si fortement et avec une telle évidence, qu'il ne comprenait pas comment les gens pouvaient croire encore en Dieu alors qu'il existait quelque chose de tellement formidable et de tellement vrai, quelque chose dont on ne pouvait absolument pas douter.¹

L'expérience vécue sanctionne ici les limites du religieux et accrédite l'existence d'une force supérieure et invisible, un au-delà du divin que Lenny a soudain l'impression de côtoyer sans toutefois pouvoir le nommer. Le sentiment de l'évidence (« il le sentait si fortement », « on ne pouvait absolument pas douter »)

1. *Adieu Gary Cooper, op. cit.*, p. 32-33.

se mêle ainsi aux formes de l'approximation (« quelqu'un », « quelque chose ») pour marquer cette révélation imminente du sceau de l'indicible. L'immensité du monde s'offre à l'esprit du personnage dans une forme de communion intime et semble être sur le point de partager avec lui ses secrets les plus précieux. Cette même sensation est éprouvée devant une autre figure emblématique du dépassement, « Frère Océan », qui semble abriter ce « trésor enfoui » tant convoité par Gary et dont le bruit des vagues fait entendre la promesse d'une voix révélatrice :

Je l'écoute [l'océan] très attentivement et j'ai toujours l'impression que je suis sur le point de comprendre ce qu'il cherche à me confier, que je vais enfin briser le code et que le murmure insistant, incessant du ressac, essaye, presque avec véhémence, de me dire quelque chose, de me donner une explication.¹

L'océan s'impose comme un vecteur de transcendance qui fait miroiter le sens, laisse percevoir la proximité d'un mystère cantonné, ici encore, dans le domaine de l'indéfini (« ce qu'il cherche », « quelque chose »). Mais la fascination qu'éprouve Gary face à l'océan n'est pas seulement liée à cet exercice de déchiffrement ; elle tient aussi aux résonances symboliques qu'offre l'univers marin. Au-delà des secrets qu'il renferme et se contente d'esquisser, l'océan apparaît aussi, à travers son immensité, comme la seule figure qui soit à la mesure d'un idéal humain. L'expérience de l'infini dont il est le support conduit hors des limites du « je » et devient le reflet d'un horizon d'humanité que l'écrivain n'a cessé de poursuivre :

Lorsque la plus grande force spirituelle de tous les temps, qui est la connerie, se fait à nouveau entendre, j'appelle toujours la voix de mon Frère Océan à la rescousse... Alors se lève vers moi, venu du fond de notre vieille nuit, un grondement libérateur, une voix toute puissante, qui parle en notre nom, car seul mon Frère océan a les moyens vocaux qu'il faut pour parler au nom de l'homme...²

1. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 388.

2. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 207-208.

Face à « la plus grande force spirituelle de tous les temps » qui réduit le « je » aux limites de son « royaume », l'océan incarne donc une énergie libératrice et vient réaffirmer, par son étendue et sa puissance, la noblesse d'une certaine idée de l'homme. Celui-ci n'est plus contenu dans les gesticulations dérisoires d'un individu ou dans les affirmations péremptoires d'un « je » imbu de lui-même : il s'ouvre désormais à la grandeur d'un horizon illimité qui symbolise l'étendue des espoirs encore possibles.

« Frère Océan » n'est pourtant pas la seule figure d'humanité qui peuple l'imaginaire de Gary. L'écrivain s'attache aussi à un autre élément de la nature, le symbole moins imposant de l'arbre qui suggère, lui aussi, l'interminable dépassement en inscrivant le « je » dans une dynamique de transcendance. Là où l'océan venait rappeler une puissance illimitée de l'humain, l'arbre conjugue la vulnérabilité et la force pour offrir l'image d'une survivance et symboliser l'impossible renoncement. Dans plusieurs romans, c'est lui qui vient réaffirmer la persistance d'un espoir parfois tenu en l'humanité (« Et s'il reste quelque part une branche intacte, patron, tous les espoirs ne sont pas perdus. L'humanité ne demande pas plus ».¹) ou se faire l'écho, comme dans *Éducation européenne*, des aspirations tenaces qui maintiennent en vie les combattants clandestins. La forêt polonaise joue d'ailleurs un rôle de tout premier plan dans le premier roman de Gary ; si elle est d'abord un refuge où se regroupent les résistants, elle est aussi le théâtre de leurs espérances, se fait le reflet de la force qui les anime et participe comme eux à l'avènement d'un monde nouveau. Au moment où les armées de la région de Wilejka se réunissent pour célébrer la nuit de Noël, le spectacle que découvre Janek montre à quel point la nature est emportée par un souffle d'espoir à l'image de celui qu'éprouvent les hommes :

«...les sapins ouvraient leurs branches...[et] il semblait parfois que la forêt tout entière allait se mettre à marcher vers une étable lointaine, les bras chargés de présents. Lorsqu'ils furent prêts du lieu de rendez-vous, une lueur diffuse et étrange commença à poindre dans la nuit... Janek se demanda quel était cet astre nouveau qui gisait dans le ciel, si près de la terre et il vit que

1. *Tulipe, op. cit.*, p. 104-105.

cette lumière venait d'un sapin dont les branches étaient couvertes de bougies allumées ; une centaine de partisans étaient déjà réunis autour de cet arbre de Noël.¹

Le narrateur transforme ainsi la marche nocturne au milieu des arbres en une allégorie de la Nativité et investit l'instant de la rencontre d'une résonance mythique. À l'instar de l'océan, la forêt polonaise fait elle aussi l'objet d'une personnification et accompagne le mouvement des combattants convergeant vers une lueur nouvelle, un arbre éclairé qui symbolise la résurgence de l'espoir et la promesse d'une dignité retrouvée de l'être humain. Rien d'étonnant dès lors à ce que cette image de l'arbre soit mise en lien avec les aventures de Morel dans *Les Racines du ciel* : le vétéran Peer Qvist rappelle d'ailleurs que ce que l'islam appelle « les racines du ciel », est « pour les Indiens du Mexique “l'arbre de vie” », symbole d'un idéal persistant, d'un « besoin de justice, de liberté et d'amour qui... les pousse les uns et les autres à tomber à genoux et à lever les yeux en se frappant la poitrine dans leur tourment »². Rien d'étonnant non plus à ce que cette image de l'arbre vienne clore le récit de Saint-Denis et prolonger le chant d'espoir que l'ancien résistant a proféré tout au long de son combat. Et si l'homme s'est évaporé sous le soleil des plaines africaines, son souvenir reste marqué et comme relayé par les « ramifications infinies » de l'arbre que le Père Tassin « caresse » du regard quand il part rejoindre son terrain de fouilles. Celles-ci sont investies de toute la force du symbole : elles rappellent les aspirations prométhéennes de Morel soucieux de dépasser les limites de sa condition et de croire dans le devenir infini de l'humain. On comprend mieux, dès lors, la fascination de Gary devant le spectacle des séquoias de Californie qui, reconnaît-il dans *La nuit sera calme*, l'ont inspiré en partie quand il a écrit *Les Racines du ciel*. Même métaphore du dépassement, même pressentiment de l'infini, même symbole d'un espoir qui ne doit pas s'éteindre :

Les séquoias de Californie, ce sont les derniers Américains. Je t'assure que quand tu te tiens sous un arbre qui a cent cinquante mètres de hauteur, trente mètres de circonférence et trois mille

1. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 155-156.

2. *Les Racines du ciel, op. cit.*, p. 222.

ans d'âge et qui a survécu à tout et qui continue, tu te sens mieux, tu as l'impression que c'est possible, que ça peut survivre et être sauvé, en dépit de tout.¹

3 - COMBATTRE LES LOIS DE LA NATURE

A - Une double contrainte

Cette thématique du dépassement et de la transcendance souligne à quel point l'œuvre de Gary est dominée par le désir de conjurer les déterminismes et de lutter contre l'inéluctable. Le romancier est en effet porté par le désir de ne pas se résigner à ce qu'il perçoit comme des « lois de la nature » et souhaite s'affranchir de toutes les contraintes qu'elles imposent. Car ces lois offrent deux facettes complémentaires qui inspirent le même sentiment de révolte : elles consistent d'une part à cantonner l'homme dans un état d'immanence et d'inachèvement ; elles l'inscrivent d'autre part dans une fatalité dont il n'a pas le pouvoir de s'émanciper.

Face au premier de ces aspects, le combat que mène Gary illustre de manière exemplaire la conception dynamique qu'il a de l'humanité. Pour lui, cette dernière se construit dans un mouvement de transgression qui ne réduit plus l'individu à ce qu'il est mais l'incite à se projeter dans un devenir et à toujours « faire de son mieux »². Les potentialités de chacun sont en effet restreintes par la puissance d'un « ordre naturel » qui le maintient dans un état d'inachèvement définitif alors que l'homme est, comme l'écrit Jean-François Pépin, « en attente de sa propre humanité »³. En transgressant cet ordre, l'écrivain cherche à restituer l'homme à la transcendance, à lui permettre de s'élever au-dessus de lui-même et à apparaître non plus comme ce qui est donné mais comme ce qui reste à inventer : le point d'aboutissement d'un processus de création. Puisque l'homme n'existe pas encore, un des enjeux de la littérature sera précisément de contribuer à son achèvement, d'en construire la mythologie et de le faire ainsi accéder à une existence pleine et entière. Telle est la revendication formulée par Gary dès *La Promesse de l'aube* :

1. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 153.

2. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 389.

3. J.-F. Pépin, « Une géographie de l'homme à venir », in *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, PUF, 2002, p. 52.

[...] c'est à la situation humaine que je m'en prends, c'est à une condition qui nous fut imposée de l'extérieur, à une loi qui nous fut dictée par des forces obscures comme une quelconque loi de Nuremberg... Je savais déjà que la justice sociale n'était qu'un premier pas, un balbutiement de nouveau-né, et que ce que je demandais à mes semblables était de se rendre maîtres de leur destin. Je me mis à concevoir l'homme comme une tentative révolutionnaire en lutte contre sa propre donnée biologique, morale, intellectuelle.¹

Mais ce combat contre les lois de la nature ne se contente pas de réinstaurer une transcendance. Si la création artistique devient un acte de résistance, c'est qu'elle offre à l'écrivain le moyen de briser le carcan de la fatalité et de conjurer ce que « la nature » a décrété impossible. En ce sens, elle n'est pas seulement le point d'aboutissement d'un travail de l'imaginaire centré sur la construction de l'humain ; elle sanctionne aussi le triomphe de cet humain sur l'inéluctable, et devient l'instrument d'une émancipation à la mesure du désir qu'éprouve chacun de s'extraire d'un ordre des choses et de récuser ce qui s'impose *a priori* comme une nécessité. En offrant à l'esprit le pouvoir de se construire sur le mode de la fiction, la création le libère des entraves du réel, lui donne accès à tous les possibles et le rend maître de l'univers qu'il invente. Comme le souligne Paul Audi, « ce qui compte, c'est le désir d'aspirer à cette puissance créatrice, d'aspirer à la réalisation ne disons pas de l'homme mais de la liberté dans l'homme. Car cette aspiration à elle seule est puissante et créatrice : c'est elle qui signe en soi la prime éclosion de l'humanité »². Pour Gary, l'homme acquiert donc sa dignité et sa grandeur en s'inscrivant dans une dynamique qui lui permet de défier les « lois de la nature » et de rompre avec les contraintes de l'ontologie. En ce sens, la création artistique n'est pas un choix anodin : elle le place au centre à la fois d'une ambition éthique porteuse d'un idéal et d'un projet esthétique générateur de liberté.

1. *La Promesse de l'aube, op. cit.*, p. 161.

2. *La Fin de l'impossible, op. cit.*, p. 34.

B - Refus du vieillissement et tentation du recommencement

Cet ordre naturel oppressant que Gary s'emploie à combattre se manifeste principalement à travers l'expérience du vieillissement et de la fuite du temps, qui provoque chez le romancier la plus grande amertume en le confrontant à un tragique sentiment d'impuissance. Guiseppe, le patriarche des *Enchanteurs* illustre de manière exemplaire l'importance de cette thématique. Il espère d'abord que son mariage avec Térésina le préservera du temps qui passe et l'aidera à entretenir son pouvoir de séduction et sa virilité. Empreint de sincérité, son attachement pour la jeune Italienne rappelle au narrateur « les efforts désespérés que les hommes entraînés par le courant des ans font pour s'accrocher à quelques jeunes roseaux »¹. Néanmoins Guiseppe se heurte bien vite à de cruelles désillusions : si ses qualités de magicien sont encore officiellement reconnues et recherchées par la tsarine elle-même, il s'avère, dans un contexte plus intime, un personnage plus vulnérable, affecté par la conscience de son propre déclin. Reconnaisant avec dépit que l'enfer, « c'est la fin de *pouvoir* »², il s'acharne malgré tout à tenter en vain de conjurer l'œuvre du temps et d'apporter du plaisir à sa jeune épouse. Mais celle-ci se moque ouvertement des efforts déployés, affiche son hostilité et sourit devant le désarroi et les défaillances de son vieux mari :

*Lorsque, au cours d'une étreinte, il jetait un regard sur le visage de sa jeune épouse, guettant un de ces frémissements précurseurs qui annoncent la réalisation imminente de l'œuvre heureuse et donnent à l'amant la tendre permission de s'accomplir, il n'y découvrait que l'hostilité, les pupilles dilatées et fixes, les traits figés et les dents serrées dans l'effort du refus, un « non ! » obstiné que Térésina opposait à elle-même, refoulant la volupté afin de goûter une joie vengeresse, sans doute plus importante pour elle et plus orgueilleuse que l'autre... C'était des corps à corps acharnés, dans lesquels Giuseppe Zaga épuisait ses forces viriles à la poursuite d'une victoire qui n'est remportée que lorsqu'elle est accordée.*³

1 . *Les Enchanteurs, op. cit.*, p. 94.

2. *Ibid.*, p. 182.

3. *Ibid.*, p. 121-122.

Face aux moqueries narquoises et à l'ardeur de Térésina, Guiseppe n'est plus que l'incarnation d'une vieillese défaillante, soumise au mépris d'un esprit insouciant et provocateur qui lui renvoie l'image de sa propre impuissance. L'animosité de la jeune femme est ici mise en valeur par un procédé d'énumération qui dresse l'image d'un visage contracté, figé dans le refus et déterminé à ne pas répondre à la sensualité recherchée par le vieil homme. Blessé par l'attitude de sa jeune épouse, celui-ci finit par vivre l'étreinte amoureuse comme une expérience à la fois brutale et humiliante, un instant où la tendresse a cédé le pas à la rancœur. L'admiration, voire la jalousie, qu'il manifeste face à la virilité juvénile de Fosco – au point de l'encourager à exercer ses talents « d'enchanteur » auprès des prostituées de la mère Proska – est très révélatrice de l'amertume qu'il éprouve devant le spectacle de son propre déclin. On retrouve cette même thématique de la défaillance physiologique dans *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable*, lorsque Jacques Rainier n'hésite pas à détailler ses pratiques sexuelles et à confier ses doutes à son médecin qui le met en garde contre tous les excès auxquels il tente de soumettre ses organes. Convaincu de son impuissance grandissante, Rainier en vient même à solliciter quelqu'un d'autre pour suppléer ses propres défaillances et satisfaire les attentes de Laura, la femme dont il est amoureux. Il cherche, d'abord de manière fantasmagorique puis de façon plus concrète, un homme qui soit assez viril pour le stimuler dans ses propres étreintes ou qui puisse, le cas échéant, se substituer à lui et apporter du plaisir à la jeune Brésilienne. Obsédé par l'imminence de sa propre déchéance, il refuse néanmoins « d'être dépossédé de lui-même »¹ et de voir son corps se dégrader lentement. L'acte de recourir à la vitalité d'un autre traduit de sa part une aspiration au renouveau et une volonté de prolonger dans l'avenir ce que « les lois de la nature » cherchent à détruire.

À l'instar des romans signés « Romain Gary », l'œuvre écrite sous le pseudonyme d'Émile Ajar témoigne elle aussi d'une profonde hantise liée au travail destructeur du temps et fait entendre une dénonciation véhémement des lois de la nature. Dans *La Vie devant soi* ou *L'Angoisse du roi Salomon*, ces dernières suscitent tantôt la méfiance (« C'est pas la faute des vieux s'ils sont toujours

1. *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, 1975, p. 244.

attaqués à la fin et je ne suis pas tellement chaud pour les lois de la nature »¹) tantôt une réaction plus vive de mépris et d'écœurement de la part d'un narrateur qui assimile la nature à un ordre totalitaire (« Et si elle était facho la nature ? On doit continuer à les laisser faire ? »²) et qui est prêt à tout pour ne pas s'y soumettre. C'est le cas de Momo lorsque, après avoir laissé sa protectrice mourir paisiblement dans son « trou juif », il affirme vouloir se soustraire à l'ordre de la nature et fait part à Madame Lola de sa décision de ne plus jamais s'alimenter :

*Moi, les lois de la nature je les emmerde complètement, Madame Lola. Je leur crache dessus. Les lois de la nature, c'est des telles dégueulasses que ça devrait même pas être permis.*³

Comme dans les romans signés « Gary » – mais à travers des paroles teintées sans doute d'une détresse beaucoup plus grande –, les lois de la nature sont ici accusées de contribuer à une lente et inexorable dégradation des corps, d'étouffer toute la force d'amour qui vit encore dans le cœur des personnes marquées par le temps. Mademoiselle Cora subit ainsi sa vieillesse comme une source de honte et de culpabilité et n'ose plus ni céder à ses désirs ni exposer son corps en pleine lumière après avoir fait l'amour avec Jean. Quant à Madame Rosa, son vieillissement se traduit par une hypertrophie de ses membres qui finissent par prendre des proportions démesurées et par l'enfermer à l'intérieur d'elle-même sans lui donner les moyens de s'échapper :

*Malheureusement, Madame Rosa subissait des modifications, à cause des lois de la nature qui s'attaquaient à elle de tous les côtés, les jambes, les yeux, les organes connus tels que le cœur, le foie, les artères et tout ce qu'on peut trouver chez les personnes très usagées. Et comme elle n'avait pas d'ascenseur, il lui arrivait de tomber en panne entre les étages...*⁴

Le processus de dégradation, mis ici en valeur à travers une métaphore, montre que le temps dépouille les êtres humains de leur vitalité pour les

1. *La Vie devant soi*, op. cit., p. 149.

2. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 223.

3. *La Vie devant soi*, op. cit., p. 271.

4. *Ibid.*, p. 87.

transformer en une machine parfois défaillante. Cette déchéance physiologique devient, plus largement, l'expression d'une fatalité implacable, d'un ordre du monde face auquel le narrateur se sent entièrement démuni. Momo et Jean sont ainsi confrontés à une absence essentielle, esseulés dans leur malaise et traversés par des interrogations qui restent sans réponse. Le premier peut chercher refuge auprès de Monsieur Hamil ou Madame Lola pour échapper un instant au spectacle pathétique que lui offre sa protectrice. Mais il reconnaît souvent son impuissance « face aux absences de plus en plus prolongées de Madame Rosa » et avoue qu'il pense alors « à la pancarte que Monsieur Reza , le cordonnier, mettait pour dire qu'en cas d'absence, il fallait s'adresser ailleurs mais qu'il n'avait jamais su à qui il pouvait s'adresser »¹. De la même façon, les images qui obsèdent Jean témoignent de son désarroi face aux menaces qui pèsent sur les espèces menacées et révèlent l'état d'égaré dans lequel il se trouve. Le rappel de la marée noire en Bretagne et la formule « Il n'y a pas de correspondant au numéro que vous avez demandé » résonnent au fil du texte comme un leitmotiv qui souligne à la fois l'impuissance des hommes et leur incapacité à trouver un sens. À travers Jean et Momo, ces deux romans d'Émile Ajar mettent en scène un type de personnage en proie à un violent sentiment d'abandon et qui se sent déconcerté face à l'absurdité d'un monde dont il cherche en vain le principe d'explication.

Néanmoins, malgré l'amertume que suscite en eux l'expérience de l'inéluctable et malgré le silence auquel se heurtent leurs interrogations, les personnages d'Ajar ne cessent de réinventer des stratégies de résistance pour lutter contre les lois de la nature. La première d'entre elles consiste à dépasser les limites et à vouloir revendiquer la transgression d'un ordre. L'énergie que le personnage de Salomon déploie pour conjurer le vieillissement et prolonger sa vie témoigne par exemple de son désir de « faire reculer l'ennemi »² et de voir l'espèce humaine triompher enfin du règne de la temporalité. À l'image « de nombreux poissons et de certains végétaux qui ont une durée de vie illimitée » (p. 314), il fait fi de son grand âge, s'applique régulièrement à des séances de gymnastique exigeantes et décide même de rendre visite aux prostituées pour apporter la preuve de sa vigueur persistante. Adeptes de costumes impeccables censés lui servir pendant « cinquante

1. *Ibid.*, p. 151.

2. *L'Angoisse du roi Salomon*, *op. cit.*, p. 102.

ans et même davantage » (p. 101), le vieux Salomon est toujours porté par le désir de séduire et n'hésite pas à consulter les annonces matrimoniales pour rencontrer une future compagne avec laquelle il pourrait poursuivre son existence. Ne prétend-il pas pouvoir satisfaire des femmes qui recherchent « une épaule solide d'un demi-siècle » (p. 193) et n'avoue-t-il pas sa surprise face au scepticisme de Jean (« Qu'est-ce qu'elle a mon épaule, à quatre-vingt quatre ans qu'elle n'avait pas à cinquante, ce n'est quand même pas une question de qualité de la viande ? », p. 194) ? Mais c'est Tapu, le concierge, qui, après avoir découvert une page de journal dans l'ascenseur, reste assurément le plus stupéfait par la nature de ses recherches :

Vous vous rendez compte ? Non mais vous vous rendez compte ? Qu'est-ce qu'il s'imagine ? Mais enfin c'est pas croyable à son âge ! Et il a même des préférences ! Il les a numérotées !... Et il veut se faire passer pour un homme de cinquante cinquante-cinq ans, il essaye de tricher, comme il l'a toujours fait en affaires ! Il veut la rouler, c'est plus fort que lui ! La force de l'habitude ! Mais enfin, est-ce qu'il ne sait pas qu'il est au bout du rouleau, ou est-ce qu'il se fout du monde ? (p. 177)

Ses propos mesquins ont néanmoins leur part de vérité puisque Salomon Rubinstein apparaît bien, au fil du roman, comme un personnage qui échappe à l'ordre du temps et parvient à en nier le caractère linéaire et définitif. Il s'inscrit dans une durée à la fois réversible et illimitée qui lui permet de brouiller les repères imposés par le réel. Le soin qu'il prend à saluer la mémoire des vieux amants en se rendant, plusieurs années après, sur le lieu de leur rendez-vous traduit bien son désir de remonter le temps, de faire coïncider passé et présent et de faire perdurer ici et maintenant le souvenir des amours disparues. De la même façon, en citant puis en s'appropriant dans le fil de ses propos certains vers de Ronsard ou de Hugo qui légitiment la noblesse du vieillard (« Et on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens, mais dans l'œil du vieillard on voit de la lumière ! » p. 349) ou qui exaltent les vertus du *carpe diem* (« Vivez si m'en croyez n'attendez à demain ! Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie » p. 196), Salomon professe un hédonisme et une sagesse qui lui font traverser les siècles et qui l'inscrivent dans une éternité. Ce combat contre les lois de la nature ne se limite cependant pas à

l'ordre du temps. Il se décline aussi à travers les potentialités du corps qui devient – on le verra dans la troisième partie – un espace de transgression et d'invention.

L'autre forme de résistance revendiquée par les personnages d'Ajar consiste à recourir à la force de l'amour pour nourrir un imaginaire du recommencement. Momo et Jean vivent en effet le vieillissement de leurs protectrices respectives comme un spectacle déroutant, une réalité dont ils tentent de nier l'existence en l'accompagnant tant bien que mal par leur dévouement et leur tendresse. Avant d'être la source d'une intimité apaisée et d'un équilibre retrouvé en compagnie d'Aline, l'amour apparaît chez Jean comme l'expression d'un idéalisme débridé, une arme qu'il emprunte pour s'engager dans une lutte désespérée contre les lois de la nature. Cette façon « d'aimer en général » (p. 221) vise d'abord à venir en aide « aux espèces menacées par l'environnement » (p. 59) et traduit une sensibilité soucieuse de préserver la vie sous toutes ses formes, mais qui a besoin de se cristalliser sur une personne en particulier pour ne pas être dépassée par l'ampleur de la tâche. Le garçon affirme de fait vouloir ignorer chez Cora toutes les traces physiques de son vieillissement et entreprend ainsi de lutter contre l'œuvre destructrice du temps, « cette vieille ordure qui vous dépiaute alors que vous êtes encore vivant » (p. 77). Faire l'amour avec elle devient une façon de défier les lois de la nature et de refuser les interdits que la morale fait peser sur le plaisir :

... J'ai eu la chair de poule, tellement j'étais obéissant sur toute la ligne, alors que le premier devoir c'est ne pas accepter et d'être contre nature quand la nature c'est des conventions numériques, le nombre d'années qu'elle vous marque sur l'ardoise, la vieillesse et la mort comme c'est pas permis. J'ai voulu me tourner vers elle et l'embrasser sur la bouche mais j'étais bloqué et pourtant en Russie même les hommes s'embrassent sur la bouche sans répugner. Mais ça vient de loin et c'est le patrimoine. Les cellules héréditaires. Chuck dit qu'il n'y pas pire comme régime policier que les cellules, c'est toutes des fourgons cellulaires... J'ai été pris d'un tel refus d'obéissance que je me suis mis à bander. (p. 144-145)

L'acharnement dont Jean fait preuve dans son combat contre le déterminisme biologique ne se limite pas à vouloir s'affranchir des « conventions numériques »

et à ignorer le temps qui passe. Il nourrit aussi chez lui, comme chez Momo dans *La Vie devant soi*, l'espoir d'un possible recommencement. Lutter contre les lois de la nature consiste en l'occurrence à inverser l'ordre du temps et à instituer les conditions d'un renouveau. Comme le précise Paul Audi, « la répétition ne saurait être un objet de déploration... C'est au contraire une cause de réjouissance... Car ce qui réjouit précisément dans la répétition c'est la création de cela même qui se produit à nouveau. Ce qui veut dire que la répétition n'est telle que si elle ne répète en aucun cas le passé mais instaure du nouveau. Elle inaugure un temps nouveau qui est celui à l'horizon duquel tout se trouve repris y compris l'impossible »¹. Or, ce désir de recommencement se joue à deux niveaux dans l'œuvre d'Émile Ajar : au sein des romans, elle affecte d'abord les personnages qui aspirent à ralentir ou à remonter le temps pour répondre à l'inéluctable. Car si le vieillissement se traduit, on l'a vu, par une matérialisation progressive du corps, il passe aussi par la perception d'une dichotomie flagrante entre le passé et le présent. Plus encore, il est représenté comme le développement pathogène d'un ennemi qui grandit à l'intérieur de soi et vient dénaturer le corps jusqu'à le rendre étranger à lui-même. C'est ce que reconnaît Jean lorsqu'il constate que Cora est « une femme qui ne se ressemble plus et qui est devenue une autre insidieusement et si peu à peu qu'elle l'oublie et n'arrive pas à en tenir compte »². À ce processus monstrueux d'altération et d'aliénation, les deux vieilles femmes tentent de remédier en se réfugiant derrière les artifices du maquillage pour dissimuler les traces laissées par le temps et se donner l'illusion qu'elles renouent avec le passé. Momo surprend ainsi Madame Rosa en train d'offrir un spectacle pathétique et de se comporter comme si elle était encore une jeune prostituée :

La promenade en auto de Madame Rosa dans tous les coins où elle s'était défendue lui avait fait un effet miraculeux et tout son passé s'était ranimé dans sa tête. Elle était à poil au milieu de la pièce, en train de s'habiller pour aller au boulot comme lorsqu'elle se défendait encore... Elle était tellement maquillée qu'elle paraissait encore plus nue ailleurs et faisait avec ses

1. *La Fin de l'impossible*, op. cit., p. 66.

2. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit. p. 116.

lèvres des petits mouvements en cul de poule absolument dégueulasses.¹

À la déchéance de l'ancienne prostituée qui s'exhibe sans vergogne répond celle de l'ancienne vedette de la chanson réaliste qui se confie avec nostalgie et fait de sa vie un immense champ de désillusions et d'occasions manquées. Face à la solitude et aux souffrances qu'elle endure dans le présent, Cora a besoin de se réinventer un personnage, de se reconstruire dans un passé plus glorieux où elle n'apparaît plus comme une petite chanteuse de cabaret mais comme une star prometteuse, mais hélas méconnue, du music-hall. En idéalisant son histoire personnelle, elle cherche à la fois à conjurer l'oubli et à compenser un vide et s'impose, elle aussi, comme un personnage pathétique.

Face à toute cette amertume, Jean et Momo ne peuvent répondre, quant à eux, que par la force de l'amour : grâce à lui, ils tentent de réconcilier les flétrissures du présent avec les images chatoyantes du passé, de faire vivre ensemble le visage usé qui s'offre à leurs yeux et la figure plus séduisante qui gît encore dans les recoins de la mémoire. Ainsi, le premier ne se contente pas de « retenir » Cora en continuant à partager avec elle les plaisirs de l'étreinte amoureuse ; il espère aussi la « faire redevenir » et lui permettre de retrouver les émotions qu'elle a connues dans sa folle jeunesse : Il cherche à louer une salle de spectacle avant de l'inviter dans un cabaret où elle parvient à se produire sur scène. Cora elle-même prétend en retour aider Jean à devenir une vedette afin de revivre à travers lui le succès et la gloire qu'elle dit avoir connus autrefois. De la même façon, Momo cherche à remédier par l'amour au lent dépérissement du corps de Madame Rosa. Fasciné par le spectacle découvert dans la salle de doublage, il tente à son tour de « faire reculer le monde » pour lui redonner le charme de sa jeunesse, retrouver par l'imaginaire le visage séduisant de cette fille de quinze ans exposé dans la photo :

Elles n'avaient aucun rapport. Madame Rosa à quinze ans avait une belle chevelure rousse et un sourire comme si c'était plein de bonne choses devant elle, là où elle allait. Ça me fait mal au ventre de la voir à quinze ans et puis maintenant, dans son état

1. *La Vie devant soi*, op. cit., p. 160-161.

*des choses. La vie l'a traitée, quoi... Le soir, on a ouvert la bouteille de champagne que Monsieur N'Da Amédée nous avait offerte... J'ai rempli le verre à Madame Rosa, on a fait tchin tchin et j'ai fermé les yeux et j'ai mis la Juive en marche arrière jusqu'à ce qu'elle eut quinze ans comme sur la photo et j'ai même réussi à l'embrasser comme ça.*¹

L'aspiration au recommencement ne se joue cependant pas seulement au niveau intradiégétique des personnages mis en scène. Elle est aussi à l'œuvre avec la création d'Émile Ajar, qui répond en bonne part à la révolte de l'écrivain contre la réalité biologique et ses lois assimilée tour à tour à « une vieille pute », à un ordre tyrannique ou à des contraintes inhumaines qui sont vouées à triompher. Car ce qui bouleverse Gary dans cette épreuve de la réalité et de l'inéluctable, c'est le sentiment de son propre échec. Toute l'énergie déployée pour dépasser les limites de sa condition, s'ouvrir à une transcendance et se construire dans une fiction émancipatrice se heurte à « l'absolue certitude du déclin vital » (Catonné) qui teinte d'une profonde amertume ses derniers romans. Dès les années 70, il vit l'usure de son corps comme une expérience traumatisante, l'expression d'une fatalité naturelle qui réduit à néant ses facultés d'invention et transforme son existence en une véritable tragédie. Si la dérision l'a toujours aidé à lutter contre les fanatismes en tout genre, si elle lui a permis de ne jamais désespérer de l'homme, elle semble désormais bien impuissante face aux épreuves qu'inflige le temps et à la certitude d'un déclin qui sanctionne sa propre déroute en l'obligeant à se soumettre à la nature.

C'est pourquoi Gary a souhaité, grâce à ce pseudonyme, se reconstruire à travers une tonalité d'écriture nouvelle pour, tel un phénix, parvenir à renaître de ses cendres. Ce subterfuge, qui répond au besoin d'un renouveau, inscrit le romancier dans un processus d'auto-engendrement qui lui donne les moyens d'être lui-même à l'origine de sa propre création : non plus seulement auteur de romans mais inventeur d'un nouvel avatar de lui-même. C'est du moins l'aveu posthume qu'il formule dans *Vie et Mort d'Émile Ajar* :

[Avec Ajar], c'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois. J'avais l'illusion parfaite

1. *Ibid.*, p. 134-135.

d'une nouvelle création de moi-même par moi-même...Et ce rêve de roman total, personnage et auteur, dont j'ai si longuement parlé dans mon essai Pour Sganarelle, était enfin à ma portée... Je faisais mentir le titre de mon Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable. Je triomphais de ma vieille horreur des limites et du "une fois pour toutes".¹

Il rejoint ainsi les rêves de Jean et de Momo. Là où, cependant, ces derniers s'épuisent en vain à faire revivre les vieilles femmes – n'y parvenant, les yeux fermés, que le temps d'une fausse étreinte –, l'écrivain atteint « l'illusion parfaite » en choisissant non pas de se retrouver tel qu'il a été mais de devenir l'auteur de son propre renouvellement. Non plus la dénégation mais la recréation ; non plus l'ignorance momentanée des limites mais l'effacement de ce qui sépare la réalité de la fiction. Aussi « triomphal » qu'il soit, ce recommencement absolu reste néanmoins fragile : Gary sait bien que le Phénix ne peut renaître qu'après avoir accepté de se perdre dans les flammes – et il préfère réserver à une parole posthume le soin de proclamer sa victoire...

C - La narration dans *Les Enchanteurs* ou l'apologie de l'enfance

La conjuration du vieillissement n'est pas seulement une thématique privilégiée ou une préoccupation éthique chez Gary / Ajar. Elle affecte aussi, jusque dans l'écriture, le dispositif de l'énonciation. Dans *Les Enchanteurs*, par exemple, la défiance vis-à-vis de l'ordre de la nature ne se contente pas de fonder le cheminement suivi par Fosco Zaga dans un récit qui, comme on le verra ultérieurement, s'inspire en partie des formes du roman d'apprentissage. Elle se traduit aussi par un paradoxe qui touche au statut de la parole proprement dite, notamment à travers ce que Pierre Bayard appelle « un anachronisme d'énonciation ». Le narrateur, Fosco, a en effet la faculté de traverser les époques, d'être successivement témoin du siècle des Lumières et personnage encore vivant sous la révolution bolchevique. Ce don d'ubiquité lui permet à la fois de s'aventurer dans les plaines russes au milieu du XVIII^e siècle et de se retrouver en train de méditer sur ses souvenirs, en plein milieu du XX^e. Le récit s'émancipe

1. *Vie et mort d'Émile Ajar, op. cit.*, p. 30.

ainsi des règles de la vraisemblance et brouille les repères chronologiques. Il réunit des souvenirs ou des anecdotes qui excèdent l'échelle d'une histoire individuelle et fait entendre, dans le présent de l'écriture, les voix multiples d'un « je » dilaté dans le temps : celle du héros juvénile de cette aventure ancienne rejoint celle du narrateur vieillissant que l'on écoute, à plusieurs siècles d'intervalle, rassembler les images de son passé et raconter l'histoire de son premier et unique amour. Cette « charge d'amour », dont Fosco se sent le dépositaire privilégié apparaît d'ailleurs finalement comme son seul gage d'immortalité :

Si j'ai vécu si longtemps, c'est que j'ai charge d'amour. Un jour, je ne sais quand, quelque part, je ne sais où car une telle chose est pour moi difficile à concevoir, un homme aimera comme j'ai aimé et je pourrai alors mourir heureux, ma tâche accomplie et la relève assurée.¹

La passion amoureuse devient ainsi le fil d'Ariane entre le passé et le présent, l'instrument d'une victoire de l'homme sur les « lois de la nature ». En permettant à Fosco de surmonter les affres du temps, elle scelle à travers les siècles une unité entre la figure du personnage et celle du narrateur, engageant ce dernier dans un travail de commémoration. Sont donc réunis les fondements d'une continuité historique qui déplace la question même de l'enchantement : celui-ci n'affecte plus seulement la représentation du monde mais les conditions même de l'acte d'énonciation.

Si ce roman affirme d'un côté une identité apparente entre le personnage et le narrateur et s'inscrit ainsi dans la tradition du roman à la première personne, il s'applique, d'un autre à créer une incertitude sur cette voix contemporaine de l'acte d'écriture. Le Fosco vieillissant qui médite devant le feu de sa cheminée et trouve encore la force de raconter son enfance apparaît à plusieurs reprises comme une projection romanesque de l'écrivain lui-même : figure hybride tantôt saisie intégralement comme être de fiction tantôt porteuse de souvenirs appartenant à l'histoire personnelle de Romain Gary. Au moment, par exemple, où Fosco dit « avoir consacré tout un livre » à sa mère qui « mourut en luttant pour lui donner naissance » (p. 26), les propos qu'il tient ne sont pas dénués d'ambiguïté. Ils

1. *Les Enchanteurs, op. cit.*, p. 54.

pourraient s'appliquer à *La Promesse de l'aube* et être aussi entendus comme un hommage à la ténacité de Nina et à sa volonté de créer sans cesse une représentation imaginaire de son propre enfant avec laquelle l'histoire de l'écrivain a fini par coïncider. De même le vieux Fosco fait plusieurs fois allusion à son atelier d'écriture, « son bureau de la rue du Bac », adresse parisienne de Romain Gary, et rappelle des épisodes du XXe siècle qui ne sont pas sans lien avec les troubles de l'Histoire dont Roman Kacew a été lui-même témoin pendant les premières années de son enfance :

Le XVIIIe siècle me semble plus proche, plus présent même que celui qui gronde dehors dans les embouteillages de la rue du Bac... Je me souviens mieux de ma vie en Russie, vers 1770, ou de mes rencontres avec Lord Byron, Pouchkine et Michiewitz que de mes aventures qui ont failli si mal tourner, en 1920, à l'époque de la révolution bolchevique, de Derjinski et de la Tchéka. (p. 31)

Cette dernière allusion à l'exode des Juifs lituaniens et aux terribles conditions de leur retour en terre natale, au lendemain de la Première Guerre mondiale, marque bien que, sous les traits du vieil homme en train de se raconter, c'est bien souvent la parole de l'écrivain lui-même que l'on entend. Le « je » qui parle n'est dès lors plus rivé à l'individualité d'un corps et le récit s'organise autour d'un pôle d'énonciation bicéphale qui fait coexister dans le même acte d'écriture deux voix ambivalentes. Acteur principal et narrateur de ce récit à la première personne, Fosco apparaît aussi comme une projection à rebours de Romain Gary, une créature romanesque qui se déplace dans le temps pour se réincarner finalement dans la peau de son propre créateur en train de se raconter lui-même dans l'histoire d'une vie imaginaire. À l'autobiographie invraisemblable, mais codifiée par l'adéquation attendue entre le narrateur et son personnage, se superpose donc une autobiographie fictive construite sur un mouvement dialectique qui associe l'écrivain et son personnage. Ces deux récits suivent, la plupart du temps, une trajectoire parallèle et le « je » qui se met en scène parvient à cultiver une dualité énonciative sans remettre en cause la cohérence de ce qu'il raconte. Reste une incertitude persistante sur l'identité véritable de celui qui parle et le développement d'un genre d'écriture qui mêle indistinctement le réel et la fiction,

l'autobiographie et le romanesque. Le lecteur peut être surpris, déstabilisé parfois, par ce brouillage des voix, mais rien ne semble dissocier, dans les faits, le destin imaginaire de Fosco et celui de l'écrivain. Il arrive néanmoins que cette incertitude organique connaisse quelques failles, que l'unicité se distende, fasse apparaître un hiatus et produise des séquences narratives où l'autobiographie imaginaire de Gary se met à contredire l'autobiographie invraisemblable de Fosco. Ainsi, au moment de quitter définitivement les terres de son enfance, le jeune Zaga commence à faire part en ces termes de l'émotion qu'il éprouve. :

Les larmes me montaient aux yeux car je savais que je faisais mes adieux non seulement au grenier du palais Okhrennikov mais aussi à la forêt de Lavrono et à mes vieux amis les chênes... Puis je tournai le dos à ces lieux que je n'avais point connus et où je n'étais jamais venu – c'est ce que j'essaie en tout cas de me dire aujourd'hui, lorsque la nostalgie se fait trop déchirante et lorsque l'enfant qui se tient à mes côtés ne cesse de raconter des histoires auxquelles le vieil homme que je suis n'a plus droit.
(p. 335)

L'émotion s'accompagne de la rupture momentanée de l'ambivalence énonciative puisque le narrateur avoue finalement ne pas connaître ces lieux auxquels il prétend pourtant avoir fait ses adieux. À la fin de l'extrait, le « je » ne renvoie donc plus le Fosco fictif qui a traversé les siècles mais bien à Gary lui-même qui, sous les traits d'un vieil homme, porte un regard attendri et admiratif sur ce Fosco « enfant » qui a encore le pouvoir de raconter des histoires. Cette dissociation finale permet de mieux comprendre l'enjeu de l'ambiguïté énonciative telle qu'elle est pratiquée dans *Les Enchanteurs* : elle pourrait être la traduction stylistique d'une volonté de faire face à un ordre naturel en restant lié au moment de l'enfance, perçu par Gary, comme le moment symbolique de la créativité. Face à la hantise du temps qui passe, l'écrivain entretient une confusion entre le « je » réel de l'écrivain et le « je » fictif des personnages. Il trouve ainsi une façon de conjurer l'épuisement des pouvoirs de l'imaginaire, se rattache à une voix qui incarne la fiction et réaffirme de ce fait une volonté de s'inscrire, même de manière interposée, dans le champ de la création romanesque. *Les Enchanteurs* décline donc une mythologie de l'enfance qui se présente comme un éloge de la créativité.

La voix que fait entendre le texte par un jeu de mise en abyme relaie souvent les propos tenus par une autre parole : celle d'un *alter ego* encore porté par le souffle de sa jeunesse et qui a gardé intact ses pouvoirs d'invention. À travers son histoire, il nourrit la rêverie nostalgique d'un écrivain vieillissant, en proie aux doutes, qui voit dans ce roman comme une métaphore des pouvoirs de l'enfance et qui fait tout pour ne pas trop s'en éloigner. Romain Gary l'expliquera lui même à Jacques Chancel, dans l'émission *Radioscopie*, le 10 Juin 1975, deux ans après la publication de son roman : « Je n'ai pas l'impression de m'être éloigné de l'enfance. Le jour où ça arrivera, je ne serai plus un romancier. »¹

1. « Radioscopie : Romain Gary ». Entretien avec Jacques Chancel, France Culture, 10 Juin 1975.

Deuxième Partie

Rivaliser avec le réel

DE LA DEFAILLANCE DE DIEU

Il n'est pas neutre de constater que le procès intenté par Romain Gary contre le réel porte aussi bien sur l'injustice et la bêtise criminelle des hommes que sur les contraintes de la nature. Fondé sur ce double refus, le combat qu'il ne cesse de mener pour refonder l'humanisme s'attache à explorer toutes les voies possibles pour rivaliser avec ce réel et construire un monde qui soit enfin à la mesure de ce que représente l'homme à ses yeux. Un monde à refaire, ou peut-être plutôt à réparer, suite à la défaillance de son Créateur. Ratage ou présomption, retrait délibéré ou impuissance, on ne compte pas les motifs invoqués par les personnages de cet écrivain dépourvu de toute sensibilité religieuse pour s'en prendre à l'Auteur de leurs maux. Dès *Éducation européenne*, Janek met directement en cause sa responsabilité dans les épreuves qu'ils vivent (« Ce n'est pas la faute des hommes. C'est la faute à Dieu. », p. 74), tandis que Zosia tente de l'excuser en suggérant qu'il est condamné à l'impuissance et a besoin d'être secouru par les hommes :

Peut-être qu'il est très malheureux. Peut-être que ça ne dépend pas de lui. Peut-être qu'il est très faible, très vieux, très malade [...] Peut-être qu'il voudrait bien nous aider, mais que quelqu'un l'en empêche. Peut-être qu'il essaie. Peut-être qu'il réussira un jour, si on l'aide un tout petit peu. (p. 74)

Cela survient souvent dans les textes au gré d'une allusion, comme lorsque Cohn, dans *La Tête coupable*, voit dans l'effacement et le silence du baron un retrait en tout point semblable à celui de Dieu :

Personne ne savait qui était au juste le Baron et son existence même, à force d'effacement et d'une sorte de retrait absolu, finissait par être mise en question. De temps en temps, à la sortie d'une chaloupée, Cohn lui adressait un salut amical mais n'obte-

nait pas plus de réponse qu'un fidèle qui aurait passé cinquante ans de sa vie à prier à genoux dans l'église du coin. (p. 30)

Allusion identique dans *La Vie devant soi*, lorsque Momo est plongé dans un trouble croissant par les absences psychiques de Madame Rosa : elles lui évoquent la pancarte laissée par le cordonnier, Monsieur Reza, qui indiquait « qu'en cas d'absence, il fallait s'adresser ailleurs » (p. 151) sans toutefois esquisser cet ailleurs ou en faire le gage d'une réponse intelligible. Mais c'est dans *L'Angoisse du roi Salomon* que cette thématique devient la plus saillante et la plus explicite, au point que le roman se laisse aussi lire comme la métaphore du travail (re)créateur de l'artiste et de l'écrivain. La défaillance divine légitime aux yeux de Chuck l'altruisme de Salomon Rubinstein, qui se trouve amené à « faire de l'intérim vu que le titulaire n'est pas là » : toute l'attention portée par le vieil homme aux ci-devant et aux espèces menacées de disparition lui semble n'être qu'une façon de suppléer Celui dont l'absence ne cesse de se faire sentir. Il s'agit bien « de se venger de lui en Le remplaçant pour Lui signifier son absence », et de « donner une leçon à Dieu et Lui faire honte » (p. 45). Et, à l'instar de Salomon, c'est Jean lui-même qui endossera le rôle de sauveur et se proposera d'agir – au risque de s'y perdre – pour remplacer « Celui qui n'est pas là et laisse crever et ne vient jamais aider personne ». Le désarroi, la déroute ou le scepticisme qu'éprouvent ainsi de nombreux personnages s'enracinent dans la conviction du retrait d'un Dieu qui a choisi d'abandonner les hommes ou qui a perdu la faculté de leur venir en aide : il laisse derrière lui un monde désenchanté, hostile et dépourvu de sens. Luc, le héros du *Grand Vestiaire*, peut bien le soumettre à d'interminables et vains questionnements dans l'espoir d'en refaire surgir les principes fondateurs : il ne reçoit aucune réponse de cet univers déserté, réduit à n'offrir plus que l'énigme d'un indéchiffrable hiéroglyphe.

Cette conviction garyenne n'est pas sans faire écho au courant de pensée qui s'est développé au lendemain de la Shoah chez plusieurs penseurs et philosophes juifs pour rendre compte du « retrait de Dieu » durant l'holocauste. Les travaux de Hans Jonas¹ lui ont donné un écho qui dépassait le cercle des seuls théologiens : il

1. H. Jonas (1903-1993). Il reprend ses réflexions à ce sujet dans son essai tardif *Le Concept de Dieu après Auschwitz. Une voix juive* (1987, trad. française 1993), mais elles reviennent sans cesse dans sa pensée de l'éthique et de la responsabilité.

s'agissait pour lui d'élaborer une éthique de la responsabilité humaine qui ne remît pas en cause l'existence de Dieu, tout en réfutant la thèse selon laquelle ce dernier serait responsable de cette inhumanité extrême qu'il n'aurait pas voulu empêcher. Jonas avance pour cela que Dieu *n'a pas pu* empêcher Auschwitz, parce qu'en acceptant l'altérité de sa Création, il a accepté d'emblée de renoncer à sa toute-puissance pour confier aux hommes un monde perfectible où l'étendue de sa bonté reste compatible avec l'exercice du mal. Il leur revient dès lors de parfaire ce qui se présente d'emblée comme une œuvre inachevée (« ...cet Unique a laissé à un autre que lui, créé par lui, une marge de jeu et un pouvoir de codécision relativement à ce qui fait l'objet de son souci » p. 27). Gary n'était évidemment pas sur la même ligne de conciliation entre l'existence de Dieu et celle du mal, mais cette double idée de la faiblesse du Créateur, sinon de son impuissance, et de la responsabilité qui échoit en conséquence à l'homme, revient à maintes reprises dans son œuvre pour légitimer la mission – qu'il confie à l'artiste – de restaurer, loin de tout ordre religieux, les principes fondateurs de l'humain et les lois d'une nature bienveillante.

Une double ambition d'écrivain en découle. Il s'agira d'abord d'apprendre, par une pratique attentive de la dérision, à se dégager du réel, à reconquérir en quelque sorte sa liberté, afin de mieux s'ouvrir aux facultés de l'imaginaire et de se rendre disponible à tout ce qui peut réenchanter le monde. Autrement dit, se soustraire au religieux pour privilégier le merveilleux ; le merveilleux qu'apprend l'enfance, puisqu'elle a le secret d'en préserver la magie ; mais aussi le merveilleux inhérent à tous les signes imperceptibles qui laissent percer la présence du mystère et l'imminence d'une révélation.

Il s'agira ensuite, en l'absence d'un *logos* limpide, univoque et convaincant, de combler le vide qu'il laisse derrière lui : à l'écrivain de faire naître une parole qui restaure un devenir mythologique de l'homme là où Dieu l'a laissé en errance – et qui s'interroge sur les conditions de son bonheur.

CHAPITRE 1 : LA DERISION

1 - VERTUS ET LIMITES DE LA DERISION

Dans sa décision de rivaliser avec le réel, c'est d'abord à la dérision que Gary choisit de faire appel. À la rigidité d'une parole qui se veut unilatérale et péremptoire répond la légèreté de ses sarcasmes qui mettent à mal les certitudes et récuse les monopoles idéologiques. Elle concourt à satisfaire l'une des exigences premières de la création artistique, dont Gary n'a cessé de rappeler la vocation subversive : ses romans, loin de servir une cause extérieure à l'art ou de se faire les vecteurs dociles d'un discours de vérité, cultivent toutes les formes de transgression et recourent aux pouvoirs de la dérision pour contester un ordre ou une situation jugée inacceptable. Dans sa « recherche d'un personnage et d'un roman » qui sous-titre *Pour Sganarelle*, l'écrivain ne manque pas d'attribuer à son personnage à venir cette mission :

Je vais donc m'efforcer de bâtir Frère Océan autour d'un personnage qui ne sera ni peintre ni musicien ni romancier, mais qui jouera [...] dans le défi et la dérision ce rôle essentiel qui fut de tous les temps celui de l'art et qui en fait un ennemi naturel de tout ordre des choses : mon personnage sera un agent provocateur. L'art est une scandaleuse et salutaire provocation. Il faut qu'il continue à être un scandale dans un monde où l'on crève de faim, d'ignorance, d'hébétéude et d'abandon.¹

Lui-même ne se soustrait pas à cette provocation. La dérision qu'il pratique est aussi une *catharsis* personnelle attachée à ce que l'affirmation de ses propres valeurs échappe à la tentation totalitaire. Loin de toute arrogance et de toute velléité destructrice, il s'agit d'introduire un principe de relativité qui prémunisse

1. *Pour Sganarelle, op. cit.*, p. 110.

l'esprit des dérives dogmatiques et le retienne de dénaturer ou de dévoyer les valeurs qu'il défend. La veine satirique n'a pas pour lui vocation à renier les convictions mais à veiller à ce qu'elles ne s'érigent pas en vérités absolues. C'est ce que rappelle l'avertissement formulé dans l'Avant-propos des *Clowns lyriques* :

Je demeure entièrement fidèle aux aspirations que je moque et agresse dans mes livres afin de mieux en éprouver la constance et la solidité. Depuis que j'écris, l'ironie et l'humour ont toujours été pour moi une mise à l'essai de l'authenticité des valeurs, une épreuve par le feu à laquelle un croyant soumet sa foi essentielle afin qu'elle en sorte plus souriante, plus sûre d'elle-même, plus souveraine.¹

Pour mener à bien cette sorte de prophylaxie morale, Gary recourt de manière privilégiée à l'inversion parodique et aux renversements d'image, qui lui semblent le mieux permettre de s'affranchir des discours porteurs d'ordre. Ils confirment que la dérision telle qu'il l'entend est une figure de transgression qui répond pleinement aux codes de l'esthétique carnavalesque proposés par Bakhtine. Elle emprunte au réalisme grotesque ses vertus purificatrices et son pouvoir de contestation et correspond en tout point à la définition que le critique russe en donne lorsqu'il écrit que le grotesque « affranchit de toutes les formes de nécessité inhumaines qui imprègnent les idées dominantes sur le monde. Le grotesque jette bas cette nécessité qu'il définit comme relative et limitée ». Et il poursuit :

Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités.²

C'est la première fonction de la dérision : offrir une arme contre les dogmes et tout ce qui se réclame de l'inéluctable. Mais cette dimension contestataire se

1. *Les Clowns lyriques*, op. cit., p. 11.

2. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1970, p. 58.

double d'un versant libérateur plus constructif et plus ambitieux. En introduisant comme elle le fait un élément de dissonance qui permet de mettre à distance le monde, en opposant le burlesque à des situations jugées intolérables, elle provoque un sursaut salutaire de la conscience qui, par le détour du rire, se réapproprie la maîtrise d'elle-même et revendique sa liberté. Elle devient, en somme, un système de défense de l'humain contre tout ce qui le mine ou le nie. Faire face à l'irréversible et préserver une dignité : c'est bien le double enjeu que Gary met en valeur dès *La Promesse de l'aube* lorsqu'il explique que l'humour est à la fois un moyen privilégié de « désamorcer le réel » et « une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive »¹. On retrouve la même conviction au terme de l'œuvre quand Chuck, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, se dit convaincu que « Monsieur Salomon utilise la futilité et la dérision pour minimiser l'imminence »² et vante successivement les vertus de l'humour anglais qui « vous permet de rester un gentleman jusqu'au bout même quand on vous coupe les bras et les jambes » et celles de l'humour juif qui « est un produit de première nécessité pour les angoissés »³. On pense aussi à La Marne, ce juif polonais des *Clowns lyriques*, adorateur d'une France dont il a fini par obtenir la nationalité : en écho probable aux désillusions de Gary après 1945, il ne se remet pas d'avoir vu sa francophilie extrême en butte aux assauts de Vichy et de la déportation (« Il ne comprenait plus. Il scrutait le visage des Français garantis d'origine, et eux aussi, ils semblaient ne plus rien entendre [...] Il était complètement désorienté. »⁴) et ne trouve pour résister à cette situation et parer à l'angoisse qu'elle suscite en lui que la voie d'une dérision débridée :

L'attitude de La Marne devant la vie était devenue celle d'une parodie incessante : il essayait de désamorcer ça avant que ça n'arrive sur lui. Il n'était pas capable de dire ce qu'il entendait par ça, au juste. L'humour et la bouffonnerie n'ont jamais eu d'autre raison d'être que cette vocation d'amortir les chocs mais, poussés au-delà du minimum vital nécessaire, ils finissent par

1. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 160.

2. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 179.

3. *Ibid.*, p. 103.

4. *Les Clowns lyriques*, op. cit., p. 34.

devenir une véritable danse sacrée d'écorché vif et c'est ainsi que La Marne s'était peu à peu transformé en un véritable derviche tourneur. (p. 35)

Cette double dimension – attaque de l'inhumain *et* défense de l'humain – est essentielle aux yeux de l'écrivain. Que la seconde s'efface au profit de la seule distanciation « ironique », et c'est la signification même de la dérision qui s'en trouve dénaturée, voire niée. La culture exclusive de l'indifférence destinée à se désensibiliser des affects, l'enfermement dans la stérilité des abstractions conduisent à une posture stoïque qui est aux antipodes de ce que recherche Gary. Garantier, dans *Les Clowns lyriques*, en est une frappante illustration. Durablement affecté par le départ de sa femme avec un toréador, il tente plus que jamais de prendre ses distances avec le monde et de se dégager de sa douleur ; mais lui qui a « horreur des clowns, de la farce, de la dérision », reproche vivement à La Marne et à Willie de recourir aux ressorts de cette dernière :

Vous croyez trop à l'humour. L'humour est une façon bourgeoise de défendre son confort et de ne rien changer aux réalités blessantes qui vous entourent. Je ne comprends d'ailleurs pas les écorchés : comment se fait-il encore qu'ils aient eu une peau avant ? L'ironie, l'humour, la dérision est une manière de se dérober à vos responsabilités sociales. C'est antimarxiste. (p. 191)

Sa propre entreprise de désensibilisation passe plutôt par un enfermement « dans un appartement sans vie où tout se voulait éloignement » (p. 61) :

Les meubles, modernes de cette façon sèche et géométrique qui les désincarne eux aussi [...] complétaient un cadre dont le but évident et recherché était d'exister à peine autour d'un homme qui faisait de son mieux pour limiter sa vie à son image spectrale, mille fois filtrée, débarrassée ainsi de tout ce qui peut atteindre ou blesser. (p. 22)

Cette recherche d'ataraxie ne trompe pourtant pas sa fille, qui sait pourquoi son père rejette avec dédain toutes les formes de sentimentalisme, se réfugie dans

la négation des affects et use de litote ou d'antiphrase dans le vain espoir de neutraliser une charge affective trop oppressante pour lui. Il n'empêche que son désir obsessionnel de transparence et d'insensibilité le condamne à un effacement progressif qui est une autre manière de sortir de l'humain.

Chuck, pour de tout autres raisons, offre, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, une posture analogue : sa volonté de ne plus accorder la moindre valeur aux choses et de se réfugier dans « la théorie des grands ensembles »¹ le conduit à un cynisme stérile et méprisant. Cette affectation de détachement absolu, qui le rend sourd aux explications de Jean sur le bien-fondé de sa liaison avec Cora, suscite d'ailleurs chez ce dernier une vive colère où il dénonce l'ambivalence du repli « philosophique » de son interlocuteur :

Il y a un truc que je voudrais savoir, coco, lui dis-je. Tu es le genre de mec qui a fait le tour de tout et qui est arrivé à la futilité. Tu as conclu. Tu as conclu que tout ça et rien, c'est la même chose. Alors, tu peux m'expliquer ce que tu fous depuis deux ans à la Sorbonne ? Personne n'a plus rien à t'apprendre. Alors ça sert à quoi tout ça ?²

Une vigilance soutenue et une conscience persistante de l'humain sont donc requises pour empêcher le dévoiement de la dérision en un « stoïcisme » caricatural et buté. Mais ce risque n'affecte en rien la puissance du traitement de la réalité par l'absurde qu'offre cette dernière. Gérard Lahouati note que Gary développe à ce propos une réflexion radicalement opposée à celle d'Albert Camus : « [...] à la malédiction de l'absurde, Gary oppose la chance d'un monde sans signification apparente qui laisse au romancier la possibilité d'être libre, [...] à la vision tragique de l'homme privé de signification, Gary oppose une conscience aigüe de la dérision ». Le critique en conclut que « alors que pour Camus, en quête d'une morale, la dérision est une peste (celle qui ronge Clarence dans *La Chute*), chez Gary, l'aliénation finit par un éclat de rire : "une acupuncture psychique par l'aiguille de la dérision" »³. Contrairement à Camus, l'absurde n'est en effet pas,

1. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 299.

2. *Ibid.*, p. 165.

3. G. Lahouti, « Portrait de l'artiste en Sganarelle », *Cahier Romain Gary*, Paris, Edition de l'Herne, 2005, p. 109.

pour Gary, une manière de fixer l'homme dans une condition sans issue. Plutôt que d'introduire à une situation tragique il propose ou provoque une attitude de résistance qui réaffirme la liberté de l'artiste face à la « puissance » de la réalité et le préserve de tout enfermement dans un ordre totalitaire. Après avoir rappelé que « si l'absurde n'existait pas, il n'y aurait pas d'homme »¹, Gary insiste dans *Pour Sganarelle* sur les vertus de cette posture et l'associe étroitement à l'aventure du roman picaresque dont l'ambition lui paraît de permettre à l'homme de dominer son destin :

*Ainsi, quel que soit le point de vue auquel le créateur se place, l'absurde est une chance humaine. Lui seul permet et inspire la création artistique, la recherche illusoire de la perfection et la course de la conscience-poursuite. Il crée les conditions de l'aspiration [...]. Persécuter l'absurde, c'est vouloir la fin de la liberté et de l'aventure dans l'autorité irrécusable de l'Ordre, du Père, c'est une jérémiade qui place le sens et le sort de l'homme dans d'autres mains. C'est une attitude qui me paraît inconciliable avec un amour authentique de l'art et du roman.*²

Loin d'exprimer une impuissance humaine, l'absurde se pose ainsi comme principe fondateur qui favorise l'aspiration artistique en nourrissant le jeu de l'ironie. La dérision est le moyen de le mettre en œuvre. Rien à voir avec l'amertume désespérée de Garantier ou le cynisme de Chuck face à une existence dépourvue de signification : elle parvient au contraire à réintroduire du sens et devient outil de conjuration, instrument efficace d'une libération de l'esprit.

2 - LES AGENTS DE LA DERISION

Les figures du clown et du saltimbanque sont celles qui relaient le mieux cette force subversive d'un rire apte à transgresser l'ordre social et la discipline des mœurs, à s'affranchir des limites et à résister par l'humour et l'absurde à un ordre menaçant. Rien d'inattendu à cela puisqu'ils relèvent d'un type de personnage et de

1. *Pour Sganarelle, op. cit.*, p. 88.

2. *Ibid.*, p. 91.

rôle dont Jean Starobinski a bien expliqué dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque* que :

dans un monde utilitaire, parcouru par le réseau serré de relations signifiantes [...], le non-sens dont le clown est porteur prend [...], en un second temps, valeur de mise en question ; c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes. Cette bouffée de gratuité oblige à reconsidérer tout ce qui passait pour nécessaire. [...] [le clown] nie tous les systèmes d'affirmations préexistants, il introduit, dans la cohérence massive de l'ordre établi, le vide grâce auquel le spectateur, enfin séparé de lui-même, peut rire de sa propre lourdeur.¹

Ce qui est significatif et original, en revanche, est l'importance qualitative et quantitative que Gary leur accorde dans son œuvre. Ils drainent avec eux une théâtralité foisonnante inspirée de la *commedia dell'arte* ou de la fête foraine, dont la fantaisie et l'ouverture vers l'ailleurs irriguent de nombreux romans. Mais ils engagent aussi une réflexion sur les enjeux éthiques de tels moments de spectacle. Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, par exemple, les numéros proposés par le ventriloque, le jongleur et le clown musical sont une façon de répondre par l'absurde à l'arbitraire du pouvoir et de réaffirmer « le pouvoir de l'art sur la finitude humaine »². À l'origine de cet élan de résistance, M. Manulesco, persuadé que « personne n'avait jamais fusillé un clown dans l'histoire du cirque » (p. 76), choisit de répondre à l'imminence de son exécution par une démonstration artistique dans laquelle il entraîne les autres saltimbanques :

M. Manulesco, dans son scintillant habit de clown, tenait courageusement sa place dans le défi que les grands artistes présents adressaient à la mort, et affirmait en quelque sorte sa confiance indomptable dans le triomphe de la culture sur la barbarie en jouant sur son minuscule violon de cirque un petit air juif des plaines bessarabiennes. (p. 86-87)

1. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Albert Skira, Genève, 1970, p. 141-144.

2. *Les Mangeurs d'étoiles*, *op. cit.*, p. 124.

Une telle performance, proposée comme un dernier sursaut de la conscience et un ultime chant du cygne, n'est pas vaine puisque les militaires décident de différer son exécution puis renoncent à exécuter l'ordre qui leur a été transmis. Face à un tel déploiement de prouesse et de talent, la barbarie qui les anime cède aux vertus d'un enchantement salvateur et Manulesco ne peut que prendre acte une nouvelle fois des pouvoirs de l'art :

Un sourire triomphant perçait maintenant sous l'épaisse couche de blanc qui lui couvrait le visage : il était certainement convaincu que l'ordre d'interrompre leur exécution et peut-être même de les épargner définitivement était entièrement dû à son génie artistique et à l'enchantement, l'admiration et l'enthousiasme provoqués par sa musique. Quel que soit le régime politique, on ne tue pas les grands musiciens. [...] Il était certain qu'il avait touché dans le cœur de ces brutes militaires une corde humaine. (p. 124-125)

Ce n'est pas que les soldats soient saisis par la beauté de la prestation proprement dite. Mais le spectacle s'impose même auprès d'eux comme vecteur d'humanité parce qu'il réintroduit le pouvoir de l'esprit en exploitant les vertus libératrices de l'absurde pour contester une situation qui relève elle-même du ridicule et de l'arbitraire. Recourir à la facétie ou à l'irrévérence est une façon de tourner en dérision un instant qui se veut codifié et empreint de gravité, et contribue ainsi à déstabiliser les militaires. Ces derniers se retrouvent comme désarçonnés par l'énergie et l'audace des saltimbanques qui, loin de se soumettre à l'ordre implacable prévu par une mise à mort, choisissent de s'y opposer par la grâce ou l'habileté de leurs gestes. Chargé de l'exécution, le capitaine Garcia ne parvient pas à faire face à un tel sursaut d'impertinence et renonce finalement à un acte soudain dépouillé de sa vibration solennelle :

Mais les gringos n'avaient vraiment aucun sens du cérémonial. Ils se mirent à gueuler de plus belle, comme des putois, et le capitaine Garcia, cette fois profondément outragé par un tel manquement aux usages en vigueur dans toutes les révolutions de souche espagnole entre fusillés et fusilleurs et s'estimant par

dessus le marché volé de la solennité du moment à la quelle il avait droit, se sentit écœuré et indigné. Toutes les bonnes manières espagnoles étaient gaspillées avec ces pourceaux. (p. 83)

Amertume révélatrice des pouvoirs subversifs de la dérision : À travers elle, les artistes désacralisent les codes et font vaciller les valeurs d'un ordre qui ne résiste pas aux assauts de l'irrévérence et aux ressources corrosives de l'absurde. Celui-ci fissure les mécanismes institutionnalisés du pouvoir, s'attaque à la rigueur des normes et aux contraintes de la hiérarchie pour mettre en échec la tentation dogmatique et rappeler que toute chose se prête au principe de relativité. Ce faisant, il marque l'euphorie d'une reconquête qui permet à l'esprit de réaffirmer sa liberté et de se réapproprier la maîtrise de la situation.

C'est cette même fonction éthique du spectacle que Gary développe dans *Les Enchanteurs* à travers un théâtre italien qui ne se contente pas de promouvoir les jeux de l'illusion et des masques : expression satirique d'une défiance vis-à-vis du réel, cultivant légèreté et sarcasme, la *commedia dell'arte* renvoie aussi à un système de valeurs. Incarnée par Ugolini qui ne se sépare jamais de ses précieux costumes, elle témoigne d'un art de la dérision qui exploite les artifices de l'ironie pour critiquer le monde et refuser de se résigner à l'hégémonie impitoyable de ses lois. Chacune des inflexions burlesques auxquelles se livre le vieux serviteur soulève chez Fosco un élan d'enthousiasme qui permet de chasser par le rire « tous les petits démons grignotants de la tristesse et de la peur » :

En été, à Lavrono, le bon signor choisissait dans la forêt, au milieu de la foule des spectateurs centenaires qui n'avaient jamais été à pareille fête, un pré bien éclairé par la gaieté du ciel. Revêtant alors tantôt un costume tantôt un autre, il se transformait sous mes yeux réjouis, avec une agilité surprenante chez un homme aux si vieux os, en Capitaine, Docteur, Brighella ou seigneur Arlequin lui-même, peuplant à lui tout seul la clairière d'une vie intense, insoumise et multiple, où le Destin perdait tous ses moyens de trouble-fête, et devenait une sorte de Basile berné, moqué et vaincu. Le Docteur était toujours ridicule, car disait Ugolini, ses lois avaient trop régné sur le monde et avaient fait leur temps. (p. 59)

Loin d'être un simple divertissement, la *commedia dell'arte* apparaît donc comme une exhibition joyeuse qui se nourrit de la diversité des masques et se construit dans le jeu de la provocation. Elle se plaît à tourner en dérision la réalité, à en contester la toute-puissance et – nous retrouvons le double versant cher à Gary – à réaffirmer par la vitalité de l'ironie festive les pouvoirs de l'esprit face aux lois de la nature et aux règles étriquées de la condition humaine.

Au centre de ces figures emblématiques de la satire et de la dérision, Arlequin, baptisé par Giuseppe « patron des enchanteurs », s'impose comme référence aux yeux de Fosco car il inaugure cette nouvelle fonction de l'artiste. Plus qu'un simple pourvoyeur d'illusions ou même un précurseur des philosophes, il incarne un de ces « agents provocateurs »¹ dont on a vu que l'écrivain faisait le modèle de ses personnages dans *Pour Sganarelle*. À sa suite, les membres de la famille Zaga apprennent que « la seule réponse au défi d'être un homme » est la ruse ou « l'insolence de l'espoir »². Ils s'inspirent de son impertinence pour rejeter à leur tour les dogmes établis et tourner en dérision le monde qui les entoure. Pendant leur traversée de la steppe asiatique dévastée par la barbarie cosaque, Giuseppe ordonne à Fosco et Térésina d'endosser leur costume de comédien et de répondre à l'horreur du chaos par les vertus de la fête vénitienne. Les chants, « les mimiques joyeuses » et « les lazzis » proclament une émancipation de l'esprit qui réaffirme par le rire et le sarcasme sa pleine possession de lui-même et son rejet d'une réalité déroutante. Les massacres commis cessent dès lors d'être simplement perçus comme une tragédie sinistre et un spectacle de désolation : ils deviennent la manifestation d'une démesure dont l'artiste s'attache à souligner le caractère absurde et grotesque. De même, quelques pages plus loin, dans l'épisode où la famille Zaga se retrouve aux mains de Pougatchev et se voit contrainte de divertir ses soldats : suite à la farce macabre du bal de Boubel, Fosco et Giuseppe hésitent à présenter leur spectacle ; mais il leur apparaît vite qu'il est de leur devoir d'artiste de ne pas y renoncer :

L'épaisseur des ténèbres ne pouvait signifier qu'une chose : il fallait lever toujours plus haut et d'une main toujours plus ferme le flambeau de l'art... Nous étions prêts à offrir à Pougatchev ce

1. *Pour Sganarelle, op. cit.*, p. 110.

2. *Les Enchanteurs, op. cit.*, p. 58.

qu'il allait prendre sans doute pour un simple divertissement, ne voyant dans les costumes dont nous étions affublés que des déguisements de pitres ; mais pour nous, au milieu de ces affreuses noirceurs, notre pantalonnade devenait une véritable proclamation de foi humaniste.¹

Face à la barbarie d'un monde qui confine à l'absurde, le sarcasme et la dérision qui accompagnent ces moments de théâtre constituent un sursaut de dignité. À travers les attitudes irrévérencieuses d'Arlequin et de Brighella, la famille Zaga réintroduit dans un univers déshumanisé et dépourvu de repères des valeurs artistiques et spirituelles : quelque dérisoires qu'elles puissent paraître, ou peut-être précisément parce qu'elles le sont, elles rappellent la persistance de l'humain.

3 - PROMOUVOIR LA MARGINALITE

A - La figure du marginal chez Gary

À travers la figure du clown ou du saltimbanque, ce sont toutes les formes de marginalité qui trouvent aussi dans l'œuvre un espace privilégié. Car la marginalité n'est pas étrangère à la pratique de la dérision. L'une et l'autre témoignent d'une même volonté de mettre à distance le monde et d'un même usage du sarcasme et de l'ironie face au *diktat* des discours normatifs. Elles échappent au piège de l'unanimité, à cette bienséance de la pensée qui se complaît dans le « bon sens » et qui dénigre ou écarte toute dissonance. On sait que l'écrivain a cultivé lui-même cette marginalité en revendiquant haut et fort un individualisme persistant et en se dissociant systématiquement de tout mouvement collectif. Voici comment il justifie, par exemple, sa réaction lorsque, le 30 mai 1968, il s'apprêtait à participer, en compagnie de quelques Français Libres, au défilé organisé en soutien au général de Gaulle :

J'ai horreur des majorités. Elles deviennent toujours menaçantes. On imagine donc mon désarroi lorsque, me présentant plein d'espoir sur les Champs-Élysées, je vois déferler des centaines de

1. *Ibid.*, p. 295.

milliers d'hommes qui donnent une telle impression d'unanimité que j'en ai la chair de poule. Immédiatement, je me sens contre [...] Je leur tourne le dos. Tous les déferlements démographiques, qu'ils soient de gauche ou de droite, me sont odieux. Je suis un minoritaire-né.¹

À l'instar du romancier, nombreux sont les personnages de l'œuvre qui, portés par une semblable culture, fustigent les compromis imposés par la réalité, s'affranchissent des codes en vigueur et en dénoncent l'hypocrisie. Gary reconnaît lui-même « qu'il y a des fous sacrés qui sont seuls capables de nous faire sentir ce qui est sacré et ce qui est imposture » et prévient « qu'[il] fait appel à eux dans presque tous [ses] livres »². La liste de ces marginaux et de ces anti-héros cantonnés ordinairement à la lisière du monde est bien trop longue pour en proposer ici un relevé exhaustif. Notons néanmoins que cette façon de mettre en avant « les fous sacrés » et d'ériger le saugrenu à la fois en ingrédient romanesque et en vecteur d'une possible révélation inscrit là encore l'œuvre de Gary dans le prolongement de l'esthétique carnavalesque. En procédant à un renversement des valeurs et en mettant en scène à l'envers l'image de ce monde, elle réhabilite ces marginaux et redonne une légitimité à leur prétendue folie ou à leur naïveté déconcertante pour en faire un élément de sagesse ou de vérité.

C'est ce qu'on retrouve au cœur des *Cerfs-volants* où résonne comme un leitmotiv l'expression « savoir raison garder », formulée initialement par le professeur de français, M. Pinder, et qui recouvre deux acceptions antithétiques : « agir raisonnablement » et « garder une raison de vivre ». La première sanctionne un renoncement ; la seconde, valorisée tout au long du roman, ouvre à l'éloge d'un aveuglement parfois naïf et d'une « folie sacrée » attachée « à démontrer la possibilité de l'impossible »³. C'est cette seconde acception qui incite de Gaulle à ne pas se soumettre à l'occupant et à organiser la résistance (« Je dois peut-être rappeler qu'en ces heures de capitulation, la folie n'avait pas encore pris ses quartiers dans la tête des Français. Il n'y avait alors qu'un fou et il était à Londres. », p. 179). C'est elle qui, rappelle le narrateur, va mener l'Angleterre vers la victoire « parce qu'en

1. *Chien blanc*, *op. cit.*, p. 205.

2. *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 211.

3. *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 195.

1940, [ce pays] n'avait pas voulu comprendre qu'il l'avait perdue [la guerre] » (p. 246). Incarnée encore par le chef cuisinier du Clos Joli, Marcellin Duprat, ou par « le facteur timbré » Ambroise Fleury et son neveu Ludo, cette folie sacrée renvoie à une marginalité qui leur fait récuser les évidences et qui les préserve de toute forme de résignation en leur conférant courage et dignité. Elle amène chacun d'entre eux à choisir de résister aux Allemands pour « garder sa raison de vivre », quitte à être dénigré ou tourné en ridicule par les tenants de la pensée raisonnable. Le vieux facteur exhibe fièrement ses cerfs-volants, symboles de liberté, sous le nez de l'occupant et les regard amusés des autres habitants, puis il se réfugie au Chambon-sur-Lignon après la rafle du Vel d'Hiv pour continuer son combat auprès du pasteur Trocmé. Marcellin Duprat s'engage aussi à sa manière pour l'honneur de la France quand il s'applique à en défendre la grande tradition culinaire, quitte à paraître risible ou à s'attirer la rancœur des autres résistants, convaincus que le cuisinier s'est compromis avec l'ennemi. Seul le narrateur n'est pas dupe :

Je comprenais bien Marcellin Duprat, ce mélange de désespoir, de sincérité, de frime, de roublardise et d'authenticité dans sa fidélité à une vocation qui transcendait de loin ce qu'elle pouvait avoir de futile. Je ne doutais pas que, dans sa rage et dans sa frustration d'un ancien de 14-18, la grande cuisine française fût devenue pour lui le « dernier carré ». Il y avait chez lui une part d'aveuglement délibéré qui n'était qu'une autre façon de voir : celle qui permet à un homme de s'accrocher à quelque chose pour ne pas sombrer... (p. 215)

Derrière une posture marginale et l'engagement pour un combat apparemment dérisoire se cache l'obstination d'un esprit qui refuse de cesser de croire et d'espérer. Ludo, considéré comme un déséquilibré mental après l'incendie du manoir de la famille de Lila, est animé par cette même « folie sacrée » qui le pousse à défier les limites du raisonnable : il s'engage sans attendre au côté des résistants et cultive avec assiduité le souvenir de Lila, convaincu – « possibilité de l'impossible » – qu'il la retrouvera un jour. D'ailleurs, au-delà de ces trois figures, l'originalité des *Cerfs-volants* est de rendre contagieux les choix et les valeurs qui les animent. Au fur et à mesure que la Résistance s'étoffe et s'organise, le souci d'« agir raisonnablement » s'efface derrière la volonté retrouvée de « garder une

raison de vivre ». Cheminement d'une marginalité triomphante : il ne fait nul doute, aux yeux du narrateur, que cette conversion croissante des consciences s'apparente à un recul de la raison et à une contamination de la folie :

Le pays commençait à changer [...] Les gens que l'on croyait « raisonnables » et « sains d'esprit » risquaient leur vie en cachant des aviateurs anglais et des agents de la France libre, parachutés de Londres. Des hommes « sensés », bourgeois, ouvriers et paysans que l'on pouvait difficilement accuser de poursuite du bleu, imprimaient et diffusaient des journaux où le mot « immortalité » devenait courant. (p. 204)

Au-delà de tel roman particulier, cette marginalité qui se fait pourvoyeuse de dérision ou force de résistance s'incarne aussi de manière privilégiée sous les traits d'un personnage récurrent dans l'œuvre de Gary : la prostituée – qui tantôt occupe le devant de la scène (Madame Rosa dans *La Vie devant soi*, Anette Boudin dans *Lady L*, Minna dans *Les Racines du ciel*), tantôt apparaît fréquemment comme figure plus secondaire (Zosia dans *Éducation européenne*, Térésina dans *Les Enchanteurs*, Mlle Dreyfus dans *Gros-Câlin* ou Julie Espinoza dans *Les Cerfs-volants*). Conformément au renversement parodique propre à l'esthétique carnavalesque, son personnage est redéfini par l'écrivain dans une axiologie positive. Loin d'incarner la vulgarité ou de propager le vice, elle devient la garante paradoxale d'une grande intégrité morale. Le réconfort et la tendresse qu'elle apporte, l'attention dont elle fait preuve à l'égard de ses clients ne sont qu'une façon d'atténuer la brutalité du monde et de promouvoir les vertus de la féminité. C'est ce que rappelle Mlle Dreyfus au moment où elle évoque son parcours. Heureuse d'être là pour « soulager » et « aider les gens à vivre »¹, elle confie à Cousin :

Le bureau, j'en avais ralbol, c'est trop ingrat comme travail [...] C'est pas humain, le bureau, les machines, toujours le même bouton qu'on appuie. Ici, c'est peut-être pas considéré, mais c'est beaucoup plus vivant et il y a du changement. C'est plus social, il y a le contact humain, c'est plus personnel. On participe à quelque chose, tu vois ce que je veux dire ? On fait plaisir, on

1. *Gros-Câlin*, op. cit., p. 206.

*existe. Excuse-moi l'expression mais le cul, c'est tout de même plus vivant que les machines à calculer. On se rencontre. Il y a des types qui arrivent ici malheureux comme des pierres et qui sortent améliorés.*¹

En dépit de la stigmatisation dont elle peut faire l'objet ou de la mauvaise image qu'elle véhicule, la prostituée contribue ainsi à humaniser les relations et à rendre le monde meilleur. Elle légitime la futilité du plaisir charnel pour en faire le vecteur d'une catharsis salutaire, d'une rédemption possible qui rappelle que la vraie perversité est moins du côté du corps que de l'esprit. Par là sa marginalité devient un facteur de clairvoyance qui contribue à désacraliser les codes en vigueur et à mettre à distance le monde. Le regard « critique » qu'elle véhicule s'emploie à déjouer les fausses évidences et sait faire preuve à la fois d'indulgence et de lucidité sur la nature humaine : figure initiatrice et protectrice, la prostituée offre au héros garyen un refuge de sérénité en même temps qu'elle lui apporte des clefs de lecture pour mieux appréhender la réalité qui l'entoure.

L'humanité et la clairvoyance ne sont d'ailleurs pas les seules vertus d'un personnage qui s'illustre aussi par son courage et sa détermination. Assumant jusqu'au bout sa posture contestatrice et capable de se défier du regard d'autrui, elle sait prendre des risques et n'est pas de ceux qui se complaisent dans une lâcheté convenue ou dans des attitudes timorées. Minna accepte de venir vivre en plein cœur de l'Afrique équatoriale pour s'engager aux côtés de Morel en dépit de la stupéfaction ou la suspicion que ce ralliement suscite chez les autres colons. Zosia n'hésite pas à passer outre son amour pour Janek et à offrir son corps aux soldats allemands quand il s'agit d'obtenir des informations précieuses pour le combat des autres résistants. À l'abnégation de la jeune Polonaise répondent, dans *Les Cerfs-volants*, le courage de Mme Fabienne – qui a voulu « assurer la permanence »² en accueillant dans son établissement une vingtaine de femmes juives – ou le pari insensé de Julie Espinoza : soucieuse de masquer sa judéité pour échapper à l'occupant, cette dernière fait tout pour changer de nature, transformer sa personnalité et se glisser dans la peau d'un personnage fictif qui lui permet de côtoyer les allemands et de fournir, là encore, des renseignements aux résistants.

1. *Ibid.*, p. 201.

2. *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 364.

Icône de la marginalité, la prostituée n’incarne donc pas seulement dans l’œuvre de Gary une ressource d’humanité tenant au réconfort qu’elle apporte ou à l’audace dont elle sait faire preuve. Personnage sensible et attachant, elle est aussi garante d’une éthique qui coïncide avec sa définition de l’humain mais qui ne s’embarrasse ni de principes de moralité ni de la *doxa* officielle. Voilà pourquoi elle prend sa pleine place dans le cortège des figures de résistance à la réalité : son art de cultiver les dissonances ou de transgresser les bienséances en fait un modèle d’insoumission face aux discours normatifs et contraignants.

B - Ajar ou la voix marginale

Importante et insistante dans les romans de Gary, c’est cependant dans l’œuvre qu’il signe du nom d’Ajar que la marginalité accède au statut d’élément constitutif de l’univers romanesque. Cessant de ne s’y incarner qu’à travers tel ou tel personnage, elle donne son plein sens à un projet littéraire tout entier voué à faire entendre une voix dissonante, fragile et étrangère au monde. Un sentiment d’exil, une situation d’impossible appartenance modalisent l’écriture ajarienne au fil d’une œuvre qui ouvre un espace aux proscrits, aux exclus, à toute l’humanité vulnérable qui, pour des raisons ethniques, culturelles ou psychologiques, partage cette même expérience. Momo dans *La Vie devant soi*, ou Cousin dans *Gros-Câlin* déclinent le paradigme du personnage ajarien : un être incapable de s’intégrer dans quelque tradition sociale établie que ce soit. Il se méfie des règles ou des principes en vigueur et fait tout, comme le rappelle vigoureusement Momo, pour ne pas se soumettre à la norme, qu’elle soit linguistique – voir l’emploi erroné de l’adjectif « normal » au pluriel dans l’exemple ci-dessous – ou qu’elle découle plus largement des codes imposés par la vie en société :

J’espère bien que je ne serai jamais normal, docteur Katz. Il n’y a que les salauds qui sont toujours normals... Je ferai tout pour ne pas être normal, docteur.¹

Perçue comme une forme de résistance à la réalité, cette marginalité se pose simultanément comme garante d’une intégrité morale. La posture qu’elle

1. *La Vie devant soi*, op. cit., p. 239.

développe manque souvent de sérénité : dans *Gros-Câlin* en particulier, elle se traduit par une forme d'isolement qui dérive vers une hantise de la disparition. Convaincu d'être incompris et méprisé par son entourage, Cousin a la sentiment d'être condamné à un état de non-existence qui alimente son angoisse. L'attachement qu'il manifeste pour son python est à cet égard révélateur : il ne traduit pas seulement une volonté de défendre les espèces animales menacées de disparition et auxquelles il finit par s'identifier. Il consiste surtout à se donner une visibilité tout en revendiquant son appartenance pleine et entière à la marginalité. Une marginalité qui peut susciter peur et répulsion – puisqu'elle consiste à assumer voire à exhiber son étrangeté – mais à travers laquelle il sort d'un anonymat destructeur et se sent vraiment exister :

Ce qui me fait penser que je suis né trop tard pour la fraternité. Ça n'a plus rien à vous donner. J'ai raté les juifs persécutés que l'on pouvait traiter d'égal à égal, avec noblesse, les Noirs lorsqu'ils étaient inférieurs, les Arabes lorsqu'ils étaient encore des bicots, il n'y a plus d'ouverture pour la générosité. Il n'y a plus moyen de s'ennoblir [...] Les seuls moments où je me sens quelqu'un, c'est lorsque je marche dans les rues de Paris avec Gros-Câlin sur mes épaules et que j'entends les remarques des gens : « Quelle horreur ! Mon Dieu, quelle sale tête ! Ça devrait pas être permis ! [...] » Je marche fièrement la tête haute, je caresse mon bon vieux Gros-Câlin, mes yeux sont pleins de lumière, je m'affirme enfin, à l'extérieur, je me manifeste, je m'exprime, je m'exteriorise.¹

Le python est ainsi étroitement lié à l'image du proscrit, de l'étranger qui alimente la méfiance et inspire la peur. Il s'inscrit de ce point de vue dans la série réprouvée du Juif, du Noir ou de l'Arabe : méprisé et stigmatisé, réduit aux déboires d'une éprouvante solitude. C'est bien cet état contraint qui incite Cousin, à la fin du roman, à s'identifier pleinement à son animal en avalant des souris et en se désignant lui-même sous le nom de « Gros-Câlin ».

1. *Gros-Câlin*, op. cit., p. 100.

Éprouvé ici à travers l'image métaphorique du serpent, ce sentiment d'étrangeté au monde reste, dans les autres romans, le trait dominant des personnages d'Ajar. Dans *La Vie devant soi*, il ne se contente pas d'alimenter une vive défiance à l'égard de la réalité ou de nourrir, face aux injustices qu'elle véhicule, un esprit de révolte qui prend, dans la bouche de Momo, une tournure ironique :

*Moi la vie je veux pas lui faire une beauté, je l'emmerde. On n'a rien l'un pour l'autre. Quand j'aurai la majorité légale, je vais peut-être faire le terroriste, avec détournement d'avions et prise d'otages comme à la télé pour exiger quelque chose, je ne sais pas encore quoi, mais ça ne sera pas de la tarte.*¹

Il légitime surtout une aspiration vers l'ailleurs, un désir récurrent de se projeter hors de la réalité telle qu'elle est et de se réfugier dans les illusions, « là où ce n'est pas vrai » (p. 162). Rêve d'un départ salutaire soutenu notamment par la sagesse de Monsieur Hamil dont les paroles incitent Momo à partir vers La Mecque ou « à aller très loin dans un endroit plein d'autres choses » (« je ne cherche pas à imaginer pour ne pas le gâcher », p. 110) ; ou par la maquette du bateau à voile découverte dans le cabinet du docteur Katz et qui permet à l'esprit du jeune garçon de traverser les océans et de « partir loin pour la première fois » en « faisant toujours semblant qu'il était là » (p. 30).

Ce sentiment d'étrangeté a donc ses prolongements. Il a aussi son langage, et s'appuie sur une écriture qui, en écho à cette marginalité, élabore une langue commune à tous les proscrits, un langage qui devient le symbole d'une impossible appartenance : au-delà d'un certain désenchantement, la parole reste en fin de compte le seul moyen de résister au réel ou de répondre à l'amertume qu'il génère. Katia Cikalovski remarque de la même façon que les personnages d'Ajar, contrairement aux héros de Gary, ne cherchent plus à faire face aux épreuves de la réalité en exploitant les ressources de la fiction mais jouent en quelque sorte leur va-tout dans le langage : « dans les romans d'Ajar, les enchanteurs ont quitté la scène. Il n'est plus question de résister à la réalité à travers l'art [...] Dans les romans d'Ajar, la question n'est pas de résister à la réalité par les moyens de la

1. *La Vie devant soi*, op. cit., p. 104.

fiction mais de se raccrocher à une certaine forme de langage qui constitue l'unique refuge pour les narrateurs d'AJAR, qui sont au fond orphelins ou qui ont été rejetés et abandonnés »¹.

Ce « langage-refuge » de la marginalité prend une double dimension : il promet une forme accomplie de résistance au monde, mais il exprime aussi une recherche jamais aboutie de repères et de sens, et comme le désir d'une relecture de ce même monde. Côté résistance, cela passe évidemment par une désacralisation des normes linguistiques et une mise en question systématique des modalités de sentation qu'elles soutiennent. Dérision, là encore : les moyens en sont légion et ont déjà été recensés par de nombreux critiques². Des inventions lexicales à la culture du paradoxe, des transgressions syntaxiques à la déformation des enchaînements logiques, tout est mis en œuvre pour créer surprise et confusion, ébranler les vérités attendues et élaborer une parole ironique propre à l'écriture d'AJAR. La palette est large, car l'ironie, comme le rappelle Philippe Hamon, ne se limite pas à la pratique de l'antiphrase : « il s'agit plus souvent soit d'inverser ou de permuter des rapports soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentation ou de raisonnement plutôt que de prendre simplement le contraire d'un mot »³. C'est à quoi se livre cette écriture oralisée qui associe dans une même phrase des éléments hétéroclites, substitue un terme à un autre (« Je voudrais être flic moi aussi quand je serai majoritaire... »⁴) ou s'emploie à raccourcir les relations logiques. De manière plus économe mais tout autant efficace, l'ironie peut aussi procéder par glissements sémantiques qui suggèrent une double lecture. Lorsque le docteur Katz, se voulant rassurant, assure à Madame Rosa que Momo est en bonne santé et « qu'il ne se passera rien, absolument rien », la réaction de l'intéressé est immédiate et peut sembler incongrue :

-
1. K. Cikalovski, « The Resistance of Ajar : Displacing the Myths », in *Darbai ir Dienos* n°51, *Romain Gary, Homme d'Europe, d'Est en Ouest*, Vytauto Didziojo universitetas, 2009, p. 114 [c'est nous qui traduisons].
 2. Voir notamment, à ce propos, les analyses proposées par Jørn Boisen dans *Un Picaro métaphysique*, *op. cit.*, Éliane Lecarme-Tabone dans son article « Ajar l'autre (de) Gary » publié dans les *Cahiers de l'Herne*, ou encore Michel Tournier dans « Émile Ajar ou la vie derrière soi » (*Le vol du vampire*, Paris, coll. Folio essais, Mercure de France, 1981, p.340-355).
 3. P. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996, p. 23.
 4. *La Vie devant soi*, *op. cit.*, p. 108.

Je me suis mis à pleurer. Je savais bien qu'il ne se passerait rien mais c'était la première fois que j'entendais ça ouvertement.
(p. 31)

Pour le jeune garçon qui vit en attendant vainement que quelque chose se produise, le diagnostic du docteur va au-delà de la sphère médicale, renvoie à une angoisse existentielle et résonne « ironiquement » comme un couperet.

Mais la langue ajarienne ne se réduit pas à un arsenal stylistique dont la richesse et la diversité alimentent la visée de dérision. Elle renvoie dans son énonciation à une intentionnalité qui n'a plus rien à voir avec le jeu de massacre des normes : celle de personnages, et surtout de narrateur(s), qui ne cessent par elle d'interroger le monde :

Il faut bien dire que je suis un peu con lorsqu'il s'agit de comprendre, je fais tout le temps des recherches alors que c'est monsieur Hamil qui a raison lorsqu'il dit que ça fait un bout de temps que personne n'y comprend rien et qu'on ne peut que s'étonner. (p. 99-100)

C'est au niveau discursif, et non à celui de la langue et de sa syntaxe, que se marquent ces « recherches » toujours recommencées, et plus précisément dans le glissement constant qui fait passer le locuteur de l'ordre du récit à celui du discours, de l'histoire à son commentaire, de l'anecdote rapportée selon les temps du passé à l'aphorisme modalisé par le présent des vérités générales. Sans doute ces incursions de la voix narrative ne visent-elles parfois, de manière très classique, qu'à fournir au lecteur les compléments nécessaires à la compréhension de propos ou de comportements, comme lorsqu'il s'agit d'expliquer pourquoi Madame Rosa pleure à l'idée « qu'elle allait peut-être mourir en règle avec la loi » : « La loi c'est fait pour protéger les gens qui ont quelque chose à protéger contre les autres. » (p. 102). Ou encore permettent-elles ici ou là une comparaison en aparté entre la situation évoquée et la situation présente :

Elle me parlait souvent des nazis et des S.S. et 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. (p. 60)

Mais plus que dans ces quelques emplois d'usage courant, les innombrables décrochages narratifs de *La Vie devant soi* relèvent d'un commentaire méditatif où se traduit le soin quasi obsessionnel avec lequel le personnage-narrateur s'efforce de tirer pour lui-même la leçon – ou le sens – de ce qu'il vient de raconter. Ainsi de la farce cruelle des jeunes pensionnaires de Madame Rosa qui s'amusaient à réveiller ses terreurs de rafle nazie en déléguant l'un des leurs pour faire retentir la sonnette au tout petit matin... « mais il y avait presque toujours un de nous qui pouffait et quand elle comprenait qu'elle avait été victime, elle déchaînait sa colère ou alors elle se mettait à pleurer » (p. 60-61). Puis ce commentaire lapidaire, qui n'a rien à envier à l'humour juif :

Moi je crois que les Juifs sont des gens comme les autres mais il ne faut pas leur en vouloir. (p. 61)

Juive, Madame Rosa s'était arrangée pendant l'Occupation pour dissimuler son identité et avoir « des documents qui prouvaient qu'elle était quelqu'un d'autre, comme tout le monde ». Mais cela ne l'empêchait pas de n'être « jamais tout à fait tranquille là-dessus »... et à nouveau l'explication générale : « car pour ça il faut être mort. Dans la vie c'est toujours la panique. » (p. 29).

Ou, après avoir évoqué le corps usé de la vieille femme, attaqué « de tous les côtés » par les « lois de la nature », et ses paralysies répétées dans la montée d'escalier :

Si le cœur s'arrête, on ne peut plus continuer comme avant et si la tête se détache de tout et ne tourne plus rond, la personne perd ses attributions et ne profite plus de la vie. Je pense que pour vivre, il faut s'y prendre très jeune, parce qu'après on perd toute sa valeur et personne ne vous fera de cadeaux. (p. 88)

Madame Rosa, son corps et son passé n'ont pas l'apanage de ces « sorties » conclusives et générales. Les souvenirs que Momo rapporte sur lui-même, sur sa solitude ou ses rencontres, sont eux aussi autant de tremplins pour une méditation qui tantôt prend les accents de l'aphorisme, tantôt s'engage dans les méandres incertains d'une argumentation analytique à fins d'explication :

Quand on est môme, pour être quelqu'un, il faut être plusieurs. (p. 104)

Elle aurait pas dû dire Mohammed, elle aurait dû dire Momo. Mohammed ça fait cul d'Arabe en France, et moi quand on me dit ça, je me fâche. J'ai pas honte d'être arabe au contraire mais Mohammed en France, ça fait balayeur ou main d'œuvre. Ça veut pas dire la même chose qu'un Algérien. Et puis Mohammed ça fait con. C'est comme si on disait Jésus-Christ en France, ça fait rigoler tout le monde. (p. 104-105)

« Moi je crois... », « moi je pense... », « moi je veux... » : l'insistance à se démarquer du récit qu'il tient pour mieux en « tirer la leçon » ne renforce pas seulement le sentiment de marginalité qu'éprouve Momo ; elle dit aussi son angoisse sous-jacente et son besoin impérieux de se protéger contre ce qu'a de terrifiant la vie qu'on lui donne à voir, la vie devant lui, faite de mort et de chasse aux Juifs, de naufrage des corps vieilliss, de cruauté sociale ou d'abandon des orphelins... Le veille attentive qu'il mène pour se prémunir par les mots de la noirceur du réel conduit à développer une écriture romanesque qui inverse le rapport attendu du récit à la narration, comme si, dans une logique analogue à celle de l'*exemplum*, le premier laissait la primeur au commentaire et ne servait plus qu'à le conforter. L'hypertrophie de la parole explicative laisse alors deviner une tension constante pour s'appuyer sur un propos, se donner des repères, s'affirmer des valeurs d'usage et s'ouvrir à la possibilité du sens. C'est retrouver le rôle de la morale des fables : assurer la transition du narratif à l'argumentatif, et tirer ainsi profit de l'anecdote pour élaborer peu à peu une sagesse appliquée. Une variante fréquente pour introduire ces aphorismes et considérations générales rassurantes, consiste d'ailleurs, pour les approuver ou en prendre le contre-pied, à en faire des propos rapportés d'autres personnages – parmi lesquels reviennent le plus souvent Monsieur Hamil (« Monsieur Hamil dit que l'humanité n'est qu'une virgule dans le grand Livre de la vie », p. 102), le docteur Katz (« il y a ce que le docteur Katz appelle l'influence du milieu familial », p. 127) ou, tout au long d'un passage qui en devient presque litannique, Monsieur Waloumba, ses conseils et ses préceptes (« Monsieur Walumba dit que tout devient tellement grand que c'est même pas la peine de compter avant mille », p. 178). Les propos de ces grands intercesseurs ouvrent à Momo un monde lu autrement mais lu tout de même, où il peut se reconnaître et se repérer : à l'écart des normes du plus grand nombre, bien sûr, mais

sans sombrer pour autant dans l'errance et dans la confusion. D'où la reconnaissance affectueuse et admirative que l'orphelin voue à ces figures paternelles dans l'ordre du discours (« Je ne sais pas ce que je serais devenu sans Monsieur Hamil qui m'a appris tout ce que je sais », p. 110) : le triomphe de l'explicatif n'est jamais autant assuré que lorsque la citation lui apporte de surcroît son argument d'autorité.

Cette prééminence progressivement acquise de l'énonciation de discours sur l'énonciation de récit, pour reprendre les termes de Benveniste, a enfin pour effet complémentaire d'accentuer la relation avec le lecteur, qui se trouve d'ailleurs à plusieurs reprises directement interpellé. Il faut évidemment voir dans cette *captatio benevolentiae*, cette attention récurrente à placer l'ensemble du récit sous le sceau de la conversation, un autre signe de l'importance accordée à la parole et au pouvoir – ou à l'espoir – de stabilité qui lui est confié. Mais il faut y voir aussi, en parfaite continuité avec la volonté délibérée de « re-lecture » du monde, que le marginal ne peut survivre et s'épanouir comme tel que dans un espace de sociabilité : sans Madame Rosa et ses sept gosses, Momo ne serait qu'un orphelin solitaire voué à dépérir... D'où la nécessité de créer et d'entretenir, dans cet autre espace qu'est celui du langage, la dimension de l'interlocution, et donc ici la relation au lecteur. C'est une autre façon pour lui de faire face à cette hantise d'être seul. Qu'il soit sollicité comme spectateur ou comme témoin, comme confident ou comme complice, l'interlocuteur, par sa seule présence linguistique, *permet* cette parole, et du coup valide la double ambition de marginalité qui la porte : une force de résistance iconoclaste, et le gage d'une possible sagesse à travers la quête – « je fais tout le temps des recherches » – de repères partagés.

4 - LES PROCÉDES STYLISTIQUES ET NARRATIFS DE LA DÉRISION

Ultime facette de la dérision ; celle qui, au-delà du rôle joué par certains personnages ou de l'aventure Ajar, affecte le dispositif même de l'énonciation et marque de son empreinte certains procédés narratifs. Cette forme de dérision est d'abord révélatrice du plaisir d'écrire et de raconter, puis de jouer avec les mots pour donner au récit une tonalité burlesque. Plaisir de l'écrivain qui s'emploie à se moquer de ses personnages – y compris de lui-même – ou qui joue sur le comique de situation pour tourner en ridicule les postures sérieuses, les travers de chacun ou

les excès d'autoritarisme. En dépit (ou à cause) de ses angoisses sous-jacentes et de sa hantise de la fatalité, Gary sait aussi exploiter les ressources du rire et faire de cette ironie romanesque un trait caractéristique de son œuvre. Ses romans offrent des moments de lecture plaisants, voire hilarants, où la vivacité décapante de « l'humour juif » vient filtrer l'amertume ou le désenchantement pour rappeler les vertus salutaires de la dérision. Celle-ci se décline dans le récit principalement à travers deux procédés stylistiques bien distincts.

A - Outrance et dramatisation

Le premier consiste à exploiter la figure de l'hyperbole afin de donner aux événements la dimension d'une épopée burlesque. L'exagération devient le vecteur d'une dramatisation qui modalise le récit réaliste et le charge d'une boursoufflure sémantique apte à déformer en partie la représentation du monde. Mettant en tension les fonctions référentielle et poétique du langage, cette démesure crée un décalage derrière lequel se fait entendre la voix amusée d'un narrateur qui se moque des personnages ou des situations qu'il met en scène. S'engage alors un processus de transformation qui conduit à conférer à une épreuve douloureuse ou à un épisode plus anodin la dimension d'une épopée teintée de ridicule. La grandiloquence qui s'y déploie alors n'est qu'une façon d'en souligner le caractère comique ou dérisoire. Ainsi du prosélytisme dont fait preuve le révérend Horwat dans *Les Mangeurs d'étoiles* : son engagement, d'une ampleur disproportionnée, est assimilé à une croisade contre le mal, une lutte sans merci contre les forces diaboliques qui pervertissent les esprits. Cet acharnement est encore mis en évidence par une succession de métaphores significatives : défini tour à tour comme « une sorte de manager des intérêts de Dieu »¹ puis comme « un grand champion avide de bondir dans le ring et d'entamer le combat » (p. 19), l'évangéliste concilie à la fois la violence du combattant prêt à en venir aux mains pour détruire son adversaire et l'intelligence stratégique de l'homme d'affaires qui va jusqu'à recourir aux agences de publicité ou aux médias modernes pour exhiber sa ferveur et captiver les foules. Un simple pasteur présenté comme un tribun admiré de tous puis comme « la plus grande vedette du *box office* » (p. 14) : voilà

1. *Les Mangeurs d'étoiles*, *op. cit.*, p. 17.

un déplacement caractéristique de l'emprise grandissante du discours ironique. Cette démesure culmine avec les cérémonies religieuses au cours desquelles il impose sa présence, et qui deviennent de grands instants de dramaturgie :

On lui reprochait parfois son show-manship, son sens du spectacle et ce qu'on appelait sa recherche incessante de l'effet dramatique : il lui arrivait de prêcher au milieu d'un ring de boxe, symbolisant le combat qu'il menait contre le démon. Il ne se préoccupait pas outre mesure de ces critiques : frapper les imaginations avait de tous temps été reconnu comme une méthode légitime par toutes les Églises [...] À la fin de chaque réunion, alors qu'il se dressait encore frémissant, les bras ouverts comme des ailes au-dessus des ténèbres de la salle dont le séparait la lumière des projecteurs [...] des hommes et des femmes sortaient de la foule, venaient s'agenouiller autour de lui et participaient à la cérémonie du serment : ils juraient de servir avec abnégation et don total de soi la Vérité de Dieu. Dans la lutte qu'il menait contre le mal, il pouvait dire qu'il était devenu, lui aussi, un lider maximo. (p. 13-14)

Ces cérémonies religieuses transforment le révérend en figure tutélaire chargée de faire émerger les spectateurs de l'ombre réelle et symbolique (les « ténèbres ») dans laquelle ils sont indistinctement plongés pour les mener jusqu'à lui, dans l'éclat d'une lumière qui affiche métaphoriquement la présence de l'Esprit Saint. Dans un tel scénario, la référence au « *lider maximo* » et l'attitude des croyants qui se mettent à genoux autour de lui sanctionnent une sacralisation finale qui le fait se confondre lui-même avec la divinité qu'il a choisi de servir. L'emphase de ses gestes, l'importance accordée au décor – qui va du choix d'un ring de boxe aux jeux de contraste entre l'obscur et le lumineux – accentuent la solennité de ses prêches et confèrent une dimension épique à l'affrontement entre le Bien et le Mal. Spectacle saturé d'effets dramatiques mis en évidence par une succession de procédés stylistiques : toute cette outrance n'est évidemment pas anodine. Elle est le signe révélateur de l'inflexion ironique par laquelle Gary tourne en dérision la ferveur et l'énergie déployées par le prédicateur. Enfermé dans ses propres excès, celui-ci se retrouve réduit à une caricature de lui-même, à l'incarnation d'un

fanatisme d'autant plus risible qu'il apparaît inadapté à la situation présente et qu'il ne lui offre aucune emprise sur les personnages qui l'entourent alors.

Dans *La Promesse de l'aube*, Gary recourt souvent au même usage satirique de l'hyperbole et met en œuvre les mêmes procédés de dramatisation. Les faits, reconstitués *a posteriori*, sont filtrés par un regard qui se livre avec tendresse et amusement à cette pratique de la dérision, et l'ironie y est d'autant plus efficace qu'elle s'appuie sur le travail de distanciation propre à l'écriture autobiographique. Le narrateur présente ainsi les premières années de son existence comme un parcours épique et transforme le déroulement de sa vie quotidienne en une aventure hors du commun parsemée de cruelles désillusions et d'inoubliables moments de gloire. Dans cette relecture des années de jeunesse, l'écriture joue le rôle d'un miroir convexe et multiplie les effets de grossissement qui donnent à l'ensemble du récit une tonalité burlesque. Ainsi le romancier nous présente-t-il son amour déçu pour la petite Valentine – dont il s'était amouraché quand il avait neuf ans – comme l'histoire « d'une passion violente, totale, qui [lui] empoisonna complètement l'existence et failli même [lui] coûter la vie ». L'évocation de leur première rencontre conjugue d'ailleurs non sans humour les ferventes intonations du lyrisme amoureux et les accents plus pathétiques d'un bouleversement intérieur :

Elle avait huit ans et s'appelait Valentine. Je pourrais la décrire longuement et à perte de souffle et si j'avais une voix, je ne cesserais de chanter sa beauté et sa douceur [...] Je l'ai vue apparaître devant moi dans le dépôt de bois, à l'endroit où commençaient les orties, qui couvraient le sol jusqu'au mur voisin. Je ne puis décrire l'émoi qui s'empara de moi : tout ce que je sais, c'est que mes jambes devinrent molles et que mon cœur se mit à battre avec une telle violence que ma vue se troubla.¹

Dans le droit fil du topos du coup de foudre amoureux et des scénarios littéraires de la première rencontre², le narrateur donne à celle-ci un caractère décisif et insiste de manière passablement outrancière sur le choc intérieur qu'il a alors éprouvé. On y retrouve tous les clichés attendus : l'expérience de l'indicible,

1. *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 83.

2. Voir l'étude de Jean Rousset : *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, éditions Corti, 1981.

la confusion des sens, la traduction physique de l'émotion ressentie. L'exagération qui est ici mise en œuvre fait du récit de ce souvenir une réécriture parodique des modèles du genre sous le regard plein de dérision du narrateur. C'est avec la même outrance et la même intention ironique qu'il manie à plusieurs reprises la métaphore guerrière. La cour de son immeuble à Wilno devient ainsi « une immense arène où il faisait son apprentissage de gladiateur en vue de combats futurs » et les destructions des orties qui recouvraient le sol sont présentées comme « les seuls combats vraiment victorieux de sa vie » (p. 92). De telles images participent pleinement à la fausse dramatisation, et l'épopée burlesque qu'elles promeuvent repose, on le voit, sur un exercice récurrent d'autodérision qui contamine aussi bien le récit du souvenir proprement dit que les commentaires formulés après coup dans le présent de l'écriture. En témoigne par exemple l'évocation du zèle avec lequel les employés de sa mère lui faisaient sa toilette, et les habitudes surprenantes que de telles pratiques ont fait naître en lui :

Souvent, en rentrant du bureau, j'allume un cigare, je m'assied dans un fauteuil, et j'attends que quelqu'un vienne s'occuper de moi. J'attends en vain. J'ai beau me consoler en pensant qu'aucun trône n'est solide à l'époque actuelle, le petit prince en moi continue à s'étonner. Je finis par me lever et par aller prendre mon bain. Je suis obligé de me déchausser et de me déshabiller moi-même et il n'y a même plus personne pour me froter le dos. Je suis un grand incompris. (p. 75)

L'ironie tient ici à l'image dégradante que le narrateur donne de lui-même : un homme capricieux et paresseux qui a pris l'habitude d'être choyé et qui semble désespéré de voir que personne ne répond plus à ses moindres désirs. La métaphore royale, les périphrases verbales (« je finis par... », « je suis obligé de... ») et la formule finale accentuent encore ce travail d'autodérision qui transforme l'attente insatisfaite en un véritable drame existentiel.

Comme dans l'extrait des *Mangeurs d'étoiles* analysé plus haut, la dérision dans *La Promesse de l'aube* repose aussi sur une théâtralisation du récit. Le souvenir raconté prend alors l'allure d'une véritable scène que le narrateur s'emploie à rendre plus visuelle en focalisant sur l'expressivité des gestes et des postures de ses personnages des commentaires qui font presque office de

didascalies. L'épisode de l'apprentissage de « La Marseillaise » est ainsi révélateur de ce procédé de dramatisation ironique :

Nous la chantions ensemble, ma mère assise au piano, moi, debout devant elle, une main sur le cœur, l'autre tendue vers la barricade, nous regardant dans les yeux ; [...] parvenus au « Qu'un sang impur abreuve nos sillons », ma mère, après avoir frappé un dernier coup sur le clavier, demeurait immobile, les deux mains suspendues dans les airs, et moi, frappant du pied, l'air implacable et résolu, j'imitais son geste, les poings fermés, la tête rejetée en arrière – et nous restions ainsi figés un moment, jusqu'à ce que les derniers accords eussent fini de vibrer dans le salon. (p. 105)

Gary s'attache de toute évidence à mettre en scène le souvenir plus qu'à simplement le raconter. Il précise la disposition des personnages, s'attarde sur l'intensité de leurs regards, insiste sur la succession des gestes qui scandent avec emphase un effet de crescendo et contribuent à dramatiser le moment vécu. Cette théâtralisation a bien sûr une portée comique : elle participe à cette pratique de l'exagération et permet de tourner en gentille dérision la ferveur qu'éprouvent le narrateur et sa mère pour l'hymne national. Plus significatif encore est le récit des visites de Nina sur le marché de la Buffa. Chargée de gérer la pension Mermonts, elle se rend chaque jour sur la place « où elle régnait incontestablement » et où elle n'hésite pas à faire étalage de ses caprices et de son intransigeance :

Ma mère tâtait une escalope, méditait sur l'âme d'un melon, rejetait avec mépris une pièce de bœuf dont le « flop » mou sur le marbre prenait un accent d'humiliation, pointait sa canne vers des salades [...] reniflait un brie, plongeait le doigt dans la crème d'un camembert et le goûtait – elle avait lorsqu'elle portait à son nez un fromage, un filet, un poisson, un art de suspense qui rendait les marchands blêmes d'exaspération – et lorsque, repoussant d'un geste définitif l'article, elle s'éloignait enfin, la tête haute, leurs interpellations, insultes, invectives et cris indignés reformaient autour de nous le plus vieux chœur de

la Méditerranée. On était en pleine cour de justice orientale où ma mère, d'un geste de son sceptre, pardonnait soudain au gigots ou aux salades leur qualité douteuse et leur prix exorbitant, et les faisait passer ainsi de l'état de vile marchandise à celui de « cuisine française de premier ordre » selon les termes du prospectus déjà cité. (p. 172)

La place du marché, transformée en une cour de justice devient aussi la scène de théâtre où Nina peut déployer tout son talent. Car elle ne se contente pas d'exercer son rôle de juge suprême et d'évaluer du bout de sa canne – assimilée à l'insigne royal – la qualité des marchandises qu'on lui présente. Son goût de la provocation l'amène aussi à mettre en scène son autorité en multipliant les regards dubitatifs et les attitudes dédaigneuses : mimiques et gestes dont elle se délecte, car c'est en affectant une telle condescendance et en usant jusqu'à l'exaspération de la patience des vendeurs qu'elle affirme tout son pouvoir. L'attention portée à ses postures successives témoigne une fois de plus de la volonté de Gary de théâtraliser l'écriture du souvenir et de présenter cette scène comme un savoureux moment de comédie. Là encore c'est par l'excès et l'outrance que se fait entendre l'ironie. Les fruits et les légumes se retrouvent personnifiés, affublés d'une « âme » que la vieille femme traite sans ménagement. Et l'exagération inhérente à son jeu est, quant à elle, mise en évidence par la pratique de l'énumération et par un étirement de la construction syntaxique qui reproduit dans le cœur même du texte les effets d'attente recherchés par Nina.

B - Les effets de logique inversée

La seconde forme majeure de l'ironie garyenne s'exerce à un niveau plus structurel à travers le jeu des paradoxes et les renversements logiques entretenus au sein de l'intrigue romanesque. C'est alors moins le recours à l'hyperbole ou à la métaphore outrancière qui fait sourire, qu'une mise en scène de l'antithèse destinée tantôt à renverser la valeur axiologique d'une affirmation tantôt à susciter le quiproquo. Par la frappe déroutante de la formule ou par l'évocation de situations qui se prêtent à des interprétations contraires, le narrateur se plaît ainsi à déconstruire les vérités admises. Car cette pratique du renversement, cette façon de

tourner en dérision les convenances et de mettre en question les schémas de pensée traditionnels ne se réduit pas à la recherche du saugrenu ou de l'insensé : il s'agit avant tout de faire surgir par ce biais d'autres champs de signification, d'autres formes de vérité, une relation différente à l'homme et au monde. On retrouve la visée et l'enjeu relevés plus haut à propos des personnages de la marge, et on ne s'étonnera donc pas que ces procédés d'inversion logique se retrouvent de manière privilégiée dans leurs propos ou dans leurs réactions.

C'est d'abord dans le registre de la formule – support canonique des vérités assénées – que s'opère un tel basculement. Il consiste à retourner un aphorisme ou à lancer un propos lapidaire qui prend le contre-pied de la conclusion attendue. C'est Lenny proclamant dans *Adieu Gary Cooper* que « la barrière du langage, c'est lorsque deux types parlent la même langue. Plus moyen de se comprendre »¹. C'est Lady L avouant que « les graffiti phalliques qu'elle voyait sur les murs dès son plus tendre âge lui paraissaient [...] infiniment moins obscènes que les champs de bataille dits glorieux », et qui conclut sentencieusement de sa confrontation entre les pornographes et les idéologues que « l'humanité parvenait plus facilement au déshonneur avec la tête qu'avec le cul »². C'est encore, dans une inspiration voisine, Almayo dans *Les Mangeurs d'étoiles*, quand, au terme de sa prospection de « talents pour le producteur de films porno », il se dit « convaincu que le vrai mal était ailleurs. Tout ce que les hommes et les femmes pouvaient faire lorsqu'ils se foutaient à poil était totalement dépourvu d'importance »³. On n'en finirait pas de relever au fil de l'œuvre, tant Gary les affectionnait, ces jugements à l'emporte-pièce qui déroutent littéralement la doxa tout en mimant la forme la plus assurée.

Mais cette inversion de l'ordre logique peut affecter plus largement l'organisation même du récit, lorsque celui-ci présente une succession d'énoncés ou de comportements contradictoires, qui possèdent chacun sa logique propre mais dont le rapprochement dévoile un hiatus profond entre deux postures ou deux interprétations possibles de la réalité. Cette situation, propice aux malentendus de toutes sortes, alimente la veine ironique du récit en accusant l'écart entre l'intention

1. *Adieu Gary Cooper*, *op. cit.*, p. 11.

2. *Lady L*, *op. cit.*, p. 39.

3. *Les Mangeurs d'étoiles*, *op. cit.*, p. 174.

d'un locuteur et la façon dont le message qu'il délivre est ensuite perçu et compris par son destinataire. Si le prosélytisme du père d'Annette Boudin paraît à ce point ridicule dès le début de *Lady L*, ce n'est pas seulement parce qu'il frôle la caricature, parodie la verve révolutionnaire et se nourrit d'une logorrhée verbale qui trouve régulièrement son issue dans l'alcool. C'est surtout parce qu'il se heurte à une double contradiction :

Peut-être parce qu'il laissait sa femme se tuer à la besogne sans jamais faire autre chose que de beaux discours pour l'aider, Annette se mit à détester tout ce que son père considérait comme admirable et à dénoncer tout ce qu'il dénonçait [...] Elle écoutait son maître à penser avec attention, ayant très tôt compris qu'en prenant le contre-pied de tout ce qu'il disait, son enseignement pouvait lui être utile. M. Boudin passait des heures à lui expliquer pourquoi on devait assassiner le préfet de police, d'une voix nasillarde et portée par de tels relents d'oignon et de vinasse que le préfet de police devenait aux yeux d'Annette un prince charmant dont elle rêvait tendrement la nuit.¹

La première contradiction tient évidemment à l'écart qu'il creuse lui-même entre ses paroles et ses actes : les valeurs de justice et d'égalité qu'il professe à travers son discours émancipateur, ses revendications sur « le droit des femmes à disposer d'elles-mêmes » (p. 38), sa dénonciation du mariage « comme un exemple typique d'accaparement capitaliste » (p. 37) sont démenties du tout au tout par le comportement qu'il adopte vis-à-vis de son épouse, tenue d'être soumise à ses désirs et de s'épuiser à la tâche domestique. La seconde contradiction est d'ordre cognitif et se manifeste chez Annette dans la réception toujours attentive et l'interprétation résolument antonymique des discours que son père veut didactiques et porteurs de références. Le quiproquo atteint ici à l'art du contresens érigé en système : ce n'est pas par antiphrase que M. Boudin est qualifié de « maître à penser » par sa progéniture puisque, s'en servant de contre-modèle absolu, elle s'attache soigneusement à ce qu'il proclame pour régler de manière contraire ses attitudes et ses choix :

1. *Lady L*, *op. cit.*, p. 36-37.

Annette se mit donc à rêver de mariage et de propriété privée et lorsque son père en vint à la religion, lui expliqua l'inexistence de Dieu et lui dit tout ce qu'il pensait de la Sainte Vierge, elle commença à fréquenter l'église assidûment... (p. 38)

On retrouve un renversement interprétatif analogue chez le futur dictateur des *Mangeurs d'étoiles*, attentif à prendre lui aussi le strict contre-pied de l'enseignement des Jésuites espagnols qui l'ont recueilli. Leurs propos prosélytes sur la bonté de Dieu et l'omniprésence du mal le conduisent « logiquement » à conclure que le royaume de Dieu est assurément au ciel, mais que c'est un autre maître, un génie du mal, qui règne sur la terre : « le gouvernement, les politiciens les soldats, les riches, ceux qui possèdent la terre sont des... *fientas*. Dieu n'a rien à voir avec eux. »¹. C'est donc à l'Autre Maître qu'il faut se soumettre si l'on veut obtenir la « *proteccion* ». Et de réitérer sa profession de foi auprès de son précepteur lors de leur dernière entrevue :

Vous êtes un brave homme et vous ne pouvez pas comprendre. Le monde est un mauvais lieu et, si on veut réussir, il faut jouer son jeu, il faut être mauvais, vraiment mauvais, un vrai champion, sans ça, vous n'aurez jamais ce que vous voulez. Le monde n'appartient pas à Dieu, vieil homme. Alors il ne peut pas vous donner ce qu'il faut. C'est pas à lui, ici. Le talent qu'il faut, c'est pas lui qui peut vous le donner. Il faut le demander à quelqu'un d'autre. C'est lui le patron, ici. C'est lui qui donne la proteccion. (p. 119)

L'inversion, logique et ironique à la fois, consiste à se conformer à la lettre aux pratiques et aux discours religieux pour procéder à leur réinterprétation contraire : au lieu de se détourner du péché et d'éprouver effroi et répulsion pour le mal, Almayo est incité par ces homélies à entretenir le culte du vice et de la perversion car, comme l'écrit Jean-Marie Catonné en recourant lui-même au lexique chrétien, « c'est aux yeux d'*El Señor* qu'il faut *trouver grâce*. Il suffit pour cela d'être le plus mauvais possible, de faire le mal pour le Mal *comme une*

1. *Les Mangeurs d'étoiles, op. cit.*, p. 113.

offrande au maître des lieux »¹ (c'est nous qui soulignons). Dès lors, en réplique exacte – quoique dans le sens inverse... – au détournement par Annette des propos de son père, il suffit que le Père Chrysostome dénonce le meurtre et l'inceste comme les deux plus grand péchés pour qu'Almayo décide aussitôt d'exécuter le vieux prêtre puis de coucher avec sa propre sœur et de s'exhiber avec elle dans des spectacles obscènes. Son existence s'apparente à un parcours initiatique inversé, au cheminement d'un esprit machiavélique qui multiplie les expériences les plus perverses et s'inspire du modèle des pires maîtres pour dominer le monde :

Il ne suffisait pas d'être mauvais, il fallait être le plus mauvais. Il avait entendu parler d'un très grand chef au-delà des mers qui s'appelait Hitler et qui avait fait trembler le monde. C'était cela qu'il voulait, faire trembler le monde, être aimé et respecté. Le monde était une saloperie de pute qui aimait les coups et se donnait au plus fort. (p. 169)

Cette surenchère dans le mal le conduit finalement à s'engager dans la carrière politique car c'est là, plus qu'ailleurs, qu'il peut se livrer sans vergogne à la corruption, au mensonge et aux exactions de tout genre. C'est aussi dans l'exercice d'un pouvoir tyrannique qu'il parvient à se rendre enfin digne de son maître, *El Señor*, qui se présente pour lui sous les traits de l'homme blanc venu d'Amérique du Nord. Autre inversion de la pensée logique, qui n'affecte plus ici le discours religieux mais la propagande communiste : à l'instar des disciples de Moscou, Almayo est persuadé que les Américains convoitent le monde et sont les représentants d'un pouvoir diabolique ; mais il en tire des conclusions contraires et n'est que plus vivement impressionné par la puissance des *gringos* : « José croyait que les communistes avaient raison, il avait donc beaucoup de respect pour les Américains. » (p. 175)

Les Mangeurs d'étoiles est d'ailleurs sans doute le roman où s'épanouit le plus cet usage polymorphique et polyphonique des contraires. Ses scènes initiale et finale en offrent un balisage éloquent. Dans la première, un prédicateur, tout entier investi par la nécessité impérieuse de sa mission, côtoie sur la banquette d'une même voiture un ventriloque plutôt adepte de la dérision et son pantin : parallèle

1. J.-M. Catonné, *Romain Gary, de Wilno à la rue du Bac*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 155.

symbolique et saugrenu qui n'échappe pas au révérend Horwat et provoque en lui un accès de mauvaise humeur (« Le docteur Horwat eut un sourire forcé. Il avait horreur des farces et attrapes – il n'appréciait guère ce genre d'humour. » p. 26). Et l'une des toutes dernières se déroule dans la chambre d'un hôtel sordide où Jack, jadis adulé comme un artiste hors du commun, apparaît en vagabond déchu replié sur son amertume : désacralisation ultime qui brouille les repères de lecture, suscite la désillusion et couvre *a posteriori* de ridicule la quête qu'avait entreprise un Almayo avide de surnaturel pour mettre le meilleur artiste du monde au service de ses ambitions mystificatrices.

Entre ces deux moments d'humour grinçant et de dérision rétrospective, nous suivons la genèse et le développement du machiavélisme d'Almayo qui connaît de moins en moins de bornes. Il s'affirme de manière privilégiée dans la relation qu'il entretient avec la « jeune Américaine » (elle n'est jamais autrement désignée) militante du *Peace Corps*, dont il a fait sa maîtresse tant par avidité sexuelle que pour l'exhiber fièrement, dans un premier temps, auprès de ses partisans et de son peuple. Rarement Gary a poussé aussi loin le malentendu ironique que dans celui qu'il installe entre ces deux personnages, et qui lui permet d'utiliser le cynisme de l'un pour disqualifier l'idéalisme angélique de l'autre. Ce sont pourtant deux « mangeurs d'étoiles », rêvant chacun à sa manière à la fin de l'impossible et aspirant à concourir à l'accomplissement de l'humanité, l'un par les prouesses des saltimbanques et la transgression des lois de la nature, l'autre par l'édification concrète d'une utopie politique qui garantisse la justice et l'égalité de tous. Mais, sur ce fond commun, leurs grilles de lecture sont radicalement opposées et c'est dans cette confrontation des discours et des croyances – et dans les malentendus qu'elle véhicule – que le narrateur puise les ressorts de l'ironie romanesque la plus vive.

Gary instruit ainsi un nouveau procès contre les ravages de l'idéalisme naïf et aveugle. Tout ce qui est perçu et proposé par la représentante du *Peace Corps* comme un projet favorable à l'essor culturel et économique du pays apparaît, en effet, au dictateur comme une occasion supplémentaire de se livrer à la corruption, de renforcer son pouvoir ou de lui donner une image plus respectable auprès de ses créanciers. Ainsi, de l'ONU : tous deux s'accordent à reconnaître que « c'est très utile » ; mais l'une la conçoit comme une institution qui contribue au

développement du pays en apportant aide financière ou personnel compétent, alors que l'autre y voit un lieu protégé par les lois internationales, et propice dès lors au trafic de stupéfiants (« Un de ses meilleurs amis représentait le pays à l'ONU et bénéficiait de l'immunité diplomatique, ce qui signifiait qu'il n'avait pas à passer les douanes. José avait pu ainsi faire passer plusieurs kilos d'héroïne aux États-Unis » p. 209). Même dichotomie lorsqu'il s'agit d'installer le téléphone : considéré par l'Américaine comme « le symbole même du progrès et de la vie moderne » et comme « un signe d'ordre et d'organisation » (p. 246), ce nouveau moyen de communication retient l'intérêt d'Almayo parce qu'il lui permettra sans doute de développer plus aisément ses relations avec les milieux économiques américains, mais surtout d'exercer un contrôle plus strict encore sur les populations éloignées de la capitale. Et quand ce ne sont pas leurs visées immédiates contraires qui convergent, c'est leur relation respective au Bien et au Mal, à Dieu et à *El Señor*, qui scelle le malentendu de leur entente. Pour la jeune femme, un musée d'Art moderne, une salle de concert et une maison de la culture doivent être le fer de lance d'une renaissance artistique qui fera taire les calomnies et montrera que, loin d'être une dictature répressive et sanguinaire, le régime en place se montre ouvert aux idées nouvelles et à l'émergence d'une élite intellectuelle. Mais pour Almayo, il s'agit d'abord de mettre fin aux velléités religieuses de sa compagne encline à trop souvent prier pour lui et à implorer le secours de Dieu : en fidèle serviteur du diable, il est terrifié à l'idée que la bonne grâce divine puisse interférer dans ses actions. Accessoirement, cela lui permet d'espérer le soutien de Washington – *El Señor* en titre – afin de développer son armée :

Elle eut sa salle de concert et son orchestre symphonique. Le régime, à cette époque, essayait d'obtenir des États-Unis un nouveau prêt important, et José expliqua à la Junte que la construction d'une maison de la culture, avec une salle de concert et un théâtre, serait bien accueillie à Washington et prouverait aux contribuables américains que leur argent était convenablement utilisé pour le plus grand bien d'un peuple sous-développé. (p. 256)

Cet art de l'ambiguïté ironique utilisée comme arme au service de la dérision culmine dans le roman avec l'usage que fait Gary du discours indirect libre, tout

particulièrement lorsqu'il s'agit de l'Américaine. Le dispositif qui sert de cadre principal à l'évocation de la jeune femme et de sa relation à Almayo est celui d'une conversation, plutôt monologale, qu'elle entretient avec le Dr. Horwat dans la voiture qui les conduit au lieu de leur exécution. Cette narration rétrospective, qui alterne avec les actes et réflexions d'Almayo, combine le récit du narrateur à la troisième personne et des propos de la jeune femme transmis tantôt au style direct, tantôt au style indirect, tantôt enfin – et le plus souvent – marqués par l'incertitude énonciative du style indirect libre :

*Lorsqu'elle voulut expliquer à José ce qu'était la psychanalyse, il parut vivement intéressé [...] puis lui demanda s'il ne pouvait pas engager un de ces types pour sa boîte de nuit. Évidemment, il était très naïf et, elle devait bien l'avouer, dépourvu d'instruction. [...] Mais c'était là au moins un domaine où elle pouvait l'aider. Il avait besoin d'elle et lorsque vous trouvez enfin quelqu'un qui a besoin de vous, une bonne partie de vos problèmes sont résolus. Vous cessez d'être aliénée... d'errer à la recherche d'une identité, d'une place dans le monde, d'un but qui vous permettrait de vous libérer de vous-même, de choisir, de vous engager...
– Vous pouvez enfin vous justifier... C'était très important pour moi.» (p. 200-201)*

Le contrepoint ironique qu'imprime le narrateur à travers l'incertitude des « vous », les termes soulignés, le jugement sur l'aide que peut apporter la jeune femme à José, revient à doubler le discours d'une interprétation qui le disqualifie en le présentant comme la parodie d'un tiers-mondisme extrémiste nourri à la fois d'un profond sentiment de culpabilité et d'une indulgence aveugle à l'égard des potentats locaux.

Cette polyphonie narquoise s'exerce particulièrement dans les passages où l'Américaine délaisse le récit proprement dit pour commenter ou tenter de justifier les comportements de son amant. Son discours regorge alors des références coutumières aux pacifistes, allant de la dette née de la conquête du Mexique par Cortez au devoir de réparation engagé par l'esclavage des Noirs et la guerre du Vietnam, ou, sur l'autre bord, exaltant les exemples de la « nouvelle frontière » de

Kennedy et des *kibboutz* d'Israël, les modèles d'Evita Peron ou Mrs. Roosevelt... Filtré par le style indirect libre, ces arguments sont à la fois, selon la double logique de ce dispositif énonciatif, rapportés et placés dans une distance critique qui suffit à les disqualifier. Cible de l'ironie garyenne, ils sont perçus par le lecteur comme les clichés éculés d'un idéalisme d'autant plus naïf qu'il ne cesse d'être démenti par la machiavélisme et la cruauté d'Almayo.

Cette invalidation des propos de l'Américaine permet du même coup de mettre en lumière les contradictions qu'elle accumule. Lorsqu'Almayo lui explique, par exemple, que le trafic séculaire des stupéfiants doit être entretenu « en attendant la révolution sociale » car il « procure beaucoup de bonheur et de bien-être » aux paysans cujons dont il compense la sous-alimentation, elle commence par reconnaître « qu'il y avait une certaine vérité dans ce raisonnement, bien que la moralité en fût hautement condamnable » (p. 218). Mais c'est pour aussitôt après poursuivre le fil de son commentaire en relativisant au nom de la différence les critères de la morale et, toujours dans l'incertitude énonciative (est-ce elle qui parle ? est-ce le narrateur ?), amorcer un renversement de perspective en parlant à son propos de « préjugés moraux » :

Mais elle était venue à admettre qu'il existait ici une moralité très différente, spécifique, en quelque sorte, qu'il n'était pas toujours possible de diviser les choses clairement en Bien et en Mal. Elle avait néanmoins beaucoup de peine à s'adapter, à renoncer à ses préjugés moraux. (p. 218-219)

Il n'en faudra pas plus pour que, quelques pages plus loin, soit mentionné qu'elle « ne se rappelait pas très bien elle-même comment cela avait commencé » :

Un jour, alors qu'elle avait une crise d'inquiétude [...], José lui fit une piqûre pour l'aider à dormir. Elle se rendit immédiatement compte que cela la calmait beaucoup et ne semblait avoir aucun effet nocif, ce qui tendait simplement à prouver qu'on devait se méfier des idées préconçues et des préjugés. C'était un médicament remarquablement actif. [...] Elle n'arrivait pas à comprendre toutes ces histoires ridicules que l'on faisait circuler aux États-Unis à propos de la drogue et de ses effets pernicio-

[...]. Il fallait simplement en prendre régulièrement, comme tous les tranquillisants, voilà tout, et, naturellement, elle se trouvait dans une position privilégiée car elle n'en manquait jamais. (p. 229-230)

Le renversement est achevé et, jusque dans la critique de l'aveuglement américain, ce sont les arguments prônant le respect de la différence culturelle qui s'en trouvent eux-mêmes invalidés... L'ironie est portée à son comble par l'écriture – et elle inhibe accessoirement toute tentation d'apitoiement du lecteur sur la déchéance d'un personnage qui s'acharne avec tant de constance, par narration interposée, à être le maître d'œuvre de son propre ridicule.

CHAPITRE 2

LA CREATION ET L'IMAGINAIRE

Si la dérision, ses stratégies et ses enjeux offrent à Romain Gary la possibilité d'exprimer son refus de la réalité et des dogmes et de se libérer de leurs carcans respectifs, son dessein de rivaliser avec le réel ne s'épanouit cependant vraiment que dans le culte qu'il voue à l'imaginaire. C'est à lui et à ses pouvoirs qu'il confie d'engendrer le « contre-univers » que la création littéraire ou artistique aura à faire advenir. Rien de commun avec le cliché romantique où le jeune Chateaubriand s'enferme, le temps d'une rêverie, pour converser avec sa Sylphide avant de retourner avec résignation à l'austérité de Combourg et de ses rites. Il s'agit pour Gary de transformer le monde par l'imaginaire, non d'en susciter un autre à côté pour se consoler du premier. En ce sens, l'imagination se nourrit de la même révolte que celle qui préside à la dérision, mais elle l'accompagne d'une volonté de vérité. Imaginer, c'est apprendre à poétiser le monde et à voir la vraie réalité sous celle des choses et des êtres qui se présentent à nos yeux. Telle est la leçon que délivre à Ludo M. Pinder :

Rien ne vaut la peine d'être vécu qui n'est pas d'abord une œuvre de l'imagination, ou alors la mer ne serait plus que de l'eau salée... [...] Bien sûr, il faut toujours prendre les choses telles qu'elles sont. Mais c'est pour mieux leur tordre le cou. La civilisation n'est d'ailleurs qu'une façon continue de tordre le cou aux choses telles qu'elles sont...¹

La civilisation – mais aussi bien la création, puisque toute l'œuvre de Gary ne cesse de décliner qu'il n'est d'imagination que créatrice et de création qu'animée par l'exercice de l'imaginaire. Cela dépasse de beaucoup le seul champ artistique ou

1. *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 241.

littéraire, et ce n'est d'ailleurs pas à des peintres ou à des écrivains que notre auteur se réfère d'abord pour mettre en scène le lien de réciprocité nécessaire entre ces deux pratiques humaines et humanisantes : c'est plutôt vers la figure de l'enfant qu'il se tourne pour montrer qu'elle est emblématique de cette résistance à la réalité par le travail de l'imaginaire.

1 - UN ENCHANTEMENT DU REEL

Gary a très tôt lié la puissance de l'imaginaire à l'esprit d'enfance. On peut retenir comme un symbole qu'*Éducation européenne*, son premier roman publié, place précisément un enfant au cœur d'une intrigue de plus en plus hantée et soutenue par la fiction commune d'un livre à écrire et d'un monde à recréer. Les dernières recommandations que Janek reçoit de son père, une fois qu'ils ont atteint la cachette qui lui servira de nid (« Pense à ta mère... [...] Méfie-toi des hommes. »¹), ne trouvent pas seulement leur écho amplifié dans *La Promesse de l'aube* : elles se laissent entendre tout au fil de l'œuvre dans la chaîne ininterrompue de personnages eux-mêmes enfantins ou qui le sont restés sous leurs traits d'adulte, auxquels l'écrivain remet la mission de réinventer le monde par la force de leur imagination.

Les Enchanteurs occupe de ce point de vue une place privilégiée, puisque Gary y renoue directement avec l'inspiration des romans de l'enfance et de l'apprentissage. Mais rien n'est moins convenu que cette reprise de la tradition du récit initiatique et de sa dynamique narrative, car il en inverse radicalement les enjeux en s'attachant à explorer les différentes voies qui permettent au contraire de conjurer l'acceptation du réel. Au lieu d'égrainer des expériences qui aident le personnage à mieux comprendre le monde et à se résigner à un « ordre des choses », le récit suit le cheminement d'un enfant, Fosco Zaga qui, issu lui-même d'une famille d'illusionnistes et de saltimbanques, tâtonne de supercheries en impostures, de l'imaginaire de l'enfance à la création littéraire, et épouse ainsi des illusions successives pour contourner le réel et échapper à son emprise. Le roman de Gary présente bien une dimension initiatique mais elle relève plutôt d'une

1. *Éducation européenne*, op. cit., p. 11.

connaissance et d'une maîtrise progressives des différents subterfuges qui permettent, au sens traditionnel du terme, d'*enchanter* le monde, de l'investir par l'imaginaire et de transgresser les principes inéluctables qu'il impose aux hommes. Le parcours qu'il propose ne se réduit ainsi pas à une aventure particulière : il se laisse appréhender aussi comme une parabole où se déclinent trois modalités privilégiées du lien qui unit la création et l'imaginaire : celle du regard enfantin, celle de l'expérience amoureuse, celle, enfin, de la fiction littéraire.

Le roman s'ouvre sur l'enfance de Fosco, période propice aux rêves et à la magie qui parviennent à transfigurer la réalité des choses et à leur conférer une dimension merveilleuse. Une des facultés du jeune Zaga consiste en effet à dépasser l'apparence des formes pour percevoir derrière elles un cœur qui bat ou une âme qui palpite. Les buissons, arbres et autres animaux qu'il croise au hasard de ses promenades ne lui sont qu'enveloppes trompeuses destinées à dissimuler l'existence des êtres légendaires qui hantent la forêt de Lavrono. Et seul son regard encore pur d'enfant soucieux d'apporter aux adultes incrédules « la preuve de [ses] rencontres avec le merveilleux » peut déceler sous le travestissement du paraître la présence encore réelle de ces figurants imaginaires :

Il y avait notamment un sorcier qui essayait de passer pour un tronc d'arbre foudroyé [...] Je souriais en observant les pauvres efforts du bougre pour se réfugier ainsi dans la plus familière des apparences ; saisissant mon fusain et mes couleurs, je le démasquai sans pitié. Maître Mine de Rien – c'est ainsi que je l'avais surnommé – finissait par passer aux aveux : ses deux branches nues et tordues devenaient des bras ; le tronc bossu et difforme révélait les plis de son habit noir qui se prétendait écorce et le visage lui-même finissait par m'apparaître...¹

La perception du merveilleux s'exerce ici par une personnification progressive et traduit les relations complices qui unissent Fosco et « [ses] chères forêts ». Les ressources de la nature ne lui sont plus les simples agréments d'un *decorum* forestier : chargées d'humanité et d'affect, elles prennent un aspect tantôt rassurant tantôt menaçant et deviennent les compagnes d'une rêverie qui l'entraîne

1. *Les Enchanteurs, op. cit.*, p. 27.

au-delà des rigidités du paraître et lui permet de multiples rencontres insolites et secrètes. La défiance qu'il exprime par rapport aux apparences – et qui se décline sous différentes formes à l'intérieur du roman – devient ainsi une façon de remettre en cause le réel et de s'opposer, par l'imaginaire et la supercherie, aux formes qu'il voudrait imposer.

Le temps de l'enfance est donc étroitement lié au surgissement de la magie et du merveilleux. Fosco maîtrise l'art d'humaniser les choses inanimées et de participer avec elles à un théâtre imaginaire. Car l'enfant ne se contente pas d'être témoin : à ses yeux, le monde n'est plus seulement un spectacle à admirer mais se transforme en un territoire de fictions, en un espace offert à la promesse d'un récit où Fosco se vit lui-même comme acteur et qui, comme dans les contes merveilleux, met successivement en scène des personnages hostiles et d'autres plus rassurants. À la chauve-souris, incarnation probable du temps, qui hante la bibliothèque paternelle et que Fosco ne parvient pas à abattre, à l'araignée découverte dans le grenier et autrefois « homme ou femme métamorphosé par un décret des instances supérieures et devenu ainsi une sentinelle hérissée et hostile » (p. 108) s'opposent les figurants plus sympathiques de la forêt de Lavrono : « le célèbre Moukhamor, magicien redoutable » qui, « vêtu de son apparence brune et tachetée de champignon », lui apprend que « l'ombre à Lavrono n'est plus ce qu'elle était autrefois » (p. 21) ; et, surtout, ses trois amis les plus fidèles, Ivan, Piotr et Pantelei que Fosco présente en ces termes :

Je m'étais lié avec trois chênes grisonnants et trapus qui se tenaient toujours ensemble, un peu à l'écart, et ne se mêlaient jamais aux autres [...] Leurs noms étaient Ivan, Piotr et Pantelei. Ils m'avaient pris en amitié et me murmuraient toutes sortes de choses étonnantes sur le lointain pays d'où, aux temps très anciens, les premiers chênes étaient venus en Russie portés par le vent. Dans ce pays fait de pain d'épice, de raisins secs izioum et traversé par les fleuves de lait et de miel vivait un roi-chêne si sage que son peuple était heureux comme s'il n'y avait pas de roi du tout. (p. 23)

Par ces personnifications récurrentes, Fosco parvient à transfigurer le réel, à recréer un univers fantasmagorique ouvert à la surprise et à l'inattendu, où se

côtoient les adjuvants et les opposants d'une intrigue merveilleuse et où alternent moments de confidences et scènes de rivalité. L'enfant se retrouve ainsi au centre d'un récit imaginaire qui prend l'allure d'une épopée individuelle et se sent investi d'une mission qui consiste à lutter contre « l'engeance du réel », à donner à rêver et à offrir aux hommes « un monde tel qu'il n'en existe point » (p. 27). La parole légendaire qui naît dans le murmure des chênes dessine d'ailleurs comme une mise en abîme de la fiction et traduit bien cette aspiration de l'imaginaire à vouloir donner du crédit à l'impossible et à chercher à inventer des mondes.

Néanmoins cette faculté de conjuration n'est qu'éphémère et Fosco est bientôt contraint de se soumettre au réel en voyant les pouvoirs enchanteurs de son regards s'épuiser et n'être plus capables de lui « révéler la vie secrète de la forêt et de ses habitants » (p. 28). L'approche de l'adolescence coïncide en effet avec ce moment où il voit s'éloigner les territoires magiques de son épopée enfantine et se replier sur lui les formes prosaïques du paraître :

Au fur et à mesure que je grandissais, ma main me paraissait devenir prisonnière des apparences familières que la nature cachée et magique des choses assume pour défendre ses secrets et nous interdire l'accès de son domaine... Même mes amis si chers, Ivan, Piotr et Pantelei faisaient semblant de ne pas me reconnaître. On eût dit qu'ils avaient disparu, ne laissant derrière eux que leurs déguisements : des branches, des troncs, des écorces. (p. 29)

Les dessins au fusain initialement voués à refléter l'imaginaire du regard et à recueillir les indices du merveilleux deviennent un exercice de simple reproduction des formes : Fosco n'est plus le témoin privilégié qui connaissait et partageait les secrets de la nature ; il a perdu son accès à l'essence magique d'un monde dont il ne peut plus percevoir désormais que de simples oripeaux.

Suite à cet épuisement de l'imaginaire enfantin, c'est dans l'expérience amoureuse qu'il parvient cependant à trouver une voie nouvelle pour réenchanter le monde. Fraîchement débarquée de Venise, la très jeune épouse de son père, Térésina, suscite en lui une passion tout étrangère à une quelconque affection filiale et incarne à ses yeux un idéal féminin apte à nourrir sa convoitise et ses plus

inavouables fantasmes : il n'hésite pas à se délecter devant le corps nu de sa belle-mère, à s'immiscer dans l'intimité de sa chambre ou à la surprendre dans les bras de son père. Cette thématique récurrente du voyeurisme conditionne en partie le travail de l'imaginaire amoureux. Le regard s'abandonne à la contemplation charnelle, sacralise le personnage de Térésina et est, comme le narrateur le reconnaît lui-même, à la source d'un acte de création :

... l'œil est un grand créateur et lorsque la passion s'y mêle, l'œil a du génie. Mon amour avait cette fraîcheur encore tout imprégnée d'enfance qui est capable, à chaque regard, de faire naître un monde pour la première fois. (p. 77)

Or ce pouvoir de création, cette faculté du regard amoureux à faire naître des choses nouvelles et à suppléer ainsi le réel, suppose que le désir reste inassouvi et que la relation incestueuse qui unit Fosco et Térésina ne cède pas à la tentation du plaisir charnel. La jeune femme formule elle-même cette exigence au moment où elle préfère se dérober aux baisers ardents de son jeune amant :

Je veux que tu continue à m'inventer, à m'imaginer. Je ne veux pas que cela finisse. Je veux que tu continue à m'imaginer aussi longtemps que tu vivras. (p. 251)

L'amour prend donc le relais du merveilleux et apparaît comme une autre façon de transformer ou de conjurer la réalité, au point que celle-ci s'avère impuissante à remettre en cause ces inventions de l'esprit. Lorsque Fosco se décide, par exemple, à « soumettre son rêve merveilleux à l'épreuve des faits » et, pour se confronter au réel et se débarrasser de ses illusions, prend le temps d'observer son amante en train de s'abandonner dans les bras d'un soldat français, il est lui-même rattrapé par son propre rêve : il retrouve, au petit matin, une Térésina toujours intacte, conforme au modèle qu'il a inventé. Rien ne semble susceptible de pouvoir affaiblir le pouvoir des songes. À ses yeux, la jeune femme devient une créature issue de l'imaginaire amoureux, une figure à la fois charnelle et désincarnée qui est tantôt saisie dans la pureté de ses formes réelles tantôt soumise à une déconstruction motivée par le désir. Si la narrateur affirme que « rien n'était moins éthéré et plus terrestre que cette fille aux mollets solides de paysanne », les nombreux portraits qu'il en dresse tendent au contraire soit à

idéaler le personnage en soulignant sa dimension sculpturale soit à dématérialiser la réalité de son corps pour en faire un lieu de correspondances et d'analogies :

Je ne sais si la chevelure de Térésina, si vivante et si tumultueuse, ressemblait vraiment à une chaude mêlée d'écureuils au soleil ou si ce n'était qu'une chevelure rousse comme bien d'autres. Voilà tant d'années que je l'entoure de mes rêves que la question de sa réalité n'a plus de réalité pour moi. Lorsque je me souviens des cils qui faisaient errer sur moi leurs ombres mouvantes, des yeux verts où je me jetais, il m'arrive de ne plus savoir très bien si j'évoque ainsi le regard de Térésina ou les étangs de Lavrono. (p. 77)

On retrouve ce procédé de déréalisation par l'analogie dans d'autres passages :

Il y avait dans sa chevelure rousse plus de lumière et de chaleur que dans tout le pays. Ses yeux avaient la couleur de notre mer Adriatique et ses lèvres, en ces heures pâles d'hiver, évoquaient mieux encore que ses paroles la saveur de ces fruits que dans notre langue on appelait les grenades. (p. 185)

La personnification était le procédé symptomatique de l'imaginaire enfantin ; c'est l'écriture métaphorique qui prend le relais pour exprimer la puissance enchantée de la parole amoureuse à travers le regard lourd de convoitise que Fosco porte sur son amante. Les images choisies insistent sur la sensualité du corps mais dépouillent en même temps le personnage de son enveloppe charnelle pour en faire le fruit d'un imaginaire intérieur qui recrée une figure à partir du réel.

Cet imaginaire amoureux, qui affecte en premier lieu la représentation de Térésina, participe aussi à l'évocation des moments de complicité que Fosco partage avec elle. La tendresse des gestes et des regards contribue à la sérénité de l'instant vécu et lui confère souvent une dimension solennelle et mythique. Ce n'est plus alors seulement le corps de la femme qui fait l'objet d'un traitement métaphorique : l'univers tout entier devient le support de l'imaginaire et alimente la rêverie amoureuse des personnages. Le monde est comme balayé par un souffle magique, et cet acte de réenchantement infléchit le récit du narrateur vers une

représentation poétique du réel, comme lorsqu'il évoque ses promenades d'hiver avec Térésina autour de Saint-Petersbourg :

Lorsque le soleil fragile parvenait à se frayer un passage à travers l'air flou et vapoureux, je partais avec Térésina pour une longue course en traîneau à travers la campagne. Enfouis jusqu'au nez dans nos fourrures, la couverture de renard sur les genoux, nous glissions sur les champs immaculés au son de ces clochettes qui expriment mieux que tous les poèmes et que tous les tableaux la pureté glacée de la plaine russe [...] La Troïka avait avec la neige un contact doux et presque caressant et volait si vite que l'on s'attendait à tout moment à quitter enfin la terre pour de bon et à s'élever au-dessus des arbres. (p. 187)

La présence de la jeune femme et l'amour qu'elle inspire à Fosco contribuent à réintroduire l'enchantement et le merveilleux et à faire s'entrecroiser la réalité et l'imaginaire. Le sentiment d'une harmonie retrouvée va de pair avec une esthétisation du réel et une poétisation du monde : le paysage tel qu'il le décrit ici apparaît comme un tableau lyrique où s'associent les sensations de l'intime et de l'infini, à l'image du « contact doux et presque caressant » qui unit les deux amants. Les adjectifs qualifiant la consistance de l'air ou la tonalité de la lumière marquent à quel point le réel, transfiguré par le regard amoureux, finit par se lire comme un spectacle artistique, une ode dédiée à un amour qui se dit dans le creux des silences. La beauté du monde devient alors l'expression d'une sérénité intérieure, d'un sentiment qui légitime le rêve et l'illusion et qui permet de conjurer l'implacable réalité.

Le personnage de Térésina possède donc un statut assez ambigu et il n'est pas toujours aisé de savoir où s'achève la réalité de ce corps féminin et où prend forme la figure chimérique qui accompagne l'histoire de Fosco. Ce qui est certain, en revanche, c'est que la seconde s'impose au fur et à mesure du roman au détriment de la première et que Térésina apparaît conjointement comme la source et le fruit de cet imaginaire amoureux. Image heureuse et idéalisée, elle témoigne des pouvoirs de l'esprit de son amant et sollicite en même temps ses facultés d'invention. Dès lors, son agonie finale est autant perçue comme la disparition d'un être charnel que comme l'expression d'une défaillance de l'imaginaire qui, en

s'éloignant définitivement d'une adolescence encore marquée par le mélange du rêve et de la réalité, finit par perdre une seconde fois son pouvoir de création :

Térésina s'affaiblissait chaque jour un peu plus sous nos yeux, s'effaçant parfois au point de me faire douter de ma propre existence. Il me semblait en effet qu'elle n'était ainsi menacée que par la pauvreté de mes moyens, de mon talent, qu'elle était victime d'une maturité précoce qui s'était emparée de moi, mettant fin à tous les pouvoirs que j'avais reçus de ma vieille amie, la forêt de Lavrono. Je n'avais plus en moi, dans mon regard, ce qui lui fallait pour lui prêter vie et couleur. Ce n'était pas Térésina qui s'étiolait, c'était mon imagination. J'étais devenu un homme. (p. 349)

Quelques pages plus loin, le même aveu sort de la bouche de la jeune femme lorsque, juste avant de quitter Prague, elle lui confie : « Tu es un homme. Tu n'es plus un enfant. Tu n'as plus les forces qu'il faut pour m'inventer » (p. 367). L'effacement de Térésina, « cette sorte de transparence » qui l'envahit et lui fait perdre l'éclat de sa chevelure, est donc vécu comme un retour brutal du réel et l'expression du désenchantement qui accompagne l'accession de Fosco à l'âge d'homme. Les idéaux se ternissent, les illusions se disloquent et le jeune adulte semble soudain dépossédé de ses pouvoirs d'invention et de création. Il ne parvient pas à faire face au triomphe imminent de la « chienne Réalité », et même les violons réunis par Jacov de Buda, autre fervent défenseur de l'illusionnisme, n'ont qu'un pouvoir éphémère sur la santé de celle qui s'éteint : la musique et toutes les forces enchanteresses qu'elle véhicule ne sont bientôt plus capables de retarder le dépérissement du corps.

Pour assurer sa mémoire et préserver ce que la réalité est en train de faire disparaître, Fosco, en une ultime étape de son parcours, s'engage à la fin du roman sur la voie de la création romanesque, troisième modalité garyenne du lien qui unit la création et l'imaginaire. Il lui semble que, en réintroduisant la possibilité de croire, de rêver et d'espérer, elle s'inscrit dans le prolongement de l'imaginaire amoureux, dont elle partage la capacité d'enchantement. À une réalité froide et hostile où règnent désormais la souffrance et le deuil et qui semble soumettre les pouvoirs de l'esprit, elle substitue un autre univers, une autre fiction, construite au

fil des mots, qui marque la dernière et définitive victoire de l'imaginaire. Face à la douleur de son père, « vieux saltimbanque vaincu » par le réel et pleurant sur la dépouille de son épouse, Fosco entreprend de redonner vie à Térésina, de transformer « la pauvre forêt nue et triste » en un lieu qu'il fait « retentir de mille chants d'oiseaux et où [il fait] régner un printemps lumineux », et de fabriquer par les mots « l'éternité avec de l'éphémère, un monde vrai avec des rêves, et l'or avec de la fausse monnaie » (p. 372). Il peut alors se permettre de tromper à nouveau le réel et d'enterrer les ombres qui l'habitent puisque l'essentiel n'est plus là :

Je ne fis cependant aucun effort pour empêcher mon père de se livrer à cette comédie sinistre qui consistait à porter en terre le corps de Térésina, rituel déplaisant, mais qui permet de mieux tromper la mort en faisant mine de lui donner satisfaction. Car la vraie Térésina, celle dont rien ni personne n'a jamais pu et ne pourra jamais me séparer, se pressait contre moi de tout son corps chaud. Sa chevelure avait repris les jeux tendres qu'elle jouait avec son cou et ses épaules et j'y retrouvais tous mes espiègles écureuils. (p. 373)

L'écriture porte finalement en elle le ferment de rêve et de vérité qui la fait apparaître comme l'ultime forme de conjuration du réel. Elle aide le jeune romancier à se détourner de l'inéluctable et à s'affirmer comme le créateur d'un monde où il retrouve et redécouvre ce qu'il avait perdu de son enfance. Toute la magie qui s'exerçait seulement dans la force du regard se concentre désormais dans les mots que l'on écrit, les pages que l'on noircit et les récits que l'on invente. Et à la désillusion qui marque l'austérité de l'âge d'homme répond l'*enchantement* de l'écriture qui poursuit et propage le souffle toujours vivant de l'imaginaire.

Telle est la « parabole » des *Enchanteurs* : du monde perçu comme espace légendaire et appréhendé comme un livre ouvert jusqu'à cette volonté de se vouer à la création romanesque se dessine un parcours initiatique : l'itinéraire d'un personnage qui, à l'image de Gary lui-même, se découvre à travers le travail de l'imaginaire, revendique le pouvoir de la fiction et trouve par les mots la force de ne pas désespérer du réel.

2 - LA MISE EN FICTION DE SOI : « CREER SA PROPRE LEGENDE »

L'imaginaire est donc un vecteur privilégié par Gary puisqu'il donne corps aux illusions, façonne la relation amoureuse et accompagne, plus largement, toute forme de démarche créatrice : contribuant au dépassement de ce qui est, il permet au romancier de plaider pour « la fin de l'impossible ». Mais ses vertus affectent aussi l'enjeu identitaire et, en réponse au désir d'échapper au « royaume du Je », inscrivent au cœur du projet garyen une perpétuelle (rê)invention de soi qui se décline sous trois modalités majeures et solidaires : la construction de sa propre légende, la relation de l'auteur avec ses personnages, la pratique du pseudonyme.

A - La vie et la légende

Sans doute faut-il voir dans la volonté qu'eut Gary de placer son existence sous le signe du romanesque l'influence déterminante de sa mère, Nina. En lui évoquant successivement les amours de Paul et Virginie ou ceux d'Anna Karénine et de Vronski, elle l'inscrivait dans un univers de la fable et l'incitait à s'identifier aux personnages dont elle lui faisait l'éloge. Parce qu'elle le promettait à une destinée hors du commun, elle le percevait moins pour ce qu'il était en réalité que comme le héros d'une future épopée romanesque inspirée de ses propres lectures, dans laquelle il devrait affirmer tous ses talents. Cette exigence maternelle a-t-elle contribué à la relation problématique que Gary a entretenu avec sa propre identité ? Nancy Huston n'hésite pas à faire le lien quand elle confie à l'écrivain dans la lettre ouverte qu'elle lui dédie en forme de tombeau : « Ta mère ne t'aimant pas pour ce que tu es, ne te tendant pas, par son regard, un miroir qui te reflète mais un tableau contenant ton portrait futur, imprime à ton identité cette torsion grave : jamais tu ne seras toi-même ; toujours tu t'efforceras d'être un autre, des autres : et même si tu revendiques cette altération (au sens propre) de ton être, elle aura pour conséquence que tu seras toute ta vie hanté par l'idée de l'imposture »¹. On ne saurait donc s'étonner que ce destin d'imposture ait d'emblée conduit Romain Kacew à déformer sa biographie pour lui donner une dimension légendaire souvent inspirée des modèles de l'épopée. Dès le lendemain de la guerre, il s'applique à dramatiser certains moments de son combat ou à les auréoler d'un accent pittoresque pour

1. N. Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 22.

s'imposer comme une figure héroïque propre à susciter curiosité et admiration – affirmant par exemple tour à tour avoir eu « la police de Vichy sur ses traces » puis « avoir côtoyé la mort de si près que ses compagnons le laissèrent pour mort plus d'une fois ». Au-delà même de ce passé récent, il veillera toujours à cultiver les énigmes qui l'installent à la lisière de la vérité et de la fiction, à entourer sa vie d'une aura légendaire, à la noyer dans l'opacité de mensonges, où se multiplient les contradictions et où se mêlent subtilement demi-aveux et inventions révélatrices. Sa première épouse, Lesley Blanch, reconnaît avoir été sensible à ce halo de fiction dont il prenait soin de s'entourer, et qu'ont confirmé ses plus récents biographes. Elle rappelle que « Romain a toujours été un objet de légendes, [qu'] elle naissaient autour de lui... [qu'] il les entretenait lui-même et [qu'] elles devenaient encore plus pittoresques que la vérité »¹. Puis elle ajoute que « tel un Arlequin chatoyant, de multiples fragments colorés de vérité et de fiction scintillaient autour lui. Il était né dans le palais d'un Khan à Samarkand, un prince polonais l'avait engendré ; il était le fils d'Ivan Mosjoukine »². Cette propension à entretenir le mystère sur le lieu de sa naissance et l'identité véritable de son père n'est pas sans rappeler le roman d'enfance freudien, ni l'analyse qu'en a faite Marthe Robert pour montrer comment ce scénario fantasmatique des origines présidait à l'éclosion et au développement de l'inspiration romanesque. Au delà de ses aspects parfois naïfs, la quête garyenne de la légende y trouve sa vraie dimension, qui n'est pas assujettie au seul regard admiratif des autres – fût-il celui de sa mère –, mais introduit à un profond désir tourné vers lui-même : se vivre comme un personnage de roman. Paul Audi précise ainsi que « le mot "roman" ne désigne une catégorie esthétique (un genre littéraire) que pour autant qu'il représente d'abord une catégorie éthique (un concept existentiel) ». Il ajoute que « le fait de l'appréhender comme une catégorie conjointement éthique et esthétique confère à l'écriture romanesque une nouvelle définition. "Roman", cela veut dire dans ce contexte esth/éthique : devenir soi-même un roman. Ou : poursuivre le roman. Ou bien encore : être soi-même un roman vécu »³.

1. L. Blanch, *Romain, un regard particulier*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 15. Ivan Mosjoukine est un acteur célèbre de la Russie prérévolutionnaire.

3. P. Audi, *Je me suis toujours été un autre*, *op. cit.* p. 138.

B - Le romancier et ses personnages

De fait, de la personnalité légendaire au personnage de roman, il n'y a qu'un pas. Mais Gary ne se contente pas de se projeter sur les créatures nées de son imaginaire : il en attend pour ainsi dire un effet de contagion qui l'atteigne lui-même. Chez lui, comme le rappelle Fabrice Larat, « la création littéraire a un caractère profondément ontologique. Elle permet de définir ce qu'il est et, plus encore, ce qu'il aimerait être... Elle revêt pour lui une importance vitale puisqu'elle est un moyen d'accéder à une existence qui lui est propre et non plus en grande partie déterminée par sa mère ou par les hasards du destin »¹. La dialectique qui se noue alors entre le romancier et ses personnages relève moins d'un principe d'identification que d'un engendrement réciproque : une réflexivité de l'acte de création qui fait du personnage fictif un avatar de l'écrivain réel et qui permet en même temps à ce dernier de s'éprouver à son tour comme un être de fiction. Dans *La nuit sera calme*, Gary évoque souvent cette relation circulaire qui permet au créateur de sortir de lui-même et de se diversifier :

Je me laisse penser par mes personnages, je me laisse hypnotiser par eux dans cette fringale que j'ai de vivre une multiplicité de vies différentes. C'est un processus de mimétisme qui est au fond celui d'un acteur...²

L'écriture n'est donc pas mise au service d'une quête identitaire centrée sur la singularité d'un sujet : elle articule plutôt une dynamique fictionnelle qui favorise, entre l'auteur et ses personnages, un syncrétisme identitaire en perpétuelle évolution. Le récit des *Enchanteurs* occupe à ce titre une place privilégiée puisqu'il joue sur une ambiguïté des locuteurs exemplaire des liens étroits et des effets de miroir qui unissent la réalité et la fiction. Le brouillage du régime narratif y apparaît comme le signe d'un véritable vertige identitaire où les figures de Gary et de Fosco deviennent chacune comme le fruit de l'activité imaginaire de l'autre. Pierre Bayard l'exprime en ces termes : « Ainsi Gary narrateur-romancier engendre-t-il littérairement un personnage, Fosco, qui l'engendre, lui, intradiégétiquement, puisque c'est Fosco qui se réincarnera au XXe siècle en

1. F. Larat, « Romain Gary - Émile Ajar, ou la tentation d'être », in *Signé Ajar*, Paris, La chasse au Snark, « Etudes Romain Gary », 2004, p. 146.

2. *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 223.

Romain Gary »¹ – et qui, peut-on ajouter, donnera donc à son créateur la possibilité de se vivre comme un personnage de roman. Il en va de même pour les autres personnages que l'on croise au fil des œuvres : ils ne sont plus seulement des produits de l'imaginaire mais presque les metteurs en scène d'un « acteur » de l'écriture qui apparaît sous les traits du romancier. Cette faculté à s'extraire du « royaume du Je » et à se vivre à travers une expérience d'altérité chatoyante définit bien aux yeux de Gary le sens de l'aventure picaresque : elle lui permet de transgresser l'ordre des choses, d'embrasser la totalité des expériences humaines et de rivaliser ainsi avec le réel :

Un besoin dévorant de me diversifier par de nouvelles et multiples identités et de vivre à travers elles une expérience totale de ce qu'il faut d'abord créer pour pouvoir ensuite le découvrir, sortant ainsi de l'habitude et de la claustrophobie d'un état individuel, de mon petit royaume du « je ». (p. 12)

La multiplicité des « je » s'étend d'ailleurs à celle des espaces : quelques années plus tard, dans *La nuit sera calme*, il explique à son interlocuteur, François Bondy, que nul autre motif ne le pousse à parcourir le monde que ce désir de se construire à travers des vies multiples :

Mon « je » ne me suffit pas et quand je passe quelques semaines à vivre dans une petite ruelle parmi des Malais et des Chinois, mon « je » se diversifie, et quand tu fais ça cinq ou six fois dans l'année, il y a diversification créatrice du « je », il y a Roman vécu. Il y a surtout créativité parce qu'écrire un livre ou varier sa vie, c'est toujours de la créativité, cela veut dire se réincarner, se multiplier, se diversifier, il y a poursuite de roman.²

L'écriture romanesque devient ainsi le creuset d'un subterfuge identitaire. Elle accompagne le mouvement continu de création de soi et répond au besoin de se diversifier à travers les aventures des personnages que l'on invente. Fabrice Larat rappelle à ce propos que « son [= de Gary] caractère polymorphe et sa

1. P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 95.

2. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 279.

tendance à changer de noms comme de personnages ne doivent pas être interprétés comme un désir d'imposture ou de tromper son monde – et le lecteur en premier. Il faut plutôt y voir la marque de sa recherche d'authenticité... »¹. Cette démultiplication de soi à travers l'écriture aboutit souvent à un processus de dissociation énonciative qu'a bien analysé Pierre Bayard dans son essai au titre évocateur *Il était deux fois Romain Gary*. Le corps du narrateur devient le point d'articulation de plusieurs locuteurs et fait entendre non seulement la voix de l'écrivain mais aussi celle des personnages qu'il invente ou prend soin d'évoquer. On a vu ce qu'il en était dans *La Promesse de l'aube* avec Nina qui, à l'instar d'un *dibbouk*, reste omniprésente à l'esprit de son fils et s'immisce dans le fil de son récit. On a vu qu'il en allait aussi de même pour les compagnons d'armes morts au combat, dont les voix surgissent dans le texte de manière récurrente pour accompagner celle du narrateur. On retrouve ce dispositif énonciatif dans *Les Enchanteurs*, où Fosco n'est à son tour qu'une parcelle de cet écrivain qui n'est lui-même que lorsqu'il est aussi un autre et qui, dissimulé derrière les artifices du roman, « n'apparaît plus seulement comme un sujet d'énonciation mais aussi comme un objet traversé par d'autres énoncés »². Or, ce brouillage énonciatif a une double fonction : il permet d'abord de faire entendre la voix d'un personnage réel ou imaginaire déclaré copassager de son propre « moi ». Mais il rappelle surtout que cette altérité inhérente à la parole du « je », cette conscience d'être aussi quelqu'un d'autre est précisément ce qui ouvre Gary à la possibilité de se construire dans la fiction. L'ambivalence présente ici au cœur de l'énonciation reste ainsi le signe d'une identité plurielle qui prédispose l'écrivain à s'éprouver comme un personnage picaresque et à faire de son existence une succession de romans, « une expérience totale » à travers laquelle il pourra nourrir l'espoir de rivaliser avec le réel.

La fiction romanesque permet donc au romancier de se placer lui-même sous le signe de l'invention permanente et de passer par le biais de l'illusion pour accéder à lui-même. L'imaginaire garantit ainsi un mode de connaissance de soi qui n'est pas fondé sur l'élucidation d'une identité préétablie mais sur une construction permanente : il s'agit finalement moins de se définir que de se conquérir, et

1. F. Larat, « Romain Gary - Émile Ajar, ou la tentation d'être », art. cit., p. 151.

2. P. Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 20.

c'est ce qui, aux yeux de Gary, fait de la fiction un vecteur d'authenticité. Jean Starobinski a bien analysé ce processus lorsque, à propos de l'usage du pseudonyme chez Stendhal, il note que le choix de l'invention revient à s'engager dans les voies d'une perfection analogue à celle de l'œuvre d'art. Projeté dans une représentation continue de lui-même, le romancier parvient à dominer sa propre vie et acquiert un sentiment de maîtrise lié au fait que les supercheries du « jeu » et le plaisir qu'elles procurent finissent par mettre à jour l'authenticité d'un « je » : « Ainsi devient-on soi-même non pas à force de persévérer en soi mais par la manière dont on ne cesse de rompre avec soi-même tout en donnant la représentation de sa vie »¹. Le processus est semblable chez Gary : au terme d'un parcours où la réalité vacille devant la fiction, lui aussi finit par se confondre avec le personnage qu'il a joué et par épouser ce corps imaginaire qui lui permet d'être lui-même.

C - L'enjeu du pseudonyme

Cette mise en fiction de soi-même se manifeste enfin à travers la pratique de la pseudonymie. Celle-ci a d'emblée une dimension programmatique puisqu'elle aide le jeune Roman Kacew à se tracer un devenir en se projetant dans la peau d'un personnage-romancier encore fictif mais déjà investi d'une mission créatrice. L'effacement du nom de « Kacew » derrière celui de « Gary » fait coïncider cet élan romanesque avec une sortie hors de soi-même. Le rôle de Nina n'est, là non plus, pas étranger à ce premier geste créatif puisqu'elle en est à la fois l'initiatrice et la principale destinataire. Pour elle, le jeune Roman n'est pas encore : il doit d'abord se créer pour rester fidèle à l'amour dont elle l'a entouré. Les premières pages de *La Promesse de l'aube* relatent ces séances d'émulation où, pressé de devenir un grand artiste, le jeune enfant s'affaire à trouver le nouveau nom qui le hisserait à la hauteur des grands écrivains et serait assez digne pour rendre hommage à celle qui lui a donné le jour. Cette quête reste souvent vaine, et il reconnaît « qu'aucun nom, aussi beau et retentissant fût-il, ne [lui] paraissait à la

1. J. Starobinski, « Stendhal pseudonyme » in *L'Œil vivant* [1961], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999, p. 263.

hauteur de ce [qu'il aurait] voulu accomplir pour elle »¹. Choyé par le regard affectueux de Nina, il refuse néanmoins de se résigner :

En tout cas, après avoir passé la journée à marcher de maison en maison,[...] [elle] venait avec un sourire radieux s'asseoir en face du gamin en culotte courte, lequel, écrasé par l'horreur de ne pouvoir rien faire pour elle, passait ses journées à se creuser la cervelle à la recherche d'un nom assez beau, assez retentissant, assez prometteur pour qu'il pût exprimer tout ce qui se passait dans son cœur, pour qu'il sonnât haut et clair aux oreilles de sa mère, avec tout l'écho convaincant de cette gloire future qu'il se proposait de déposer à ses pieds.²

La recherche du pseudonyme accompagne ainsi les premiers pas dans l'aventure de la fiction et en constitue comme une propédeutique. Conduit par le désir de rejoindre la pléiade des grands romanciers, ce travail alimente les rêves de grandeur en même temps qu'il inaugure un rituel d'intronisation : il s'agit de s'inventer soi-même pour se donner ensuite les moyens de créer, et de transcender sa nature pour accéder à une identité qui est moins conçue comme une donnée que comme le fruit d'une construction de l'imaginaire.

Cette troisième forme de la mise en fiction de soi ouvre à des scénarios identitaires qui apportent à l'écrivain une garantie de renouveau permanent. Elle entretient chez l'écrivain la conviction d'avoir en lui une potentialité d'être que ses différents pseudonymes sont chargés de traduire : Fosco Sinibaldi, Shatan Bogat, Romain Gary et, pour finir, Émile Ajar ont permis à cet homme hanté par le définitif de conjurer l'inexorable et de se donner chaque fois l'illusion d'une nouvelle naissance :

Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence... Toutes mes vies officielles, en quelque sorte, répertoriées, étaient doublées, triplées par bien d'autres plus secrètes, mais le vieux coureur d'aventures que je suis n'a jamais trouvé d'assouvissement dans aucune. La vérité est que j'ai été

1. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 32.

2. *Ibid.*, p. 33.

*très profondément atteint par la plus vieille tentation prométhéenne de l'homme : celle de la multiplicité. Une fringale de vie, sous toutes ses formes et dans toutes ses possibilités que chaque saveur goûtée ne faisait que creuser davantage.*¹

Le recours au pseudonyme est donc d'abord révélateur d'une effervescence inassouvie, d'un débordement de vie qui ne peut se satisfaire des limites naturelles imposées à l'homme : « J'étais las d'être moi-même » avoue Gary, avide de s'inscrire par ces identités successives au croisement de deux figures héritées de la mythologie – Phénix et Protée – qui marquent respectivement le désir de la démultiplication et celui d'une éternelle renaissance. Ce que Fabrice Larat commente en ces termes : « Le personnage de Romain Gary n'était somme toute qu'une expression parmi d'autres de ses moi potentiels. Pourquoi s'en tenir à cette seule et unique identité alors qu'il se sentait par nature pluriel et que d'autres facettes de sa riche personnalité n'avaient pas encore pu se manifester »²

Répondant à une perception kaléidoscopique de l'identité, le recours au pseudonyme contribue d'ailleurs aussi à créer et entretenir la légende puisqu'il libère le romancier de « cette gueule qu'on lui a faite »³ et lui apporte l'épaisseur énigmatique dont il rêve (« doublées, triplées par bien d'autres [vies] plus secrètes »). Au-delà de l'étiquette qu'on lui assigne, sa personnalité véritable peut alors se construire sur la culture du secret, et échapper aux cadres dans lesquels on tente de l'enfermer. Elle se dissémine dans des existences que leur succession rend insaisissables et qui, pour la plus grande fascination du public, entretiennent autour de l'écrivain une aura romanesque. En ce sens, la mise en fiction de soi-même ne conduit pas simplement à s'inventer à travers des identités fluctuantes ; elle est aussi un moyen de se transformer aux yeux des autres en objet de désir et de conférer à sa propre existence une dimension mythique.

Dans ce défilé ou ce carnaval des pseudonymes, celui d'Émile Ajar prend une place toute particulière, car il coïncide avec l'aboutissement d'un projet romanesque : celui d'un roman total. Il n'est pas seulement, rappelle Fabrice Larat, « une expression de la double (triple et même quadruple) identité littéraire du

1. *Vie et mort d'Émile Ajar, op. cit.*, p. 29.

2. F. Larat, « Romain Gary - Émile Ajar, ou la tentation d'être », art. cit., p. 148.

3. *Vie et mort d'Émile Ajar, op. cit.*, p. 28.

dénommé Roman Kacew » mais bien « une tentative originale d’incarnation dans le réel d’une créature voulue au départ comme essentiellement littéraire »¹. Il transpose dans la réalité la dynamique que Gary préconise lorsqu’il dresse, dans *Pour Sganarelle*, le portrait d’un personnage picaresque qui, identifié au valet de Molière dans *Don Juan et Le festin de pierre*, apparaît comme une figure emblématique de toute son entreprise littéraire ; il y désigne à la fois le personnage et l’image du romancier, ce « valet au service d’un seul Maître, qui est le roman » :

*Sganarelle me paraît réunir en lui tous les caractères essentiels du picaro, il est inséparablement lié à tous les personnages de notre aventure picaresque, il y a entre lui et la survie de notre roman un extraordinaire rapport de confiance, d’optimisme, de cynisme, d’opportunisme, d’amour, de joie, et de créativité. On ne cherchera pas, ici, à en faire le portrait, mais à retrouver à travers lui à la fois un personnage et un chemin pour le roman.*²
(p. 77)

Cet attachement à la figure de Sganarelle ne doit rien au hasard. D’abord parce que pour un auteur désireux de se glisser dans de multiples identités et de vivre à travers elles de façon détournée, le choix d’un personnage de théâtre semble tout indiqué : il renvoie à la culture du spectacle et à la pratique du travestissement avec tout ce qui s’y associe de plaisir et de jouissance. Ensuite, parce que Sganarelle est lui-même un personnage protéiforme dans le théâtre de Molière. Successivement mis en scène sous les traits d’un mari jaloux, d’un père tortionnaire ou d’un faux médecin, il offre sous le couvert d’un même nom des rôles très différents. Rappelant l’influence déterminante de cette figure sur Gary, Brigitte Le Cam explique que « la diversité des situations de ces différents Sganarelle, le fait aussi que tous ces rôles ont été joués par Molière, superposant ainsi le créateur, le personnage et l’acteur, réalisent le fantasme de Gary de se démultiplier dans différents niveaux d’identité, fantasme que Molière va jusqu’à

1. F. Larat, art. cit., p. 150.

2. *Pour Sganarelle*, op. cit., p. 77.

porter physiquement sur scène »¹. On comprend dès lors pourquoi ce personnage picaresque fait écho à la figure du romancier. Comme lui, il « refuse toutes les polices de la vérité »² et se montre attaché à la liberté et aux vertus de la futilité. Comme lui, surtout, il se construit dans le chatoiement de ses masques et se montre avide « d’explorer et de jouir de toutes les identités qu’il lui plaît de revêtir » (p. 110) :

Dans une telle conception, chaque identité atteinte du personnage sera évidemment dévorée par le besoin et le pressentiment de toutes les identités autres qui pourraient venir la compléter par le privilège de leur expérience unique ; et ce besoin constant de changement d’identité du personnage lui permettrait de parvenir à une somme d’expériences qui le rapprocheraient toujours davantage d’une plénitude de vie et d’une possession de la totalité de l’expérience humaine. (p. 83-84)

Avec Sganarelle comme archétype du personnage, toutes les potentialités de la fiction semblent pouvoir être exploitées, et l’œuvre romanesque est entraînée dans une spirale émancipatrice qui affecte jusqu’à la figure même du narrateur. Ce dernier ne se contente plus d’exercer sa liberté en créant des œuvres de fiction ou en se construisant à travers ses personnages. Le roman total l’engage à aller au-delà et le conduit aux portes d’une autre ambition : celle d’acquérir le pouvoir de ne plus dépendre que de lui-même en étant à l’origine de sa propre création. Paul Audi explique que, pour aboutir à un tel résultat, « il faudrait, si possible, et si impossible que cela soit, que l’artiste-créateur pénètre lui-même, comme tel, dans le champ de la fiction ; il faudrait qu’il devienne lui-même un personnage du “roman” qu’il crée ». Et il ajoute que « l’écrivain libre, totalement libre, ne sera pas seulement celui qui crée des œuvres à partir de rien, ce sera aussi celui qui se crée lui-même en tant qu’auteur d’une fiction dans laquelle il prend statut de personnage »³. Autrement dit, la liberté, dans un sens absolu, se résout moins dans un acte

1. B. Le Cam, « Romain Gary : les figures couplées du jongleur et de Sganarelle comme figures de l’écrivain », in *Darbai ir Dienos* n°51, *Romain Gary, Homme d’Europe, d’Est en Ouest*, Vytauto Didziojo universitetas, 2009, p. 165.

2. *Pour Sganarelle, op. cit.*, p. 172.

3. P. Audi, *Je me suis toujours été un autre, op. cit.*, p. 135.

de création que dans l'exercice d'un pouvoir qui se manifeste par la maîtrise pleine et entière de soi-même :

[...] ne pouvant ni « résoudre » la réalité dans l'œuvre, ni mordre sur la réalité par la fiction, l'auteur fait en lui-même la soudure entre la réalité et la fiction, il devient sa propre œuvre maîtresse.¹

Il s'agit en somme, comme le rappelle souvent Gary, de « jouer Dieu le père » (p. 551 ?), non plus seulement en donnant naissance à des personnages ou en inventant des univers romanesques mais en déplaçant les pouvoirs de l'art dans la réalité pour imposer les lois de la fiction et triompher ainsi des limites de la finitude humaine. Faut-il voir dans cette tentative de déplacement le désir sans doute utopique de dépasser l'entreprise artistique ? La réflexion d'Hossémine, cité à la fin de *Pour Sganarelle*, le suggère en tout cas quand il affirme que « l'art [...] est ainsi l'expression de tout ce qui, en nous, n'accepte pas, conteste, remet en cause, et pousse ainsi vers l'avenir, de tout ce qui en nous ne peut se contenter et cherche une plénitude que l'homme ne pourrait réaliser que s'il était sa propre création. Il ne peut se concilier avec aucune Puissance » (p. 547). Quel plus beau défi, alors, à la puissance que de se glisser dans la peau d'Émile Ajar pour accéder à une forme de « plénitude » que l'art seul ne pouvait atteindre ? L'invention de ce dernier pseudonyme permet d'accomplir une démarche semblable à celle d'écrivains qui, au nom du réalisme, choisissent de rejeter le roman pour s'engager pleinement dans l'action. Gary, lui, ne fait pas ce choix ; mais en sortant du cadre de la fiction et en donnant un corps à ses illusions, il aspire lui aussi à une forme d'authenticité et cherche à résoudre ce paradoxe selon lequel « un affabulateur, un rêveur, un créateur de ce qui n'est pas n'aurait droit à aucune authenticité dans ses rapports avec la réalité » (p. 278).

Pour Sganarelle, publié en 1965, apparaît à cet égard comme une œuvre programmatique. Le projet de « roman total » et la conception qu'il implique de « souder » dans l'auteur lui-même la réalité et la fiction y sont sans doute encore qualifiés d'« idéal artistique » (p. 277). Mais une confiance ultérieure laisse penser que Gary a le sentiment d'avoir trouvé, avec le pseudonyme Ajar, le moyen d'approcher au plus près de cet idéal, et d'être parvenu à faire sortir la création

1. *Pour Sganarelle, op. cit.*, p. 277.

romanesque de l'univers littéraire pour l'inscrire dans la conjonction d'une réalité-fiction qui permet « d'authentifier la fiction » et de « cesser de souffrir de ce qui, dans tout art, se refuse à la réalité »¹ :

Et ce rêve de roman total, personnage et auteur, dont j'ai si longuement parlé dans mon essai Pour Sganarelle, était enfin à ma portée. (p. 277)

Le roman total est donc bien l'aboutissement d'une mise en abîme de l'acte créatif. Les artifices de l'imaginaire qui y sont développés gagnent une telle crédibilité qu'ils finissent par se substituer à la Puissance et par imposer une autre réalité qui emporte l'adhésion du lecteur. Comme l'écrit Dominique Fortier, « le roman total tel que le conçoit Gary peut donc fort bien inclure dans son univers fictionnel un auteur imaginé, inventé de toutes pièces, qui se trouve alors faire partie de l'œuvre à laquelle il apporte une "preuve" supplémentaire de réalité destinée à "tromper" le lecteur, c'est-à-dire à emporter son adhésion ».² Dans le nouvel espace de fiction qui s'esquisse alors, Ajar apparaît autant comme un personnage inventé que comme le créateur d'une œuvre réelle qui lui est propre. Aboutissement de ce que présentaient plusieurs passages de *Pour Sganarelle*, il traduit un dépassement de la fiction et relève moins de la problématique de la création que de celle d'une maîtrise utopique du monde et de soi-même.

Mais une telle exigence d'authenticité, qui se pare de toutes les vertus de l'imaginaire, n'est pas sans risque : habitué, comme le rappelle Nancy Huston, à prendre le contre-pied de ce qu'il vient de démontrer, Gary légitime d'un côté le besoin de réalisme tout en reconnaissant de l'autre les failles et les limites. Si, à l'image de « Dieu le père », le romancier acquiert le pouvoir de donner vie et mort à ce qui n'est pas, il n'ignore pas par ailleurs la tentation de dépouiller la fiction de ce qu'elle a d'irréductiblement illusoire pour la faire advenir comme une réalité. Or, prévient-il, dans des propos étrangement prémonitoires, cette course vers l'authenticité absolue est un acte d'aliénation qui reste voué à l'échec :

1. *Ibid.*, p. 277.

2. D. Fortier, *Étude stylistique des romans d'Emile Ajar*, Département de langue et littérature françaises, Université Mc Gill, Montréal, 1997, p. 10.

La hantise de la « sincérité » et de « l'authenticité » poussera le romancier à devenir souvent, comme on dit, « le personnage de son roman », pour tenter d'échapper à la fiction, si bien que l'auteur finit par se faire tuer pour son roman, pour prouver son authenticité, devenant en quelque sorte un « possédé » de son besoin de réalisme... Tout est tenté pour échapper au côté charlatanesque de l'affabulation... Pris à son propre jeu, Sganarelle se fait épingleur sur la croix de son charlatanisme. La mort, le sacrifice deviennent la seule fin du mensonge, la seule preuve de l'authenticité possible.¹

3 - L'IMAGINAIRE AMOUREUX ET LA FIGURE DU COUPLE

Mais l'imaginaire n'est pas seulement sollicité dans le cadre de la mise en fiction de soi. Il participe aussi pleinement à un travail de création de l'autre qui témoigne d'une même volonté de reprendre la main sur le réel et qui affecte en particulier les relations amoureuses. Cela tient d'abord à ce qu'il génère un espace protecteur où les amants peuvent se retrouver en ignorant tout des contraintes du monde, de la nature et de l'histoire. Paul Audi le commente en ces termes : « [Gary] s'est convaincu qu'il existait au moins une dimension de l'être où la fraternisation des hommes (cette fraternisation garante de leur humanisation complète) n'avait pas du tout à être le fruit des horreurs de l'Histoire qu'elle cherche à surmonter. Ce "lieu" anhistorique, intemporel, ce lieu en dehors du monde et du temps, ce lieu apolitique et peut-être même aculturel, c'est le couple »². Berceau de leur amour, ce refuge devient aussi, précisément à cause de cette dimension d'indifférence à la réalité extérieure, le creuset qui leur permet de maintenir l'espérance et la foi en un idéal fraternel dont les limites excèdent largement celle de leurs corps embrassés. Cachés dans leur abri inconnu de tous, Janek et Zosia ne rêvent pas seulement de leur propre avenir : renforcés comme par contagion dans leur aspiration d'humanité, ils esquissent les traits du « monde nouveau » à la construction duquel les

1. *Pour Sganarelle, op. cit.*, p. 218.

2. *Je me suis toujours été un autre, op. cit.*, p. 224.

invite leur amour même (« On leur apprendra la bonté. Ils ont appris la haine, ils peuvent bien apprendre l'amour. »¹).

Que le couple ainsi conçu devienne la matrice de tous les possibles tient au rôle particulièrement actif qu'y joue l'imaginaire créateur (« De toute façon, l'amour est d'abord une œuvre d'imagination »²). Face aux mythologies défaillantes et à une réalité hostile, la passion amoureuse alimente un faisceau d'illusions salutaires où chacun est incité à *(ré)inventer l'autre* selon l'image idéale qu'il s'en fait. Tel est le *credo* que le vieil instituteur, Monsieur Pinder, confie à Ludo lorsque son ancien élève vient lui rendre visite :

*Tiens, moi, depuis cinquante ans, je n'ai jamais cessé d'inventer ma femme. Je ne l'ai même pas laissé vieillir. Elle doit être bourrée de défauts que j'ai transformés en qualités. Et moi aussi, je suis à ses yeux, un être extraordinaire. Elle n'a jamais cessé de m'inventer, elle aussi. En cinquante ans de vie commune, on apprend vraiment à ne pas se voir, à s'inventer et à se réinventer à chaque jour qui passe.*³

Dans *Europa*, l'Ambassadeur Danthès insiste tout autant sur ce pouvoir de la passion. Au fil d'une étrange réflexion qui conjugue dans un même rapport à la femme la clôture de la vie fœtale et l'isolement des amants, il lui confère même une portée qui dépasse les expériences singulières puisque c'est l'être humain en général qui se trouve comme accompli par le prisme de l'imaginaire amoureux :

Continuez, Erika, inventez-moi bien, avec tout votre talent. Je ne sais pas où l'on pourrait vivre mieux que dans les rêves d'une femme. C'est ainsi que l'homme peut se réaliser entièrement. Hors de là, il n'est qu'esquisse, échec, confuse aspiration, lancinante nostalgie d'une authentique naissance. Etre rêvé par une femme, c'est être enfin créé, accompli... Un très grand amour, ce

1. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 102.

2. *Europa, op. cit.*, p. 108.

3. *Les Cerfs-volants, op. cit.*, p. 241.

*sont deux rêves qui se rencontrent et, complices, échappent jusqu'au bout à la réalité.*¹

L'amour n'est donc pas seulement ce qui rend l'homme meilleur en l'arrachant à sa tentation d'inhumanité. S'il dessine une nouvelle forme de mythologie, c'est que la rêverie qu'il suscite au sein du couple permet à chacun de créer une image idéalisée où se cristallise l'humanité dont l'autre est potentiellement porteur. Fruit d'une invention réciproque, le couple apparaît dans ce contexte comme ce que l'Europe de Danthès n'a jamais pu devenir : « une concrétisation vécue de son imaginaire »². Il offre une autre issue possible à l'attente messianique puisqu'il amène chacun à faire advenir l'autre en le projetant au-delà de ce qu'il est. Paul Audi souligne lui aussi la vertu créatrice générée par ce travail de l'imaginaire amoureux en expliquant que « le couple incarne cette unité spirituelle dans laquelle chacune des deux moitiés qui le forment appelle l'autre au devenir de lui-même en lui inspirant justement l'aspiration à devenir ce qu'il n'est pas encore »³.

4 - HUMANISME ET MYTHOLOGIE

A - Une conception messianique de l'homme

Vecteur d'un processus d'invention de soi et de l'autre, l'imaginaire est plus largement le creuset à partir duquel Gary construit sa conception de l'humanisme. Celui-ci ne consiste pas à prescrire des vérités ; il se décline plutôt sur le mode de l'espérance et, prenant acte d'un inachèvement de l'humain, privilégie la figure du mythe pour s'inscrire dans une tension vers l'utopie. Le mythe ainsi entendu n'est ni une construction dogmatique ni une représentation codifiée telle que Barthes l'analyse : il dessine plutôt un au-delà salutaire et offre un référentiel éthique pour proclamer et entretenir la foi dans l'imaginaire. Formulant un idéal de fraternité et de liberté, il engage à agir ou à réagir dans la réalité pour se montrer dignes de l'humanité, et peut devenir un acte symbolique de résistance qui réaffirme des

1. *Europa, op. cit.*, p. 443.

2. *Ibid.*, p. 394.

3. *Je me suis toujours été un autre, op. cit.*, p. 203.

valeurs et entretient l'espoir. C'est ce qu'explique Dobranski dans *Éducation européenne* pour légitimer l'invention du partisan Nadedja, figure créée de toute pièce afin de semer le trouble auprès de l'ennemi et redonner confiance aux résistants polonais :

Pour nous redonner du courage et pour désorienter l'ennemi, nous avons inventé le partisan Nadedja – un chef immortel, invincible, qu'aucune main ne pouvait saisir et que rien ne pouvait arrêter. C'était un mythe que nous inventions ainsi, comme on chante dans la nuit pour se donner du courage, mais le jour vint où il acquit soudain une existence réelle et physique, et où il devint réellement présent parmi nous. Chacun semblait obéir aux ordres de quelque chose d'immortel, de quelque chose qu'aucune police, aucune armée d'occupation, aucune puissance matérielle ne pouvait atteindre et ébranler.¹

Force à la fois omniprésente et insaisissable, le mythe projette l'esprit vers une fiction idéalisante que rien ne peut anéantir. En ce sens, il constitue moins une simple illusion qu'un acte de foi où le travail de l'imaginaire, né du besoin de combler un vide déroutant, vient à la fois construire une présence symbolique et poser une injonction d'humanité. Voilà pourquoi il est si étroitement lié à l'espérance. Il s'impose – l'exemple de Nadedja le montre bien - comme une création légendaire, un objet de croyance qui instille dans l'esprit de chacun une force suffisante pour ne pas se résigner. Lutter contre les déterminismes ou contre le sentiment écrasant de la fatalité : telle est la fonction essentielle de tous ces personnages mythiques, conquérants de l'humanité qui, de Jack dans *Les Mangeurs d'Etoiles* à Morel dans *Les Racines du ciel*, incarnent un idéal de résistance, une force qui cherche à reculer, au-delà du possible, les limites de l'humain. Ainsi le combat mené par Morel en faveur de la faune africaine véhicule une profonde aspiration à la liberté, un débordement de vie radicalement opposé au carcan des régimes totalitaires mais qui soulève un instant l'enthousiasme d'Ivan Nikitych. De la même façon, il vient reconforter cet homme qui, après la perte brutale de sa femme décédée d'une maladie foudroyante, se rappelle « qu'il existait au moins

1. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 229.

quelqu'un, quelque part, qui refusait les compromis, qui refusait de composer, qui ne transigeait pas avec l'injustice » et se trouve comme rassuré de voir « qu'il résiste toujours »¹. Mais l'expression la plus puissante, toujours dans *Les Racines du ciel*, du mythe comme symbole et agent d'une impossible résignation est certainement offert par la femme imaginaire inventée par Robert Duparc dans les camps de concentration pour assigner à ses compagnons de cellule le devoir de se comporter dignement. En quelques mots, quelques gestes, s'immisce dans l'esprit des prisonniers une croyance nouvelle qui réactive en eux un devoir d'humanité et les oblige à ne pas se soumettre à ce qui est. Morel, témoin de la scène, évoque le pantomime auquel se livra Duparc et le regain d'énergie qu'il suscita :

On le regardait bouche bée, en silence. Puis, quelques-uns commencèrent à comprendre. Il y eut quelques rires rauques, mais tous nous sentions qu'au point où nous en étions, s'il n'y avait pas une convention de dignité pour nous soutenir, si on ne s'accrochait pas à une fiction, à un mythe, il ne resterait plus qu'à se laisser aller, à se soumettre à n'importe quoi et même à collaborer. À partir de ce moment-là, il se passa une chose vraiment extraordinaire : le moral du block K remonta soudain de plusieurs crans. (p. 207)

Le résultat ne se fait pas attendre : réunis autour de cette exigence de dignité, Duparc et ses compagnons semblent porter par une foi libératrice qui finit par désarmer les soldats eux-mêmes, désemparés face au pouvoir d'une fiction impalpable qui les rend incapables d'humilier leurs prisonniers et de les réduire à l'impuissance :

Le commandant devint légèrement blême. Son lorgnon commença à trembler [...] Il était à la merci de Robert. Il dépendait de sa bonne volonté. Il n'y avait pas de force, il n'y avait pas de soldats, il n'y avait pas d'armes capables d'expulser du block cette fiction-là. : on ne pouvait rien contre elle sans notre consentement. L'officier venait se briser les dents contre la fidélité de

1. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 413.

l'homme à sa convention : peu importait qu'elle fût vraie ou fausse pourvu qu'elle nous illuminât de dignité. (p. 210)

Réaffirmation de l'humain et conjuration de tout renoncement : aux représentants de la tyrannie s'opposent, invincibles, des esprits nourris de cette « création immatérielle » (p. 210) qui s'offre pour chacun d'eux comme un vecteur d'émancipation.

Révéléateur d'une confiance dans les pouvoirs de l'esprit, support d'un processus de mystification qui modélise une éthique de l'imaginaire, le mythe se manifeste aussi comme un moteur de création puisqu'il trace une perspective et invite à une transgression continue des limites imposées par la réalité. Par le biais de ces fictions idéalisantes, l'homme échappe à son animalité et s'inscrit dans une dynamique de perfectibilité qui le préserve de son propre anéantissement. C'est ce que rappelle Malwina lorsqu'elle explique à sa fille l'importance que revêt à ses yeux le pouvoir des illusions :

Il faut d'abord savoir se mentir à soi-même, si on veut arriver à convaincre les autres et à créer quelque chose de valable. Ce qu'on appelait de mon temps l'Europe des Lumières, la civilisation, c'est une très jolie histoire que les hommes, et surtout les Français, se racontèrent sur eux-mêmes. Il y a dans chaque être civilisé une part qui est faite de beaux mensonges, et si on la détruit, ce qui reste, c'est la bête. L'illusionnisme a été la plus grande, la seule entreprise culturelle de l'Histoire [...] Je te parle aussi bien d'Homère, de Pétrarque que de Shakespeare : il n'y a pas un mot de vrai là-dedans mais ces affabulations ont créé une vérité qui nous protège tous. Une civilisation qui se dépouille de ses voiles de mythes ne mène pas seulement à la nudité : elle mène à l'invisibilité [...] On ne peut détruire cette part d'illusion – liberté, égalité, fraternité, dignité, honneur – sans se retrouver dans un univers concentrationnaire ou à quatre pattes...¹

1. *Europa, op. cit.*, p. 274.

La civilisation naît de cette tension entre la réalité et l'utopie, de ce mouvement toujours inachevé qui mène tout un peuple vers une image idéalisée de lui-même. Le terme de cette course en avant peut rester improbable voire inaccessible mais la course n'est pas vaine car elle féconde, à travers les illusions qui la soutiennent et les échecs qui la ponctuent, un ensemble d'images et de valeurs autour desquelles se construit un désir d'humanité. Voilà pourquoi Gary affirme que « ce qu'on appelle la civilisation consiste en un long effort pour tromper les hommes sur eux-mêmes »¹. Se nourrissant de mythes qui la fondent, elle offre aux individus non un miroir de ce qu'ils sont mais une image de ce qu'ils pourraient devenir. Si ce mensonge débouche paradoxalement sur « une vérité qui nous protège tous », c'est qu'il défend une conception de l'humain et draine derrière lui une force de création. Du mythe à la mystique, il n'y a donc ici qu'un pas : car ce qui est visé à travers cette illusion de grandeur doublée d'un discours injonctif, n'est rien d'autre qu'une représentation de l'Homme défini par l'écrivain comme « une œuvre d'imagination ». Proposer une telle définition, c'est d'abord prendre acte du fait que l'homme est un être inachevé, tendu vers l'accomplissement de lui-même. C'est aussi reconnaître que l'humain est une idée avant d'être une réalité ; que, loin des déterminismes naturels, il coïncide davantage avec un idéal de liberté et de fraternité et qu'il relève moins de l'ontologique que de l'éthique. Voilà sur quoi repose la mythologie de l'homme que Gary ne cesse de promouvoir dans son œuvre : moins une donnée préalable qu'une exigence tracée sur un horizon de perfectibilité où l'être humain est ébauche en devenir, « éternel pionnier de lui-même », figure conquérante d'une universalité qui seule lui permettra de se réaliser tout entier. L'existence et l'engagement des personnages garyens sont ainsi centrés sur la poursuite inlassable de cet idéal. Jørn Boisen note en ce sens que « tout ce qu'ils [les personnages] entreprennent, luttes idéalistes, créations artistiques, relations amoureuses, n'est finalement qu'un ensemble de variations sur les différentes manières de ne pas se soumettre et de créer, avec leur vie même, un mythe de l'homme »². Façon de rappeler que l'homme est le résultat d'un processus fictionnel et que l'invention des mythes se prolonge dans la réalité en déterminant une façon d'agir.

1. *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 95.

2. J. Boisen, *À l'assaut de la réalité. La dominante de l'œuvre de Romain Gary in Romain Gary ou la pluralité des mondes*, PUF, 2002, p. 42-43.

Sans doute peut-on voir une forme de messianisme dans cette construction permanente de soi-même et, à travers soi, de l'idée de l'homme en attente de sa propre humanité. L'épigraphe inaugurale des *oiseaux vont mourir au Pérou* n'hésite en tout cas nullement à se faire prophétie de cet avènement, mais elle ne l'inscrit ni dans le cadre de la vie biologique ni dans le champs de l'histoire ; elle impose une autre échelle et le présente plutôt comme le point d'aboutissement d'une évolution beaucoup plus longue de l'espèce humaine :

L'homme – mais bien sûr, mais comment donc, nous sommes parfaitement d'accord : un jour, il se fera ! Un peu de patience, un peu de persévérance ; on n'est plus à dix mille ans près. Il faut savoir attendre, mes bons amis, et surtout voir grand, apprendre à compter en âge géologiques, avoir de l'imagination : alors là, l'homme, ça devient tout à fait possible, probable même : il suffira d'être encore là quand il se présentera.¹

Dans certain textes comme *Les Racines du ciel*, c'est, non sans une pointe d'humour, à travers l'allégorie du progrès scientifique que se décline ce messianisme. Celui-ci fait reposer le triomphe de l'humain sur une évolution biologique que le combat de Morel vient précéder en défendant une conception de l'homme si noble qu'elle reste encore incompatible avec le stade qu'il a atteint dans son évolution. Représenté comme un infirme à qui il manque un organe ou chez qui la totalité du cerveau n'a pas encore été explorée, l'être humain reste en effet soumis à des conditions physiologiques qui ne lui permettent pas de se montrer digne de ce qu'on attend de lui. Voilà pourquoi Wasser, chercheur à l'Institut de Biologie, se sent plein d'empathie à l'égard de Morel. Il partage son refus de se soumettre à la condition humaine présente tout en admettant que « la recherche scientifique demandait beaucoup de patience et qu'on ne transforme pas l'humanité d'un coup de baguette magique à l'intérieur d'un laboratoire »². Travailler à l'achèvement de l'homme, réduire cet écart qui le sépare de sa propre humanité : telle est l'ambition ultime de Morel qui explique qu'il faudra lui faire avaler un « comprimé d'humanité » ou en favoriser chez lui l'apparition de nouveaux organes. À l'instar

1. *Les oiseaux vont mourir au Pérou* [1962], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005.

2. *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p. 467.

du reptile sorti de la vase à l'ère primaire, l'homme, encore situé au stade préhistorique de son évolution, se doit d'aller au-devant de lui-même pour créer en lui les conditions d'un devenir :

Il faut essayer, nous aussi. C'est ça, le progrès. À force d'essayer, comme lui, peut-être qu'on aura à la fin les organes nécessaires, par exemple les organes de la dignité, ou de la fraternité... Ça vaudrait vraiment le coup d'être photographié un organe comme ça.¹

B - La figure du baron

Cette espérance messianique trouve son incarnation majeure à travers le personnage récurrent du baron. Même inscrit dans le champ de la dérision, même sur le mode de la parodie, il représente un idéal de dignité, l'image accomplie d'un être qui refuse de se compromettre dans les affaires humaines et n'éprouve pour ceux qui l'entourent qu'indifférence et mépris. Son impassibilité et son silence font de lui une figure décalée et sont révélateurs du fossé qui, en le séparant des autres, le place bien souvent à la lisière du récit. Par sa présence discrète mais récurrente et par « son refus de se salir en utilisant le langage humain », il offre une image de perfection insensible à la contingence des événements qui met en lumière le retard pris par l'espèce humaine dans sa marche en avant. C'est ainsi qu'il est représenté dans *Les Mangeurs d'étoiles* :

Il [le baron] attendait, comme toujours dans cette attitude de dignité – au-dessus de la mêlée – que l'évolution veuille le rattraper. De très nobles aspirations, une éducation soignée que seule la Prusse aristocratique pouvait jadis offrir à ses élites l'avait porté très loin en avant, à une étape humaniste très avancée, avec Gæthe, Nietzsche et peut-être Keyserling comme compagnons de route. Là, installé dans le scotch, il attendait que par quelque miracle de l'évolution, le reste de l'espèce humaine vint le rejoindre. Considérant, toutefois, l'état préhistorique dans

1. *Ibid.*, p. 445.

lequel se trouvait actuellement l'humanité, il estimait très improbable que cette belle réunion de famille pût se produire avant plusieurs milliers d'années-lumière. Tout ce qu'il pouvait donc faire, les choses étant ce qu'elles étaient, c'était de manifester une impassibilité stoïque et une propreté personnelle [...] exemplaire, ainsi qu'un mépris total et une parfaite indifférence envers tout ce qui lui arrivait...¹ (p. 92-93)

On retrouve la même posture de détachement stoïque dans *Les Clowns lyriques* où La Marne tente d'en déchiffrer l'énigme en formulant différentes hypothèses. Il définit d'abord le baron comme « une nature d'élite qui s'est élevée au-dessus de la mêlée, qui a décidé de sauver sa foi humaine [...] et qui a voulu tout dominer de sa sérénité, depuis les camps d'extermination nazis jusqu'au Goulag stalinien »². Il envisage ensuite que ce personnage mime « le complet ahurissement de l'humaniste face à la barbarie humaine » avant de suggérer aussi bien que « ce salaud-là essaie de dégager sa responsabilité, de tirer son épingle du jeu en montrant qu'il n'est pour rien dans tout cela, qu'il reste propre » (p. 67). De la même façon, Soprano se rappelle « qu'il n'avait pu découvrir l'identité de celui qu'il avait tout de suite surnommé *il barone* ». Il avait trouvé sur lui une photo où ce dernier exhibait « le même air stupéfait » et qui était accompagnée de ces quelques mots : « criminel de guerre », « camps d'extermination » suivis de « une des plus nobles figures de notre temps » et de « véritable chant d'amour, une ode à la dignité humaine ». Il reconnaît lui-même sa perplexité face à une telle association d'antithèses qui, loin d'offrir une image limpide et cohérente de son compagnon, entretiennent plutôt le mystère et l'équivoque :

Allez-y donc comprendre quelque chose. Le baron pouvait aussi bien être un criminel de guerre qu'un héros de la Résistance, un saint ou un salopard, un martyr ou un bourreau. Ou peut-être était-il tout cela à la fois. Allez savoir [...] On pouvait même imaginer qu'il s'était d'abord fait tuer comme un héros et qu'il avait ressuscité comme un salopard. Il paraît que ça existe, ça

1. *Les Mangeurs d'étoiles*, op. cit., p. 92-93.

2. *Les Clowns lyriques*, op. cit., p. 66

s'appelle réincarnation. Des fois, on n'a même pas besoin de mourir pour passer de l'un à l'autre. De la victime au bourreau – ou inversement. (p. 145-146)

Héros ou bourreau, idéaliste ou humaniste, lâche ou persifleur : une telle suite de qualifications contradictoires qu'aucune évolution du récit ne viendra réduire dit suffisamment le dessein de cantonner le baron à la périphérie de l'histoire et de lui conférer en conséquence une dimension exclusivement symbolique au sein de la fiction romanesque. Dépourvu de contenance, réduit à la surface de son costume prince-de-Galle, il est moins là pour jouer un rôle que pour mettre en perspective une image de l'humanité et de ses aspirations, en incarner à la fois l'ambivalence et la complexité. Son art de côtoyer le récit sans jamais y trouver de place suscite les interrogations et le transforme en un personnage énigmatique qui alimente les interprétations les plus diverses et catalyse l'imagination des autres protagonistes. Firyel Abdeljaouad précise ainsi que « le baron ne fait qu'incarner un désir de fiction mémorielle (autre définition de la légende) : c'est-à-dire qu'il participe au désir que l'imaginaire envahisse le réel : il provoque chez chacun un réveil de l'imagination – et non l'établissement d'une vérité »¹. Cette part accordée à l'imaginaire est – on le sait – l'ingrédient de toutes les constructions mythologiques dans l'œuvre de Gary puisqu'elle traduit le désir d'édifier les emblèmes et de se raccrocher, à travers elles, à des valeurs. Mais elle vient aussi combler une ignorance, répondre au mutisme dans lequel s'est réfugié le baron. Ce silence se prête en effet à une double interprétation : entretenir le mystère en n'offrant qu'une connaissance partielle du personnage – on sait finalement peu de choses sur lui si ce n'est que Soprano l'a rencontré au cours de l'Année Sainte alors qu'il marchait nu, tel un pèlerin, sur la Via Appia – ; ou transformer le baron en un personnage quasi messianique, en faire paradoxalement celui dont on n'attend toujours une parole ou, du moins, un signe de vie – qu'il s'agisse d'un simple pet ou d'un éclat de rire. S'il fait ainsi l'objet de toutes les attentions et si l'on guette ses moindres réactions, c'est qu'il apparaît comme le vecteur possible d'une révélation, le pourvoyeur improbable d'un sens qui se dérobe sans cesse

1. F. Abdeljaouad, « Retour de mémoire : la liberté impossible. *Tulipe* et *Les Clowns lyriques* », in *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien Roumette), *Littérature* n°56, P.U.M. 2007, p. 163.

mais que les personnages ne désespèrent pas de découvrir. C'est, en tout cas, le souhait de Soprano et ce qui justifie sa présence à ses côtés :

Il l'avait adopté et veillait à tous ses besoins. Tôt ou tard, le baron allait sortir de son état de stupeur, et alors, Soprano était sûr qu'il allait tout lui expliquer. Il devait avoir une histoire, une longue histoire, connaître un secret important. Il allait peut-être révéler quelque chose qui allait tout changer. Parfois, Soprano se doutait d'une autre raison de cet attachement que le baron lui inspirait : [...] il avait besoin de croire à quelqu'un. (p. 144-145)

Le baron est donc bien l'incarnation parodique et souvent saugrenue d'une forme de mythologie dans l'univers du roman. Emblématique de l'humanité tout entière, objet de croyance, il ouvre à la lisière du récit un territoire à l'imaginaire, donne voix à l'espérance et se présente presque comme la représentation allégorique de Dieu sur terre : une figure mythique dépositaire d'un secret contenu dans le silence, détentrice d'une vérité salutaire que l'on sent susceptible d'éclaircir l'esprit des hommes.

C - Le rôle des artistes

Autre figure démiurgique récurrente dans l'œuvre de Gary : celle des artistes, magiciens et autres saltimbanques qui, tout en évoluant dans le monde réel, se revendiquent comme les interprètes d'un ailleurs dont ils s'attachent à déchiffrer les signes. Au lieu de réduire le monde aux seules lois de la nature ou de l'enfermer dans une appréhension logique, ils cherchent à en interroger les secrets et à montrer que les lois qui le régissent se dérobent à l'entendement humain. Ces démiurges de l'illusion, portés par une fascination pour le mystère et une foi en l'irrationnel, accèdent au pouvoir de l'imaginaire et contribuent à l'enchantement du monde. Ce sont les *enchanteurs*, précisément... Dans le roman auquel ils donnent son titre, Renato Zaga, grand-père de Giuseppe, cultive le don de se déguiser pour prédire l'avenir et interpréter les signes du ciel ; et le narrateur lui-même n'hésite pas à recourir à l'hypnose et à la magie pour découvrir les nouvelles potions curatives qui emporteront l'admiration de la noblesse impériale : ses pouvoirs de guérisseur et d'astrologue lui valent une renommée prestigieuse qui l'aide à oublier un instant

les humiliations subies auprès de Térésina. Le docteur Van Kroppe, nain hollandais rencontré au cours du trajet vers Prague, est un autre représentant de ces personnages fantasques : il surprend la famille Zaga par « ses idées étranges » et par « sa théorie, selon laquelle le temps passerait d'autant plus lentement qu'on s'éloignerait de la terre et des hommes »¹... jusqu'à s'arrêter complètement en se couchant aux pieds de Dieu. Conception scientifique qui ne s'embarrasse pas de démonstrations trop rigoureuses, mais qui cherche à donner corps aux élucubrations de la pensée.

Mais les artistes ne se laissent pas réduire à de telles excentricités. Leur pouvoir tient à ce qu'ils offrent un accès au merveilleux et ouvrent par là à une forme de transcendance. Donner, par la création artistique, l'illusion du surnaturel accrédite en effet l'idée d'un report continu des limites et modélise une dynamique de dépassement qui coïncide avec la conception messianique de l'humain que nous avons évoquée plus haut. Car l'art comble un vide, supplée le silence des questions sans réponse, donne à l'homme l'espoir de son accomplissement possible, quand il en vient à « démontrer que rien n'est impossible et qu'il faut s'attendre à tout »². Gary est convaincu que l'artiste, en valorisant les forces irrationnelles de l'esprit, ouvre la voie à la part de mystère inhérente à l'homme et donne par là une profondeur nouvelle à l'existence. On en retrouve le *credo* dans l'épisode des *Enchanteurs* où Fosco déprimé, « boudé » par son public (« Mon moral était au plus bas. », p. 72), se résout à suivre une analyse avec ce « docteur Freud » qui, en explorant le domaine de l'inconscient, lui semble avoir révolutionné les pratiques de l'illusionnisme et s'être imposé comme un nouveau maître de l'enchantement (il le désigne d'ailleurs comme « le magicien »). Au terme de leur dernier entretien, Fosco, un instant tenté de s'installer lui-même comme analyste à Venise, déplore que les Italiens soient « trop connaisseurs de la nature humaine pour croire à sa profondeur » :

– *C'est notre Stiletti, je crois, qui a écrit : « Il n'y a pas d'abîme ; on se cogne, on se fait des bosses, on ne tombe jamais profondément. L'abîme est le rêve merveilleux des hommes hébétés par un enfer de platitude ». [...]*

1. *Les Enchanteurs, op. cit.*, p. 337.

2. *Les Mangeurs d'étoiles, op. cit.*, p. 34.

Le docteur Freud attendit un moment, contemplant son cigare.

– Mais qui vous dit que cet abîme, cette profondeur, on ne peut pas les créer ? demanda-t-il, très doucement. Cela pourrait s'appeler : donner une nouvelle dimension à l'homme. » (p. 74)

Fosco ne deviendra pas psychanalyste, mais il apprendra au fil de ses aventures que tous les enchanteurs ont, au-delà de leur diversité, pour mission commune de conjurer les sentiments de frustration et d'apporter un nouvel espoir : esquisser un ailleurs pour « remystifier l'humanité » et lui permettre de repousser les limites de sa propre finitude. Ils incarnent, comme l'écrit Paul Audi, « cette aspiration de l'esprit humain à vouloir “franchir la haute muraille de la nécessité et du destin” »¹ et s'affranchir ainsi du pouvoir contraignant de la raison.

On est donc bien loin du simple charlatanisme, de l'illusion grotesque et de l'excentricité gratuite. En mobilisant les forces de l'imaginaire sur un tel horizon libérateur, l'enchanteur (l'artiste) contribue à définir une nouvelle forme d'humanisme : celle-là même que proclame Bénazar Ben Zwi, autre illusionniste, lorsqu'il précise l'ambition de la fabrication de son Golem :

Je veux créer un homme nouveau qui bâtirait un monde nouveau et le mènerait vers la lumière des idées nouvelles, marmonnait-il. Un homme qui serait différent de tout ce qui a été fait dans ce genre jusqu'à ce jour, bien que ce ne soit pas une critique de nos grands Anciens de la Renaissance... (p. 346)

Le lien qu'établit ainsi Gary entre pratique de l'imposture et création centrée sur l'homme, ordonnée à son renouveau, conduit à revisiter la figure de l'enchanteur et à en suivre le singulier déplacement. Car, s'il maîtrise toujours les outils de la frivolité et de l'artifice, il sait aussi que les enjeux de son art sont amenés à évoluer, à délaisser les tréteaux du spectacle pour s'immiscer dans le champ plus périlleux du politique et de l'esprit critique. Au moment où Fosco s'inquiète de la menace que représente l'hospitalité accordée par son père à tous les dissidents et « illuminés venus d'ailleurs » (p. 99) qui ont trouvé refuge dans le palais, Giuseppe répond

1. P. Audi, *La Fin de l'impossible*, op. cit., p. 55.

pour le rassurer – mais aussi à l'intention de sa propre « tribu » – par une prédiction dénuée de toute ambiguïté :

Ils ne sont pas dangereux. Ne parlant pas un traître mot de russe, ils ne risquent pas de toucher le peuple. Quant à la bonne société, elle s'en amuse fort, comme Catherine des propos scandaleux et impies de MM. Diderot et Voltaire. Pendant quelques années encore, mon fils, nous demeurerons des caniches savants faisant leurs numéros sur les parquets des meilleurs salons. Après... après... Nous sommes des amuseurs qui préparent, en l'aiguillant par des jeux subtils, une arme qui s'appelle l'esprit et qui ne brille pour l'instant que par sa gratuité et ses apparences frivoles, mais dont le peuple se saisira un jour... (p. 100)

Le *credo* devient alors *programme* qui s'inscrit dans le processus d'avènement d'une ère nouvelle. L'enchanteur n'est pas voué à demeurer l'artiste inoffensif qui se complaît dans une provocation stérile pour divertir l'aristocratie. Son talent lui assigne des missions plus nobles : initier un mouvement de transformation, articuler l'imaginaire et le rire à une nouvelle définition de l'homme et agir ainsi directement sur le développement de l'esprit. La visée du nouvel humanisme auquel il contribue le rapproche de tous les dissidents de la pensée – le glissement du pronom « ils » au pronom « nous », l'évocation de Diderot et Voltaire sont à ce titre significatifs – et en fait le précurseur des philosophes qui auront bientôt à éclairer les siècles à venir.

Dans la conduite de cette histoire proprement « révolutionnaire », il apporte cependant une irréductible spécificité, qui tient à la mythologie de l'homme qu'il promeut. Si cette dernière ne se fondait que sur un ensemble de valeurs morales, les philosophes et les moralistes en seraient les meilleurs agents. Mais l'artiste est le seul à la décliner en termes simultanés d'ambition éthique *et* de projet esthétique. Il introduit la beauté comme composante essentielle de toute utopie humaine : il en rappelle l'exigence pour la création de l'homme à venir ; il la voit à l'œuvre dans les meilleurs moments de son histoire. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'attachement passionné que Gary voue à l'Europe, à l'utopie européenne : dès son premier roman, il lie l'essor de sa civilisation à ses « plus belles universités [...] d'où sont

nées nos plus belles idées, celles qui ont inspiré nos plus grandes œuvres »¹. Et vingt-sept ans plus tard, dans *Europa* :

*Ce que l'Europe avait de plus caractéristique, ce en quoi elle se différenciait le plus nettement de l'Amérique et de l'Orient – bien qu'elle ignorât, ou fît semblant d'ignorer cette vérité scandaleuse, jamais avouée, mais dont est née toute la culture occidentale – c'est que, depuis le Moyen Âge, la priorité était donnée secrètement à la beauté. La justice était belle, les idées étaient belles, le sacrifice, l'héroïsme, la conscience, tout cela était beau... Liberté, égalité, fraternité : l'exaltation dans la recherche de la perfection, du chef-d'œuvre vécu... Naturellement, ce n'était qu'une récitation : il suffisait de bien dire. La mise en pratique exigeait trop de générosité. L'idéalisme européen a été d'abord et par-dessus tout une esthétique.*²

L'association de l'idéalisme et de l'esthétique explique, comme on le verra par la suite, les liens qui unissent l'artiste et le révolté, mais aussi les relations parfois conflictuelles qui opposent ces deux tenants de l'idéalisme. Ce qui nous retient pour le moment est que l'art répond au besoin de mystification qui est, d'après Gary, le moteur privilégié de la mythologie humaine à construire. Ce qu'il implique de subterfuge et de charlatanisme est ordonné avant tout à la réactivation de la beauté, qui permet seule à l'homme de ne pas se couper d'une image mythifiée et sublimée de lui-même :

Ce qu'il faut créer, c'est un grand mouvement populaire qui s'efforcerait d'encourager toutes les formes de mystification, dit-elle. Évidemment, une mythologie vaudrait mieux, mais il faut pour cela le vrai génie, et à ma connaissance, seul Malraux a tenté cela avec les peintres. Si on n'arrive pas à remystifier l'humanité, ça va finir encore une fois à Auschwitz. Tu sais ce que c'était le nazisme, le fascisme ? Une démystification de l'homme. Un moment de vérité. Du réalisme. (p. 213).

1. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 77.

2. *Europa, op. cit.*, p. 86.

Tel est le rôle, ou le programme, de l'artiste : être ou devenir un mystificateur chargé d'insuffler dans le monde une nouvelle forme de mythologie, d'offrir à l'homme l'horizon salutaire de l'illusion et, comme l'écrit Jøm Boisen, « d'enrichir ou au moins de modifier ce bruissement mythologique, ce bain d'images dans lequel vivent ses contemporains et qui est l'oxygène de l'âme »¹. Paul Audi recourt à une métaphore semblable pour évoquer à son tour le besoin impérieux qu'a l'homme de se nourrir de fictions, qui, affirme-t-il, sont « à l'esprit humain ce que l'air est au vivant... Sans la création de fictions, l'esprit ne respire tout simplement pas... Ce qui veut dire, mais autrement, que le seul pouvoir de l'esprit, celui qui lui donne la vie, consiste dans l'acte de création »². Voilà encore réaffirmé le rôle prédominant confié aux artistes pour nourrir l'imaginaire collectif et faire face aux déconvenues de leur temps en réinventant une mythologie. Au lendemain de la guerre, leur présence est d'autant plus vitale que, au dire de Danthès qui relaie ici l'opinion de son créateur, « ce qui s'y était accompli, dans l'horreur des charniers, c'était aussi l'assassinat de l'imaginaire. Toutes les œuvres d'art y avaient péri »³. Comme nombre de ses contemporains, Gary estime que la barbarie nazie s'est développée sur l'effondrement des valeurs intellectuelles et morales qui façonnent la construction de l'humain. Cette régression sanctionne l'échec partiel de l'art dans son entreprise de création, dans son devoir d'être à la source de l'élan de perfectibilité qui fait de la beauté non plus seulement une valeur esthétique mais un processus d'idéalisation autour duquel se construit une civilisation. Voilà pourquoi Gary ne s'est jamais montré grand amateur de musées ou de ces galeries auxquels il reproche de scléroser l'art dans un cadre élitiste au lieu d'en faire une matière vivante qui alimente le dynamisme social :

*L'art n'a de sens que s'il est vécu ... Il doit être générateur de transformations dans une poursuite incessante afin que la vie des communautés humaines se tendent dans la direction de cet au-delà que lui désignent les chefs-d'œuvre.*⁴

1. J. Boisen, « A l'assaut de la réalité. La dominante de l'œuvre de Romain Gary », in *Romain Gary et la pluralité des mondes*, PUF, 2002, p. 39.

2. P. Audi, *La Fin de l'impossible*, op. cit., p. 56.

3. *Europa*, op. cit., p. 159.

4. *Ibid.*, p. 414.

Rien de tel, évidemment, en 1945 ou dans les décennies suivantes, et Gary ne cessera de déplorer ce hiatus entre la mission de l'art et le théâtre du monde qui, par sa brutalité ou sa mesquinerie, s'emploie à désavouer toute fiction possible de l'homme.

Cet échec ne condamne pas pour autant les artistes au silence : elle rend au contraire leur création plus légitime encore en leur intimant de répondre à l'entreprise de déshumanisation accomplie et d'œuvrer à un bouillonnement culturel qui peut être générateur de transformations :

Rien n'est plus puissant que cet océan nourricier qui fait et fera de plus en plus en sortir de ses profondeurs une humanité à chaque poussée plus exigeante envers elle-même. Il n'est pas d'exemple, répétons-le, qu'une œuvre d'art ait changé autre chose que l'art du roman mais c'est la culture qui crée une communauté de conscience d'où sort toujours une communauté d'action.¹

Récusant toute forme d'instrumentalisation, Gary souligne ainsi que l'œuvre elle-même n'exerce aucune influence immédiate sur le cours des choses, qu'elle ne peut se mettre au service d'aucune idéologie et qu'elle contribue davantage à l'histoire de la littérature qu'au triomphe des valeurs qu'elle promeut. Dépourvu de prise directe sur la réalité, l'art reste néanmoins le vecteur d'un enrichissement de la culture qui, en modifiant les sensibilités et en transformant les représentations collectives, favorise, elle, l'évolution de la société. Car la culture n'est pas un réservoir de connaissances abstraites : déterminant des valeurs et des comportements, elle se trouve investie d'une dimension politique. Fruit d'un héritage intellectuel et spirituel, elle n'a de sens qu'à réinvestir les valeurs de l'art dans une éthique de l'action tournée vers la transformation du monde et l'épanouissement des sociétés humaines :

La culture, c'est ce qui dans la beauté abstraite de Mallarmé, se met à lutter aujourd'hui contre les taudis, c'est ce qui, chez Rembrandt, chez Vermeer, chez Cervantès, rend, pour ceux qui

1. Pour Sganarelle, *op. cit.*, p. 102.

ne manquent de rien, la situation des masses affamées du tiers-monde incompatible avec l'œuvre de Rembrandt, de Vermeer, de Cervantès... La culture est un changement des œuvres par le progrès social, qu'elle exige et auquel elle parvient [...] La culture, c'est la lutte contre tout ce qui fait de l'art un luxe et de la beauté une aliénation et une provocation : c'est la naissance de l'éthique à partir de l'esthétique... La culture, c'est ce qui tire les œuvres d'art de leur aliénation en attaquant toutes les réalités sociales encore indignes des chefs-d'œuvre...¹

Sans doute cette conception politique de la culture, formulée en 1972, aurait-elle reçu l'approbation d'un autre représentant de la littérature française, Albert Camus qui, lors d'une conférence de presse prononcée en 1952², soulignait lui aussi les exigences éthiques de la culture en dénonçant l'accueil réservé par l'organisation internationale à l'Espagne franquiste et à sa cohorte de tortionnaires.

D - L'artiste et le révolté

Chargé, donc, de contribuer par la culture à une nouvelle forme de mythologie, l'artiste se trouve investi d'une mission éthique et s'impose comme un agent de l'humanisme. Sa fonction est au centre des controverses d'une époque qui voit plusieurs écrivains s'interroger sur la dimension politique de la création ou s'efforcer au contraire de ne pas la subordonner à des discours purement idéologiques. Quitte à négliger la spécificité de l'art, Sartre fait ainsi de l'engagement un impératif littéraire absolu et se montre intransigeant à l'égard de l'intellectuel, tenu selon lui d'agir par l'écriture et de s'impliquer comme témoin de son temps. Son œuvre est tout entière vouée à ce combat, d'abord conçue comme une parole militante, un vecteur à travers lequel il diffuse sa pensée et affirme sa responsabilité d'acteur dans le monde. D'autres romanciers récusent au contraire une telle contamination de l'art par le discours politique. À leurs yeux, la création artistique n'a d'autre fin qu'elle-même et ne peut en rien être affiliée à une doctrine

1. *Europa, op. cit.*, p. 312.

2. « L'Espagne et la culture ». Allocution prononcée à la salle Wagram (Paris) le 30 novembre 1952 : *Actuelles II. Chroniques 1948-1958*, Paris, Gallimard, p. 135-145.

extérieure ou réduite à un simple outil de transmission. Camus, de son côté, défend une position intermédiaire : comme Sartre, il reconnaît que l'écriture est un acte et estime que l'écrivain doit dénoncer les injustices et lutter contre les servitudes. Néanmoins, sa pensée est moins systématique et ne développe pas une conception aussi radicale de l'engagement. Si l'œuvre d'art est bien nourrie, comme il le rappelle dans son *Discours de Suède*, par une double exigence de vérité et de liberté – « le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression »¹ –, elle reste néanmoins irréductible à toute posture idéologique. Comme le précise Benoît Denis, « l'acte d'écriture, même engagé, reste en son fond intransitif parce que sa finalité ne se trouve qu'en lui-même. Ce n'est que dans un second temps, en vertu de la puissance que l'on prête à l'art, que l'œuvre peut bouleverser les consciences, pousser à la révolte, contester le monde »². Gary se situe, sur ce point, dans la ligne directe de Camus car, si son œuvre dénonce parfois certains travers de la littérature engagée, elle est loin d'être étrangère à la problématique de l'engagement. On a vu que les mythes y jouent un rôle prépondérant et qu'ils étaient à l'origine de ce regard à la fois lucide et plein d'espérance porté sur la nature humaine. Garants d'un humanisme exigeant qui ne s'est jamais sclérosé en doctrine, ils veulent réaffirmer le pouvoir de l'art en l'investissant d'une mission éthique et rappellent que c'est à travers cet élan salutaire de l'imaginaire que s'érigent les valeurs et les idéaux que l'on défend.

Ainsi, loin d'opposer les artistes et les révoltés, Gary en fait les tenants d'une même forme d'idéalisme et souligne les liens – voire l'influence réciproque – qui associe la création artistique et l'idéologie de la révolte. L'une et l'autre lui apparaissent comme les deux facettes d'un même mouvement de conjuration au sein duquel les champs de l'esthétique et du politique tendent à se recouper. Si, par la défiance qu'il exprime vis-à-vis du réel, l'art véhicule des enjeux d'ordre politique, l'utopie peut à son tour être une façon de penser la réalité sociale à travers des critères esthétiques. Cette interaction s'impose comme une thématique romanesque dans plusieurs œuvres de Romain Gary ; elle est même développée dans certains articles, comme « La Société du harcèlement », écrit au lendemain de mai 68 et publié dans *L'Affaire Homme*. Après y avoir dénoncé le climat

1. A. Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, p. 15.

2. B. Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2000, p. 277.

oppressant qui règne à la fin de la décennie, l'écrivain analyse en ces termes la dimension proprement « culturelle » de la révolte étudiante :

La révolution plongeait sans conteste ses racines dans la dynamique même de la création artistique : le besoin de s'exprimer sous l'offensive, le harcèlement et les pressions de notre inacceptable réalité. L'art et la littérature sont toujours une réponse aux provocations et au défi de la réalité. Toute soif ardente de justice est une quête artistique, un désir brûlant de beauté et d'harmonie. La frustration et l'incapacité de changer le vrai monde peuvent déboucher à la fois sur la violence et la création artistique.¹

L'acte de création et l'action révolutionnaire procèdent ainsi d'un même rejet de la réalité et d'un même désir d'idéal. Cette « soif ardente de justice », « cette quête artistique » engagent l'imaginaire à transcender et à transgresser sans cesse ce qui existe ; elles marquent une volonté de conjurer l'ordre du monde et légitiment les pouvoirs d'une utopie qui est tour à tour définie à travers des critères politiques ou esthétiques.

Cependant, ces deux formes de la quête utopique ne garantissent pas une alternative identique à l'ordre du réel. Leur coexistence devient même souvent un facteur de contentieux et engendre alors des relations conflictuelles entre les représentants de l'art et ceux des idéaux de la révolution ; relations conflictuelles qu'Albert Camus a lui aussi illustré quelques années auparavant en confrontant, dans *Les Justes*, le révolutionnaire Stepan et le « poète » Kaliayev : portés par une même haine de la tyrannie, ils restent pourtant marqués par de profondes divergences qui opposent l'esprit de discipline et la froideur brutale du premier à l'idéalisme lyrique et émotionnel du second. Chez Gary, ce conflit est évoqué dans plusieurs romans, notamment dans *Les Enchanteurs*, où, au milieu des illusionnistes et des saltimbanques apparaissent certains personnages qui ne se satisfont pas des pouvoirs de l'artifice et qui, par « goût de l'authenticité »², cherchent à avoir une prise immédiate sur le réel pour le transformer plus radicalement. Aux

1. *L'Affaire Homme*, op. cit., p. 200.

2. *Les Enchanteurs*, op. cit., p. 40.

yeux de ces dissidents de la pensée et de ces précurseurs de la révolution, la création artistique est une activité de l'esprit vouée à la futilité et à l'impuissance. Pire encore, elle peut aussi devenir un instrument de trahison chargé de « divertir le bon peuple au lieu de l'aider à se révolter contre sa (triste condition) » (p. 32). Les performances des enchanteurs sont ainsi réduites aux paillettes d'un spectacle qui aveugle plus qu'il n'éclaire et qui travestit le réel au lieu de le transformer. Tels sont les reproches proférés par les idéalistes, poursuivis pour l'extravagance de leurs idées, qui ont trouvé refuge dans le palais d'Okhrennikov. S'ils désirent, à l'instar des artistes, conjurer l'ordre des choses et contribuer à l'avènement d'un monde nouveau, leurs ambitions se parent d'une dimension politique qui exclut, comme Fosco le reconnaît lui-même, tout enchantement esthétique :

Ils avaient ceci de commun qu'ils se servaient des idées comme accessoires de leur maestria, mais au lieu d'en faire briller agréablement la nature immatérielle et de se contenter d'éblouir le public, ils aspiraient à leur donner vie et à changer ainsi le monde. Il va sans dire que les autorités n'appréciaient guère cette façon qu'ils avaient de vouloir étendre les limites de la scène et ils étaient à peu près aussi bien vus que des porteurs de peste. (p. 99-100)

Car l'idéaliste révolutionnaire ne peut se contenter de l'illusion du spectacle. Son projet l'incite à agir plus directement sur le monde et à s'appropriier le matériau humain. L'utopie consiste chez lui à soumettre le réel à une dynamique de transformation, à dessiner une théorie politique qui cherche, non à divertir l'esprit, mais à le convertir à sa cause. On retrouve cette même exigence chez l'anarchiste Armand Denis qui, dans *Lady L*, nourrit l'espoir de transformer le monde et consacre sa vie à l'idéal révolutionnaire. Lui aussi entretient une haine profonde de l'art, auquel il reproche non pas sa futilité mais son indifférence à la misère et la façon qu'il a de se compromettre avec l'ordre établi. Il n'a pas de mot assez dur pour qualifier son rival, le duc de Glendale, cette « pourriture » qui, à défaut de créer lui-même, se plaît à collectionner des œuvres et à soutenir les artistes de son choix :

L'artiste a toujours été le complice des classes dirigeantes, et il le devient de plus en plus : on veut envoyer les masses fumer leur nouvel opium dans les musées, à la sortie des églises, et pour les

mêmes raisons. Je ne puis entendre de la bouche d'un bourgeois le mot « culture » sans avoir envie de sortir mon pistolet. Nos poètes et nos musiciens sont payés pour chanter des berceuses au peuple afin de l'aider à dormir. Les peintres exécrationnels de ce temps sont payés pour jeter un joli voile sur nos réalités sociales. Il ne saurait y avoir de beauté sans justice, d'art sans une réalité humaine digne d'être exaltée. Glendale est un libertin réactionnaire, voilà la vérité.¹

Glendale, de son côté, ne témoigne ni de la même ferveur ni de la même radicalité. Se définissant comme « un agent provocateur » (p. 121), il n'hésite pourtant pas à transgresser les convenances et à cultiver, par son détachement et son ironie, une forme de libertinage qui, selon lui, « a dû causer plus de tort à l'aristocratie anglaise et à ce qu'Armand Denis appelle "les classes dirigeantes pourries" que tous les attentats terroristes de ces dernières années » (p. 141-142). Mais l'idéalisme du jeune anarchiste ne lui inspire que sarcasme et compassion et lui paraît être la survivance d'un romantisme suranné, dépourvu de tout impact sur la réalité :

Des rêveurs d'absolu qui prennent leur noblesse et l'exquise qualité de leurs sentiments humanitaires pour une doctrine sociologique. Ces gens-là abordent les problèmes sociaux avec cette élégance des sentiments, cette noblesse de cœur, cette bonté d'âme qui relève bien plus de l'inspiration poétique que des sciences sociales... Ils s'installent devant l'humanité comme un peintre devant son sujet, en se demandant comment en faire un chef-d'œuvre. Ils jettent leurs bombes comme Victor Hugo jette ses foudres poétiques et avec beaucoup moins d'effet. (p. 140-141)

Le combat d'Armand Denis se trouve ainsi dépouillé de sa dimension politique, paradoxalement moins perçu comme une entreprise révolutionnaire que comme une poétisation du monde qui assimile la réalité sociale à une matière plastique pour mieux viser à travers elle à une forme de perfection. Comble de l'ironie, l'idéalisme politique se trouve ainsi redéfini comme une utopie créatrice

1. *Lady L, op. cit.*, p. 125-126.

bien dérisoire, une aspiration essentiellement artistique dont Armand Denis a précisément plusieurs fois dénoncé l'imposture et la perversité.

La création artistique et l'aspiration révolutionnaire procèdent donc d'une même appréhension esthétique du monde mais proposent des dynamiques de transformation et des finalités très différentes. Elles sont explicitées dans *Les Enchanteurs*, où plusieurs personnages, confrontés à l'influence grandissante du discours révolutionnaire, en viennent à s'interroger sur le bien-fondé de leur art et à mettre en question l'étendue de ses pouvoirs. Giuseppe, saisi un instant par le doute, reproche ainsi à Guido, son deuxième fils, de réduire l'art du spectacle à une dimension ludique dépourvue d'ambition. Sceptique, il est persuadé que l'enchantement doit prendre des formes plus nobles et exhorte ses fils à transcender leur habileté pour investir le domaine de la pensée et des idées. L'oncle Mauro, de même, reproche à sa famille de se complaire dans cet art du spectacle et de ne pas mettre ses talents de saltimbanque au service d'une ambition politique plus affirmée. Malgré ses dons évidents, il a choisi de renoncer à l'art, d'en dénigrer les artifices et d'épouser les aspirations révolutionnaires. Fosco lui-même n'échappe pas à cette contagion du doute et reconnaît, en évoquant l'attitude contestataire de son oncle, avoir été tenté parfois de conférer à ses œuvres une dimension politique :

Mon oncle Mauro était un précurseur, la première de ces têtes généreuses qui ne pouvaient admettre que l'art fût avant tout une fête. Noble idéal que celui de vouloir changer la vie et le monde au lieu de chercher une planète heureuse que les hommes pourraient venir habiter le temps d'un livre, d'un beau tableau ou d'une symphonie. Il m'est arrivé de ressentir la même tentation et même d'y céder, en m'efforçant de mettre dans mes œuvres autant de nobles et fraternelles aspirations qu'il est possible...¹

L'idéalisme de Mauro n'est certes pas dépourvu de vertus ni de grandeur d'âme, et le narrateur ne cache pas la sympathie et l'intérêt qu'il éprouve pour la cause révolutionnaire. Malgré les excès qu'elle véhicule, cette forme d'utopie procède d'intentions « fraternelles » et traduit un sursaut volontariste de l'esprit pour proposer un autre modèle et prendre le dessus sur la réalité telle qu'elle est. Et

1. *Les Enchanteurs*, op. cit., p. 32.

on a vu à plusieurs reprises combien cette dernière exigence apparaissait comme une question centrale et inhérente au projet romanesque de Gary. Les réserves, voire les réticences, que celui-ci a pu exprimer à l'égard des idéologies de la révolte tiennent cependant au dogmatisme qu'elles génèrent et aux dérives totalitaires dont elles sont potentiellement porteuses. Contrairement à l'idéalisme politique, la création artistique n'est pas un acte de conquête : elle ne cherche pas à remplacer un ordre par un autre ni à imposer un modèle de pensée mais à offrir la possibilité d'un refuge fragile et éphémère qui se dérobe précisément à la notion d'ordre. Là où l'idéal de Mauro ne vise qu'à promouvoir un ordre nouveau (« changer la vie et le monde »), celui de la famille Zaga – et des artistes en général – privilégie la création d'un ailleurs (« créer une planète heureuse ») qui coexiste avec le réel sans nécessairement se substituer à lui.

On comprend donc que la question de l'idéalisme puisse faire l'objet de discours contradictoires dans l'œuvre de Gary. D'un côté, parce qu'il se nourrit d'un sentiment d'inachevé qui fait de la réalité une matière toujours perfectible, il soutient bien la pensée du dépassement dont on a souligné le caractère déterminant dans la mythologie garyenne. Il n'est alors pas étonnant de le trouver à la source du combat mené par tous les personnages résistants qui, de Janek dans *Éducation européenne* à Ludo dans *Les Cerfs volants* en passant par Morel dans *Les Racines du ciel*, ne cessent de défier les limites du raisonnable pour lutter sans relâche contre un ordre du monde qu'ils espèrent transformer. Même si le terme « idéalisme » n'est pas toujours employé à son propos, c'est bien lui qui inspire et informe toute démarche de pensée privilégiant le travail de l'imaginaire, et qui invite par là à transgresser les limites dans un mouvement salutaire et fondateur de l'humanisme garyen. Le défenseur des éléphants s'y réfère même explicitement quand il s'agit d'opposer le dynamisme de ce mouvement au manque d'exigence humaine de ses contemporains :

Domage, pensa Morel, qu'un gosse de cet âge soit si peu exigeant. Quand on est jeune, il faut voir grand, se montrer plus généreux, plus intransigent, refuser le compromis, refuser les limites... Mais allez donc expliquer à ces jeunes étriqués qu'il fallait non seulement aller de l'avant mais encore s'encombrer des éléphants [...]. Ils hausseraient les épaules et vous

*traiteraient d'idéaliste, notion encore plus démodée, arriérée, dépassée, périmée et anachronique que les éléphants. Ils ne comprendraient pas.*¹

Tout dénigré qu'il soit par de jeunes africains insensibles à la cause défendue par Morel, l'idéalisme est donc d'abord perçu de manière positive : il permet de « voir grand », invite l'esprit à ne pas se confiner dans les limites du raisonnable et le projette dans de plus nobles ambitions.

Mais cette apologie de l'idéaliste s'étirole sensiblement au fil des romans. Ce qui constituait initialement le point d'appui de l'éthique humaniste devient, d'un autre côté, l'objet d'une critique de plus en plus acerbe et d'un dénigrement croissant avec le développement de l'œuvre. Ici, Annette Boudin regrette que son amant soit un idéaliste – « elle ne pouvait pas plus mal tomber » (p. 237). Là, Tad ironise sur les reproches de son frère Bruno, dont il évoque « la voix d'une poire juteuse dont la vocation est d'être mangée », avant de trancher de manière lapidaire : « c'est ce qu'on appelle un idéaliste » (p. 104). Et l'attaque se fait plus violente encore dans *Les Mangeurs d'étoiles* où l'idéaliste est qualifié de « fils de pute qui trouve que la terre n'est pas un endroit assez bien pour lui »².

Les reproches qui lui sont adressés tiennent d'abord à son propre aveuglement. En exaltant le jusqu'aboutisme, il semble ne pas se rendre compte qu'il nourrit un dogmatisme destructeur qui confine au mieux à l'obsession, au pire et le plus souvent au fanatisme, et qui dénature paradoxalement les idées qu'il défend : « Il suffit qu'une idée noble et généreuse atteigne à la démesure pour qu'elle devienne aussitôt étroitesse d'esprit »³, relève Annette Boudin. Ce dogmatisme obstiné, et pour ainsi dire inconscient, est d'ailleurs à double tranchant : il fait qu'un Saint-Just sommeille en tout idéaliste, mais que ce dernier se prête aussi à toutes les manipulations d'un tyran. C'est le cas de la jeune américaine des *Mangeurs d'étoiles*, incapable de comprendre que son désir forcené d'éduquer le peuple et de diffuser la culture ne fait que servir les ambitions d'un dictateur, permettre l'oppression de ses opposants et assurer la pérennité d'un régime totalitaire.

1. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 259.

2. *Les Mangeurs d'étoiles*, op. cit., p. 318.

3. *Lady L*, op. cit., p. 236.

De là naît un autre handicap : l'inaptitude de l'idéaliste à prendre quelque recul que ce soit par rapport à lui-même et à ses convictions. La « démesure-étroitesse » dans laquelle il s'enferme proscrie toute forme d'humour et l'astreint, dans ses actes comme dans ses propos, à un registre toujours marqué de sérieux et de rigueur – comme s'il ne pouvait accréditer que de cette façon les causes et les valeurs qu'il soutient (ou qui le soutiennent). C'est en tout cas ce que constate Lady L à propos de son amant :

Mais il était inaccessible à la dérision. C'était un homme condamné au sérieux et dont la pureté ressentait l'imperfection de la vie comme une injure profonde. Il était vraiment fait pour ces grands travaux d'assainissement qui mènent au bûcher de l'Inquisition ou au trône de l'inquisiteur. (p. 237)

Saint-Denis, déjà, relevait une semblable intransigeance lors de sa première rencontre avec Morel, qui le frappa par son manque d'humour et son incapacité à instiller dans ses propos le moindre accent d'ironie.

Cet aveuglement dogmatique et cet esprit de sérieux s'accompagnent, enfin, le plus souvent d'une étrange candeur, souvent proche du ridicule, qui amène les idéalistes à croire que leur combat bénéficie d'un puissant soutien populaire. Annette Boudin rappelle ainsi la ferveur, aussi mégalomane que dérisoire, avec laquelle Armand et ses compagnons s'attachaient à décoder les signes annonciateurs de la révolution :

Avec quelle excitation, quel enthousiasme ils accueillaient la moindre rumeur, s'accrochant à chaque brindille d'espoir avec une confiance absolue, voyant partout des signes qui leur étaient favorables... Ils se voyaient tous entourés d'une sympathie universelle ; les foules opprimées n'attendaient qu'un signe pour se soulever, les masses étaient de leur côté, ce n'était plus qu'une question de mois, de semaines, d'heures. (p. 104)

Tout autant persuadé de la légitimité et de la priorité de son combat, dont il regrette seulement qu'il ne soit pas plus connu, Morel affiche la même certitude et la même naïveté. Sa conviction d'être soutenu par l'opinion publique plonge Saint-Denis dans la stupéfaction :

J'écoutais bouché bée, absolument pétrifié. C'était un gars qui avait confiance en nous, d'une manière totale et inébranlable, et c'était quelque chose d'aussi élémentaire, d'aussi irraisonné que la mer, ou le vent – pour ne pas succomber sous cette étonnante naïveté. Il croyait vraiment que les gens avaient assez de générosité, par les temps que nous vivons, pour s'occuper non seulement d'eux-mêmes, mais encore des éléphants.¹

Mais le reproche essentiel que Gary adresse aux représentants de l'idéalisme, ce qu'il ne leur pardonne pas, tient à leur acharnement à vouloir s'exclure de la possibilité du bonheur. Le hippy que Bug Moran croise sur son chemin proteste ainsi que « le bonheur, c'est pour les schnocks, les petsouilles, les chiens, le prolétariat et la bourgeoisie. »². Et d'ajouter qu'étant « un homme libre », il refuse d'en être l'esclave, car « là où il y a du bonheur, il n'y a pas de révolte » (p. 30). Ce credo provocateur déchaîne chez le narrateur un commentaire d'une rare violence, où il accuse les hippies d'être « tous des fascistes, enfin des types qui voulaient sauver le monde, bâtir une nouvelle société, chiasse de merde, comme si celle qu'on avait n'était pas assez jojo » (p. 34). Eux et leurs semblables lui paraissent aliénés par leurs convictions révolutionnaires, assujettis à la défense d'une cause qui devient un absolu. Leur insatiable esprit de révolte ne lui semble en fin de compte qu'une façon de renoncer à l'existence pour s'inscrire dans une dynamique tragique : servir l'humanité peut en ce sens aboutir aux conduites les plus inhumaines.

Ainsi en va-t-il de Rainier dans *Les Clowns lyriques*. Sa rencontre avec Ann Garantier semble pourtant offrir à cet « ancien de la guerre d'Espagne, combattant de la Résistance » la promesse d'une alternative heureuse qui lui permettrait de renoncer toutes les formes d'utopie qu'il n'a cessé de poursuivre. Ayant enfin l'occasion de rompre avec « tout ce qui, en lui, était toujours ailleurs »³, il aspire à se replier sur lui-même et espère que l'amour fera taire « ses aspirations éternellement bafouées » (p. 117) que Gary appelle – on le sait – « la poursuite du bleu ». Mais l'ancien résistant fait preuve en l'occurrence d'une attitude bien

1. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 133.

2. *Adieu Gary Cooper*, op. cit., p. 29.

3. *Les Clowns lyriques*, op. cit., p. 125.

paradoxe : hostile à toutes les formes d'absolu et prompt à défendre les vertus de « l'à peu près », il reconnaît par ailleurs ne pas pouvoir se satisfaire d'une telle retenue et être en quelque sorte prisonnier de son jusqu'aboutisme :

Je vais rompre enfin avec celui qui a toujours su que tout œuvre humaine ne peut être que de l'à peu près et qui n'a pourtant jamais su se contenter de l'à peu près. Celui qui a lutté contre tous les démons de l'absolu et qui n'a pourtant jamais su faire cette paix avec l'impossible. Qui a toujours su que rien n'est plus ennemi de l'humain que l'extrémisme de l'âme et qui est pourtant lui-même un extrémiste de l'âme. (p. 126)

Ainsi, malgré son désir de se réfugier dans la fiction de l'amour, il ne peut résister longtemps à l'appel d'une réalité qui le soumet sa loi : l'annonce d'un conflit nucléaire imminent en Corée ravive en lui la flamme de l'idéalisme et l'incite à repartir au combat, auréolé par la jeune femme du titre « d'amant des causes perdues » (p. 226). Héros déchiré entre ce qu'il voudrait être et ce qu'il est, entre ce qu'il voudrait faire et ce qu'il fait, l'ancien résistant s'impose comme l'archétype du personnage tragique. Car l'idéalisme qui l'anime aboutit finalement à l'opposé de ce vers quoi il tendait au départ : au lieu de contribuer à l'avènement d'une liberté heureuse, il entretient une forme de servitude, un attachement insensé à des sacrifices inutiles qui empêche les deux amants de vivre la plénitude de leur rencontre. C'est ce que souligne, un brin amer, La Marne quand il explique à Garantier « qu'il est fort probable qu'au lieu de vivre un grand amour - leur amour - et d'avoir des enfants - leurs enfants -, cet éternel valet, Sganarelle, suivra une fois de plus Don Juan, son maître, vers de nouvelles conquêtes de l'impossible, à la poursuite de l'absolu. » (p. 171)

Lady L offre un parcours semblable avec le personnage d'Armand, qui se détourne de l'amour d'Annette Boudin pour épouser avec ferveur la cause révolutionnaire – car, rappelle-t-il, « si les hommes cédaient toujours à ce qu'il y a en eux de plus humain, il y a longtemps qu'ils ne seraient plus des hommes »¹. Le paradoxe, douloureusement perçu par la jeune femme, est évidemment que, pour se justifier, cette intolérance soupçonneuse à l'égard des inclinations humaines en

1. *Lady L, op. cit.*, p. 129.

appelle à... l'amour d'une humanité qui fait à son tour l'objet d'une troublante personnification :

Elle s'aperçut qu'il parlait de l'humanité comme si c'était une femme et elle se mit à détester cette rivale sans visage, secrète, mystérieuse, tyrannique que les hommes ne parviennent jamais à satisfaire et dont le plus grand plaisir semble être de les pousser à leur perte. C'était rageant de l'entendre tout le temps parler d'une autre, de se pencher sur son amant et de voir ses yeux pleins d'une passion, d'un rêve, d'un besoin dont vous étiez complètement exclue. (p. 164)

En dépit de tentatives éphémères pour « se libérer des profondeurs tourmentées où ses convictions le retenaient englouti » et « accéder au superficiel et à la banalité des baisers » (p. 101), Armand reste finalement prisonnier d'un radicalisme destructeur qui, comme le lui dit le duc de Glendale, le rend incapable de s'ouvrir au bonheur :

Vous êtes tous les deux des passionnés, vous ignorez entièrement les latitudes tempérées, les seules où le bonheur humain se manifeste parfois avec quelque chance de durer. Chez lui, extrémisme de l'âme et des idées, chez vous celui du cœur, des sentiments... Très mauvais ça ! Les passions, celles du cœur comme celles des idées, finissent toujours par transformer le monde en une jungle. (p. 159)

Même trajectoire de déchéance, même dévoiement de l'humain chez Rainier et chez Armand : au lieu de profiter de l'existence et de se construire dans la relation amoureuse, l'un se réfugie dans un extrémisme intransigeant, et l'autre se raccroche à des luttes par soif d'héroïsme et de dévotion à une cause ; mais tous deux connaissent une fin pathétique.

On voit donc que, si l'idéalisme reste valorisé en tant qu'aspiration humaniste, il est dénoncé avec véhémence ou tourné en dérision dès qu'il se transforme en modèle de pensée ou qu'il prend une inflexion politique plus prononcée. Il peut légitimement ouvrir un horizon et engager un parcours de transcendance humaine,

mais il se pervertit entièrement dès qu'il cède à une rhétorique qui l'enferme dans une pensée dogmatique et en fait le support d'une démarche totalitaire. Cette ambivalence est généralement distribuée dans les romans à travers des personnages distincts, qui en incarnent chacun l'un ou l'autre aspect – sauf peut-être dans le cas de Morel. Mais elle est surtout à l'image de Gary lui-même, qui apparaît au fil de son œuvre comme un idéaliste de plus en plus désenchanté.

4) LA FRANCE COMME MYTHE

Sans doute n'est-il pas anodin de réserver une place particulière à ce mythe. Chronologiquement parlant, la France est, dans la vie de Gary, la première figure à faire l'objet d'un processus d'idéalisation. Pour le jeune garçon de Vilnius, elle s'impose d'emblée comme une idée salubre plus que comme une simple réalité : auréolé de tous les espoirs, incarnant toutes les promesses, ce territoire lointain suscite en lui un travail de l'imaginaire qui se déploie aux confins de l'utopie. C'est que les valeurs qui la soutiennent ne sont pas étrangères aux influences subies au cours de son histoire personnelle. L'attachement passionnel de Romain Gary à « une certaine image de la France » est en effet l'héritage de deux figures majeures qui ont contribué à en façonner la représentation mythique : celle de sa mère, Nina, longuement mise en scène dans *La Promesse de l'aube*, et celle du Général de Gaulle, prolongée par l'expérience de la France libre durant les années de guerre. L'une et l'autre ont amorcé un processus d'idéalisation et transformé l'Hexagone en un territoire utopique que Gary l'écrivain n'a cessé de vouloir défendre, jusqu'à nier autant qu'il le pouvait la réalité d'un pays qui ne lui fut pas toujours favorable.

Le premier de ces vecteurs d'idéalisation est donc sa mère, Nina : encline à exhiber sa francophilie, celle-ci n'a cessé de célébrer la France et d'en faire un horizon salubre où les plus belles vertus pourraient trouver refuge. Terre projetée aux confins de la réalité et de la légende, où vécurent d'innombrables héros et où tous les idéaux de justice et de grandeur semblent pouvoir se concrétiser, la France de Nina n'est plus seulement un territoire repérable sur la surface du globe. Elle devient une création de l'imaginaire, un espace préservé du réel et confié aux vertiges de l'utopie. Fidèle à sa devise républicaine, elle est perçue comme l'incarnation rendue possible du mythe de la liberté, de l'égalité et de la fraternité.

Dans *La Promesse de l'aube*, Gary est à la fois surpris et séduit par l'émerveillement que sa mère tente de lui faire partager lorsqu'elle en parle. Loin des misères et des souffrances endurées au quotidien, s'esquisse alors sous les yeux de l'enfant ébahi un monde fabuleux où les rêves finissent par prendre forme et où les artistes sont reconnus à leur juste valeur :

*La France que ma mère évoquait dans ses descriptions lyriques et inspirées depuis ma plus tendre enfance avait fini par devenir pour moi un mythe fabuleux, entièrement à l'abri de la réalité, une sorte de chef d'œuvre poétique, qu'aucune expérience humaine ne pouvait atteindre ni révéler. [...] Dans sa loge de théâtre glacée [...] et, plus tard, dans les wagons à bestiaux qui nous emportaient vers l'Ouest, avec le typhus pour compagnie, elle s'agenouillait devant moi, frottait mes doigts engourdis et continuait à me parler de la terre lointaine où les plus belles histoires du monde arrivaient vraiment ; tous les hommes étaient libres et égaux ; les artistes étaient reçus dans les meilleures familles ; Victor Hugo avait été président de la République [...]*¹

Avant même de faire l'objet d'une entreprise d'écriture, la France qui se dessine aux yeux de Gary est une création de l'imaginaire, théâtre d'actes de bravoures et de souvenirs de lecture où se mêlent des personnages réels et des héros romanesques. La Dame au camélia ou l'histoire de Paul et Virginie sont évoquées avec le même enthousiasme que « les exploits de Pasteur, Jeanne d'Arc et Roland de Roncevaux » (p. 108). Au sein de ce panthéon familial matérialisé par une collection de cartes postales, se côtoient le souvenir de Napoléon ou du duc d'Enghien, les portraits des grands écrivains et une photographie du restaurant *Chez Maxim's* : ces images respectives de grandeur, d'érudition et d'élégance, renvoyant à différentes époques et relevant tantôt de la réalité tantôt de la fiction, fusionnent dans une dynamique d'idéalisation qui confine à l'aveuglement. Mais ce syncrétisme aboutit à une construction mythique qui remplit une double fonction. Elle aide évidemment l'enfant et sa mère à ne pas se résigner à la fatalité ou aux désillusions du présent, et à préserver l'espoir d'un avenir plus radieux – et c'est

1. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 44.

une des fonctions principales du mythe. Mais elle offre surtout au jeune Romain une trajectoire pour l'imaginaire et esquisse un devenir représenté sur le mode romanesque. En drapant son fils dans un costume d'ambassadeur ou dans celui de « grand auteur dramatique » (p. 52), Nina, on l'a dit, fait de lui le héros en devenir d'une aventure inspirée de ses propres lectures. Mais elle lui assigne surtout le devoir de rester fidèle à un idéal et se montrer digne du mythe qu'elle lui a fait partager. Si l'écrivain reconnaît d'ailleurs qu'il a dû attendre l'âge d'homme pour « parvenir à [se] dépêtrer de sa francophilie » et que les accords de Munich ont porté atteinte à l'utopie qu'il s'était construite, il avoue néanmoins que les paroles de sa mère l'ont conduit à vivre son rapport à la France sur le mode du légendaire :

Ma mère me parlait de la France comme d'autres parlent de Blanche Neige ou du Chat Botté et, malgré tous mes efforts, je n'ai jamais pu me débarrasser entièrement de cette image féerique d'une France de héros et de vertus exemplaires. Je suis probablement un des rares hommes du monde à rester fidèle à un conte de nourrice. (p. 51)

Transfigurée par la magie du verbe, érigée en mythe, la France devient une création située à la périphérie du réel, et qui relève du merveilleux et de ses potentialités infinies plus que de la réalité. Bien que cette fidélité à une image mythologique ne le conduise pas au même aveuglement que Nina, elle l'incite malgré tout à œuvrer pour prolonger et concrétiser les promesses du discours maternel :

Quant à moi, élevé dans ce musée imaginaire de toutes les noblesses et de toutes les vertus, mais n'ayant pas le don extraordinaire de ma mère de ne voir partout que les couleurs de son propre cœur, je passais d'abord mon temps à regarder autour de moi avec stupeur et à me frotter les yeux et ensuite, l'âge d'homme venu, à livrer à la réalité un combat homérique et désespéré pour redresser le monde et le faire coïncider avec le rêve naïf qui habitait celle que j'aimais si tendrement. (p. 45)

Soucieux de répondre aux attentes de sa propre mère, Gary n'a donc cessé de vouloir se hisser à la hauteur du mythe en donnant à son existence une dimension

épique : choisir d'entretenir le mystère, de dramatiser certains épisodes de sa vie ou de se construire comme un personnage de roman est sans doute une façon pour lui d'épouser la légende, d'accéder à ce territoire mythique tant de fois célébré par sa mère et dans lequel il est prêt à tout pour trouver sa place.

Mais cette mythologie originelle n'affecte pas seulement la représentation de soi : elle influe aussi sur la « mission » que se donne l'écrivain et sur l'imaginaire privilégié qu'il développe au fil de son œuvre. D'une part, en effet, comme l'analyse Paul Audi, Gary est conduit à défendre inlassablement dans ses romans, les valeurs humanistes véhiculées par cette utopie première : le philosophe explique ainsi que « la France qui avait accueilli et sauvé le jeune Roman Kacew n'était pas la France réelle, mais une figure de rêve, un fantasme, une hallucination. Et une fois adopté par son adorable chimère, Gary n'avait plus eu qu'une obsession : rendre un peu de ce qu'il avait reçu à l'être qui le lui avait donné, acquitter sa dette, mériter son adoption, honorer la cause de son salut, remercier le sort qui lui avait offert une deuxième chance »¹. D'autre part et surtout, elle détermine une posture face au réel qui explique son désir de le tourner en dérision et de toujours déjouer ou dépasser ce qui s'impose comme inéluctable. Face au monde tel qu'il est ou aux contraintes organiques qui pèsent sur l'homme, Gary refuse de se résigner et réaffirme la légitimité des utopies : il s'attache, avec une ferveur empreinte d'idéalisme à tous ces « contes de nourrices », fictions souvent innocentes et invraisemblables, mais qui permettent à chacun d'endurer les épreuves du présent et qui l'aident à ne pas désespérer de pouvoir un jour « redresser le monde ».

Déjà élaboré par la mère, le mythe de la France se trouve par la suite comme réactivé par la rencontre avec de Gaulle et par l'expérience de la France libre. La France de de Gaulle, « princesse des contes, madone des fresques », s'inscrit en effet dans le prolongement direct de la voix maternelle et suscite en lui un semblable engouement : elle procède d'un même goût pour le légendaire, d'une même exigence de grandeur, d'un même désir de privilégier l'imaginaire pour ne pas céder aux contraintes sclérosantes de la réalité. L'auteur de *La Promesse de l'aube* confie d'ailleurs que, « dans toute [son] existence, [il n'a] entendu que deux personnes

1. *Je me suis toujours été un autre*, op. cit., p. 226.

parler de la France avec le même accent : [sa] mère et le général de Gaulle » (p. 102).

Cette réactivation ne va cependant pas se limiter à épouser l'image mythique héritée de la mère : elle va la faire sensiblement évoluer. Il faut dire que de Gaulle lui-même ne le laisse pas indifférent. Le romancier, qui se revendique comme « gaulliste inconditionnel », a loué maintes fois son courage, sa clairvoyance et sa faculté à incarner un idéal. Mais ce qui le fascine le plus est de voir comment l'homme du 18 juin est parvenu à s'inventer lui-même pour rester fidèle à une illusion : comment il est finalement passé par le prisme du romanesque pour se hisser à la hauteur du mythe qu'il souhaitait défendre.

Dans plusieurs textes consacrés au Général et rassemblés sous le titre significatif d'*Ode à l'homme qui fut la France*, Gary précise ainsi que de Gaulle « s'est bâti un personnage prodigieux », et qu'il s'attachait « à vivre le rôle qu'il s'était donné par chaque fibre de son être et de toute son âme ». Soulignant « le don extraordinaire avec lequel il mime et imite l'histoire de France »¹, il souligne à quel point ce dernier s'est imposé comme le garant d'un héritage et s'est construit comme une figure héroïque, acteur principal d'une épopée intitulée « Histoire de France ». Et c'est pour avoir épousé par la fiction un tel idéal et s'être ainsi montré digne du mythe qu'il a choisi d'incarner que de Gaulle prend à son tour l'épaisseur d'un personnage mythologique :

Avec son génie, sa compétence, son fabuleux savoir-faire et son indéniable sagacité, il a bâti un être mythologique connu sous le nom de de Gaulle, auquel il se référerait à la troisième personne, à l'instar d'un écrivain se rapportant au titre de son opus magnum. C'est cette œuvre d'art, cette création de soi, qui comblait l'écart entre la magnificence du passé et les minables réalités du présent et témoignait d'une future et immortelle grandeur. (p. 12-13)

Associé à la figure de de Gaulle, le combat des Français libres est lui aussi exemplaire car il témoigne de la volonté de tout faire pour rester fidèle à une idée. L'attachement à cette France érigée en mythe est perçue chez eux comme une foi dans l'imaginaire qui est à l'origine de toute création. C'est la position que Gary

1. *Ode à l'homme qui fut la France* [1977]. Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 75-76.

soutient en réponse à tous ceux qui contestent ou minimisent le rôle des Français libres dans la victoire finale contre l'Allemagne nazie :

Les civilisations se sont faites et maintenues comme une aspiration et par la fidélité à l'idée mythologique qu'elles se faisaient d'elles-mêmes. Dire que la France libre n'a servi à rien, qu'elle fut une entreprise poétique, c'est ignorer totalement la part que la foi, le sacrifice et l'illustration vécue du mythe joue dans la création et la pérennité des valeurs. Les civilisations naissent par mimétisme, par une mimique entièrement vécue de ceux qui nourrissent de leur vie leur vision mythologique de l'homme.
(p. 83)

Ce qui se joue donc à travers le mythe de la France tel qu'il est conçu par de Gaulle et ses Compagnons va bien au-delà d'un simple engouement pour le romanesque. Cette France idéalisée, qui anime et légitime leur esprit de résistance, incarne aussi pour Gary une mythologie de l'homme, et coïncide avec sa propre conception de l'humanisme. L'utopie qui s'esquisse à l'horizon de leur combat devient l'emblème d'une humanité à la conquête d'elle-même, d'une force irréductible qui conduit l'être humain à s'accomplir dans le dépassement continu de l'impossible : on y retrouve la même foi dans l'imaginaire, le même espoir d'accéder à une réalité nouvelle par le prisme de la fiction. À travers une formule plusieurs fois déclinée tout au long de son œuvre, Gary tisse ainsi un parallèle étroit entre l'engagement des Français libres, les valeurs autour desquelles ils se sont réunis et l'aspiration créatrice qui conduit l'homme à naître à sa propre humanité :

Vichy était certainement quelque chose de plus commode [...] mais Vichy réduisait la France au niveau d'expédient, alors que les Français libres soutenaient de leur idéalisme, de leur gesticulation et leur folie, tout ce qui, dans notre histoire, s'était sacrifié au nom de cet imaginaire que les hommes transforment en approximation de réalité vécue [...]. L'homme en tant que notion de dignité n'est pas une donnée mais une création et il n'est concevable que comme une incarnation assumée de

l'imaginaire, comme une fidélité à un mythe irréalisable mais qui laisse des civilisations dans le sillage de son accessibilité. (p. 84)

Portée par des résistants que Gary assimile à « des pionniers de l'imaginaire », cette France mythique s'inscrit à la fois dans une fidélité aux valeurs du passé et dans une tension prometteuse vers l'avenir. Elle se revendique simultanément comme le fruit d'une histoire commune et comme le fondement d'une création nouvelle. Mais si cette utopie coïncide à ce point à un mythe de l'humanité en marche, c'est qu'elle est surtout construite autour de valeurs spirituelles qui consacrent l'irréductibilité de l'esprit et s'opposent aux dérives du matérialisme. Il s'agit de répondre par elles à l'œuvre qu'ont entreprise les régimes totalitaires, accusés par le romancier d'avoir orchestré une « profonde démystification de l'homme »¹ en le réduisant à un simple amas de chair (« de la barbaque »²) soumis à toutes les formes d'exploitation. Les propos adressés, dans *Les Racines du ciel*, à Robert Duparc par le commandant du camp de concentration dans lequel il est retenu prisonnier, sont à cet égard éloquentes. Menaçant le résistant pour avoir eu l'audace d'inventer une femme imaginaire afin de soutenir le moral de ses compagnons d'infortune et de leur imposer « une convention de dignité », le soldat allemand reconnaît que la désacralisation de l'homme entreprise par le régime nazi passe par l'anéantissement de toute forme d'expression spirituelle :

Je ne crois pas, Robert, à la toute-puissance de l'esprit. Je ne crois pas aux conventions nobles, au mythe de la dignité. Je ne crois pas à l'irréductibilité de l'esprit humain. Je ne crois pas à la primauté du spirituel... N'oubliez pas que, pour l'essentiel, nous sommes une révolution matérialiste.³

Un tel aveu met indirectement en lumière les valeurs autour desquelles s'est construite cette France tant célébrée par Gary : moins perçue comme un territoire contenu dans les limites de sa géographie que comme un sanctuaire qui échappe aux soubresauts de l'histoire et préserve la force irréductible de l'esprit. Elle incarne une confiance infaillible en la grandeur de l'homme et reste tournée vers

1. *Europa, op. cit.*, p. 273.

2. *Ibid.*, p. 88.

3. *Les Racines du ciel, op. cit.*, p. 208.

des priorités qui, rappelle le romancier, sont « d'ordre spirituel, moral et souvent mythologique, ce qui à l'évidence paraît incompatible avec une société totalement matérialiste »¹. Assimilé tantôt à « une façon de vivre et de penser »² tantôt à « une façon d'être un homme »³, ce pays mythique se trouve donc dépouillé de sa réalité matérielle et réduit à l'expression d'un idéal humain.

Cet idéal se nourrit des trois piliers de la devise républicaine qui incarne, selon Gary, une aspiration à l'universel intrinsèquement liée à l'image mythique de la France. Paul Audi note à ce propos que « pendant très longtemps, Gary a pris sur lui de dissoudre son identité d'émigrant juif et l'universalité que le nom juif enveloppe essentiellement, dans l'universalité française dont le symbole fondamental tient dans la devise républicaine : liberté, égalité, fraternité »⁴. La France façonnée dans la fraternité des combats ne se referme donc pas sur la seule défense de l'identité. Elle incarne, bien au-delà, le refus du despotisme et de l'injustice et suppose une communauté de valeurs dépassant les rhétoriques ethniques ou les égoïsme nationaux. Se revendiquant lui-même, à travers l'image du caméléon et de ses couleurs changeantes, comme le fruit d'un incessant métissage, Gary est persuadé que l'individu ne peut être assigné à résidence dans les limites d'une seule identité et que celle-ci constitue un cadre bien trop rigide pour contenir son désir de vie. Le nationalisme – et les risques d'ostracisme qu'il génère – est, à ses yeux, l'expression d'une vision étriquée de l'être humain et reste fondamentalement contraire aux valeurs incarnées par cette France mythique :

Il est possible que, parce qu'en moi-même coule le sang de plusieurs peuplades, parce que j'ai énormément voyagé toute ma vie, parce que j'ai aimé des êtres de toutes les races et de tous les lieux géographiques, je refuse le mythe nationaliste, je le crois incompatible avec ce que les hommes de ma génération ont défendu depuis vingt ans et je suis contre toutes les formes de ségrégation humaine... Peut-être parce que, sur le plan national,

1. *Ode à l'homme qui fut la France*, op. cit., p. 60.

2. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 81.

3. « Les Français libres » in *Ode à l'homme qui fut la France*, op. cit., p. 87.

4. P. Audi et J.-P. Martin, « Gary, entre appartenance et identité », in *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire*, sous la direction de Julien Roumette, Littérature n°56, P.U.M., 2007, p.121.

*je crois profondément que le respect du patrimoine culturel de la France est incompatible avec tout repli nationaliste de la France sur elle-même.*¹

Contre un nationalisme qu'il définit comme « haine de l'autre »², le mythe de la France permet donc à Gary de défendre un idéal de fraternité universelle qui ne peut prospérer qu'au détriment des stratégies identitaires.

1. *L'Affaire Homme, op. cit.*, p. 25.

2. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 214.

CHAPITRE 3

ÉCUEILS DE L'IDEALISME

1 - LE MYTHE CONTRE L'HISTOIRE

Accorder une telle importance aux mythes et aux valeurs qu'ils véhiculent n'est cependant pas un choix anodin. Il conduit le romancier à se replier sur un *credo* strictement éthique et à défendre une grille de lecture du monde qui conduit inéluctablement à l'amertume et au désenchantement. Car si le mythe témoigne, d'un côté, d'un esprit de résistance et de la force des idéaux, il apparaît, de l'autre, comme une représentation intellectuelle d'autant plus fragile qu'elle est sans cesse démentie par le spectacle de la réalité. Construit sur un travail de l'imaginaire, le mythe est d'abord une idée : il alimente les croyances et est entretenu par la parole ; mais il se dénature et se pervertit dès qu'il s'émancipe de son espace pour se confronter au monde tel qu'il est. C'est bien ce hiatus que met en avant Ambroise Fleury, dans *Les Cerfs-volants*, lorsqu'il tente de convaincre son neveu de renoncer à la femme qu'il aime :

L'imagination vous joue parfois de vrais tours de cochon. C'est vrai pour les femmes, pour les idées et pour les pays. Tu aimes une idée, elle te semble la plus belle de toutes, et puis quand elle se matérialise, elle ne se ressemble plus du tout ou même devient carrément de la merde.¹

De cette opposition constamment rappelée entre l'œuvre de l'imaginaire et sa « matérialisation » naît un thème récurrent dans l'œuvre de Gary : celui de l'impossible prolongement du rêve dans la réalité – source des désillusions qui affectent les personnages tout autant que la noblesse de leurs idées. Ainsi en va-t-il de Jack, dans *Les Mangeurs d'étoiles*, lorsqu'il se retrouve dépourvu de son aura

1. *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 92.

légendaire après avoir fait l'objet des plus vifs éloges. Considéré d'abord comme « le plus grand de tous »¹ par des gens du métier qui assurent n'avoir jamais connu « de numéro plus extraordinaire » (p. 300), cet illusionniste de talent inspire une succession de métaphores valorisantes et de formules élogieuses qui en font une figure quasi démiurgique. Il est tour à tour désigné comme « une étoile de première grandeur qui brillait comme aucune autre au firmament du music-hall » (p. 374) ou comme « un être véritablement fabuleux dont les pouvoirs sans pareils étaient incontestables » (p. 375). Sans doute les absences et le mystère que cet artiste entretient autour de sa personne ne sont-ils pas étrangers à ce processus de sacralisation. Ils concourent en tout cas à la fascination que sa réputation suscite auprès du dictateur indien qui, amateur de surnaturel, tient à tout prix à assister à la manifestation d'un tel talent. Or, au lieu de découvrir un artiste apte à défier les limites du vraisemblable, il se trouve face à un saltimbanque désabusé qui noie son amertume dans un petit hôtel sordide, loin des lieux de spectacle qui ont consacré sa gloire. Son compagnon de route confirme lui-même cette déchéance et, prenant Almayo à témoin, déclare non sans regret « qu'il n'y a plus rien à en tirer, mon brave homme, croyez-moi, bien que vous ne compreniez sûrement pas un mot d'anglais. Regardez-le. Fini. Un clochard. Et pourtant, il y a des siècles [...] c'était un très grand talent... Le plus grand » (p. 418). Le dictateur cujon, lui, a bien du mal à faire coïncider l'image et la réalité et reste d'abord incrédule face au désaveu de ses propres illusions :

Almayo ne répondit pas. Il regardait le noble vieillard. Celui-ci s'était assis sur le lit et était en train de bâiller. Ses bretelles pendaient entre ses jambes. Ce n'était pas possible. Ça ne pouvait pas être « Jack ». C'était un imposteur, un escroc qui profitait de la réputation prodigieuse du vrai « Jack ». Il se cramponnait encore à l'espoir, mais la réalité était si banale, si triviale, qu'il lui fallut rassembler tout son courage et toute sa foi pour persister à croire. (p. 422)

Si ce désenchantement témoigne de la fragilité des mythes, il est aussi constitutif de l'ironie qui imprègne le récit, et apparaît à l'image de la candeur dont

1. *Les Mangeurs d'étoiles, op. cit.*, p. 296

le personnage principal ne cesse de faire preuve face à tous les représentants de l'illusionnisme. Dévoré par sa passion pour le merveilleux et conscient du pouvoir que celui-ci confère à ceux qui le maîtrisent, Almayo éprouve une fascination presque puérile face à tous les artistes du music-hall qui s'aventurent dans ce qu'il considère comme les territoires inexplorés de l'humain. Mais la quête finale de Jack et les déconvenues qui s'en suivent ne sont que le point d'aboutissement d'une intrigue où ne cesse de se faire sentir la verve satirique du narrateur à l'égard de ses personnages, enfermés jusqu'à l'aveuglement dans leurs propres utopies. Aussi vif qu'il soit, ce désenchantement n'est cependant accompagné d'aucune forme d'amertume : il vient simplement clore une vaste entreprise de dérision et sceller le sort du dictateur capricieux.

Il en est tout autrement lorsque cette dynamique d'effondrement affecte le *credo* proprement dit de l'utopie garyenne et les images qui lui sont associées. À commencer par celle de la France, où, comme le montre Gary dans son dernier roman, la violence des habitants de Cléry à l'encontre de Lila contraste singulièrement avec le mythe d'une terre éprise de paix et d'humanisme tel que l'esprit de résistance l'a cultivé. Sans doute ce hiatus explique-t-il l'importance accordée au travail de la mémoire dans cette œuvre : Gary a une conscience trop aiguë de tout ce qui sépare l'image de la France forgée pendant l'Occupation et la réalité qui se dessine au lendemain de la guerre. L'utopie peut être encore préservée dans les replis de la mémoire collective ou rappelée à travers l'acte d'écriture, mais la nation redécouverte par le romancier après 1945 paraît bien éloignée de la représentation idéalisée de son pays d'adoption. Le mythe s'est brutalement éclipsé pour laisser voir une sinistre réalité : un royaume déchu peuplé d'esprits vengeurs et rancuniers qui sont prêts à en découdre avec les traîtres et à se montrer à leur égard aussi barbares que les Nazis : un pays déchiré par le mensonge et la lâcheté de certains Français qui endossent un peu vite les habits de résistants pour faire oublier un passé moins héroïque et se placer ainsi du bon côté de l'Histoire. La France n'est plus désormais, comme le redoutait monsieur Pinder, ancien professeur de français de Ludo, à la hauteur de la légende qu'elle a suscitée auprès de tous ceux qui ont participé à la Résistance :

La France, quand elle reviendra, aura besoin non seulement de beaucoup d'imagination mais aussi de beaucoup d'imaginaire...

Nos résistants qui attendent de la France je ne sais quel retour prodigieux, donneront souvent dans le rire grinçant la mesure de leur déception...¹

De fait, les valeurs fondatrices du mythe tant de fois défendu semblent brusquement tombées en désuétude, voire contredites par la réalité. Le foisonnement euphorique de l'imaginaire, la foi accordée en une certaine idée de l'homme disparaissent avec la fin du conflit et ne parviennent plus à s'inscrire dans le fil de l'Histoire. Tout se passe comme si l'image de la France mythique faisait soudain l'objet de ce que Fyriel Abdeljaouad appelle « une transmission impossible »². C'est, comme elle le montre, l'expérience vécue, dans *Le Grand Vestiaire*, par le jeune Luc dont le père, héros de la Résistance, a été tué le dernier jour de la guerre. Désabusé par ce qu'il découvre après avoir été recueilli, ce pupille de la nation interroge en vain le souvenir paternel, convaincu qu'il pourra l'éclairer sur le sens de son combat et lui faire accepter la réalité qui l'entoure :

J'essayais de me rappeler sa voix, dans l'espoir de retrouver les mots qu'elle avait prononcés. Car il devait avoir une raison à me donner, une excuse : il était sûrement mort pour quelque chose et peut-être n'était-ce pas lui qui s'était trompé, mais les gens qui lui avaient succédé. Il n'était pas mort pour Vanderputte, ni pour ce monde incompréhensible qui m'entourait... Je refusais de me résigner et d'admettre qu'il était parti sans rien dire, en emportant la clef du monde et en me laissant seul dans le pétrin.»³

Mais sa ténacité à interroger les images du passé pour mieux comprendre le présent se heurte à un grand vide. Son incompréhension est d'autant plus grande qu'il se retrouve mis à l'écart d'une vérité qui ne cesse de se dérober à lui, condamné à vivre au milieu d'individus dont les valeurs ne reflètent en rien les idéaux de la Résistance. Fyriel Abdeljaouad explique ainsi que « Luc vit dans un monde dont il n'a pas clefs : il ne peut plus être dans l'innocence mais il lui

1. *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 240.

2. F. Abdeljaouad, « Une transmission impossible », *Cahier Romain Gary*, Paris, Edition de l'Herne, 2005, p. 212.

3. *Le Grand Vestiaire*, op. cit., p. 84.

manque le sens parce que la transmission ne se fait pas dans l'immédiateté... Il vit sur un manque à dire : le silence et l'idéalisme de son père, l'affreuse réalité du génocide, une transmission qui ne s'est pas faite et qu'il s'emploie à construire »¹. Dans ce monde dépouillé de sens et bien souvent hostile, le jeune garçon se retrouve, à l'instar d'un Thésée qui aurait été abandonné par Ariane, « à errer dans le labyrinthe » sans parvenir « à saisir le fil blanc que son père y avait jeté »².

Or, cette transmission défectueuse ou impossible a paradoxalement une conséquence positive. Interdisant au personnage garyen de se constituer fondamentalement comme le réceptacle d'un discours passé, elle l'inscrit dans une tension entre un héritage à décrypter ou à revendiquer et une fiction nouvelle à inventer. En empêchant la vie de s'enliser dans la répétition, elle amorce un mouvement d'émancipation qui donne une légitimité plus grande aux illusions créatrices : à défaut de pouvoir restituer une vérité, il faut s'ouvrir à d'autres mythes, s'abandonner à un imaginaire qui supplée l'absence de sens en faisant de l'existence le prolongement de ce qui est d'abord rêvé. Dans *Le Grand Vestiaire*, c'est le cinéma qui devient ce réservoir d'illusions libératrices. Il pallie les défaillances de la parole paternelle et impose un modèle d'héroïsme qui permet à Luc de se vivre comme l'acteur d'une épopée : il le projette dans une trajectoire nouvelle, lui permet de s'identifier à d'autres figures et d'inscrire dans le monde son désir de sécurité et de puissance. Aussi douloureuses soient-elles, les failles inhérentes à la transmission du mythe offrent donc malgré tout la possibilité de penser l'avenir, puisqu'elles ouvrent un espace à l'imaginaire créateur et permettent à d'autres mythes de s'élaborer. Ainsi peut-on aussi expliquer une autre forme de transmission défaillante : celle du livre que Guiseppa offre à son fils en guise d'héritage et qui, à travers ses pages vierges de toute écriture, esquisse finalement un avenir plein d'espoir. Le silence qu'il impose vient démentir dogmes et certitudes et invite Fosco à comprendre « que rien encore n'a été dit et que toutes les chances sont encore intactes »³.

Cette épreuve du désenchantement n'atteint d'ailleurs pas seulement l'aura légendaire de la France : elle affecte aussi un autre espace géographique, l'Europe,

1. F. Abdeljaouad, *ibid.*, p. 213.

2. *Le Grand Vestiaire*, *op. cit.*, p. 87.

3. *Les Enchanteurs*, *op. cit.*, p. 231.

qui a fait l'objet du même processus de mythification avant d'être à son tour réduite à sa réalité la plus prosaïque. On retrouve un fossé semblable à celui précédemment observé : d'abord idéalisée pour tout ce qu'elle symbolise, l'Europe n'offre plus que l'image d'un territoire livré à la barbarie ou soumis à des valeurs et des pratiques très éloignées de celles autour desquelles s'est construite une utopie. Cet impossible prolongement du mythe dans la réalité ravive d'autant une certaine sacralisation du passé, comme le laissent entendre les réflexions de Tadek Chmura dans *Éducation européenne* :

L'Europe a toujours eu les meilleures et les plus belles universités du monde. C'est là que sont nées nos plus belles idées, celles qui ont inspiré nos plus grandes œuvres : les notions de liberté, de dignité humaine, de fraternité. Les universités européennes ont été le berceau de la civilisation. Mais il y a aussi une autre éducation européenne, celle que nous recevons en ce moment : les pelotons d'exécution, l'esclavage, la torture, le viol – la destruction de tout ce qui rend la vie belle. C'est l'heure des ténèbres.¹

Du passé composé au présent se dessine une trajectoire d'espoirs déçus et de désillusions, une dichotomie entre l'ailleurs et l'ici, entre l'idéalisation des temps anciens et la violence destructrice qu'offre aujourd'hui le théâtre de l'Histoire. À tel point que l'utopie ne peut être préservée qu'à l'écart de cette marche du temps où les idéaux ne cessent d'être mis en échec, balayés par l'amertume et le désenchantement. Dans *Europa*, le narrateur va plus loin encore : il entérine cet inconciliable dédoublement du mythe et de la réalité, et son discours se fait souvent plus virulent à l'égard des élites éprises de l'idée « d'Europe » et représentées, dans le roman, par l'ambassadeur Danthès. L'utopie européenne qui est la leur, faite d'humanisme et de culture, apparaît moins comme un idéal vers lequel tendre que comme une construction hypocrite permettant de faire amende honorable et de se donner bonne conscience. Elle offre une légitimité à leur discours mais dissimule des pratiques surnoises et en tout point contraires aux valeurs qu'ils arborent.

1. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 77.

C'est ce qu'explique le docteur Jarde au moment où il vient rendre visite à Danthès :

*D'une part l'Europe avec laquelle on communit dans l'élévation de la pensée et des sentiments, bref dans la dignité, et de l'autre, l'Europe réelle, vécue, celle de l'égoïsme et de la haine, des beaux mensonges et des camps d'extermination que vous avez vous-même connus et qui vous ont marqué à jamais sans doute de leur évidence [...] Comme ambassadeur, vous parliez avec une émotion sincère de tout ce qui, de Montaigne à Camus, était « France, douce patrie humaine », pendant que votre gouvernement vendait des armes à l'Afrique du sud raciste et faisait exploser des bombes nucléaires en Polynésie. Double visage, double vie, cassure... Ce en quoi, soit dit en passant, vous n'étiez pas différent des autres « Européens ».*¹

Le principe de démythification n'est donc pas seulement lié à la barbarie nazie ou aux expériences du totalitarisme. Il met aussi en cause une autre fracture, entre les convictions et les conduites, et apparaît plus largement comme un processus inéluctable de l'Histoire. L'œuvre garyenne cultive ainsi une dichotomie entre un passé idéalisé ou un avenir prometteur et un présent perçu sous les couleurs du désenchantement. Cette opposition temporelle recouvre souvent une autre ambivalence : celle qui sépare, d'un côté, la vertu des idées ou le pouvoir des utopies et, de l'autre, ce que Gary nomme « le domaine abominable de l'Histoire »². Car cette dernière, soumise aux aléas du temps, semble incapable de donner corps aux illusions, d'enraciner les idéaux, et révèle au contraire une facette plus sombre de l'humain.

Cette déroute des idéaux se traduit notamment par un effondrement des valeurs spirituelles au profit des aspirations matérialistes, perçues comme une source de perversion qui légitime la cupidité et entraîne chacun à se complaire dans la médiocrité. *La nuit sera calme* offre par exemple le détour d'une image symbolique – celle de la main – pour montrer comment la France mythique,

1. *Europa*, op. cit., p. 412-413.

2. *L'Affaire Homme*, op. cit., p. 26.

garante d'intégrité et d'authenticité, s'est effacée derrière une société vouée au culte des valeurs matérielles :

La France, c'était du fait à la main, à tous les points de vue, dans tous les domaines, patiemment, avec respect de la qualité et de l'œuvre. Il y avait un certain respect, une honnêteté dans les rapports des mains avec la vie, une certaine honnêteté intellectuelle... La France, c'était des mains humaines avec un vrai sens du toucher, du fond et de la forme, et qui avaient un peuple derrière elles ... Les mains françaises, c'était vraiment une civilisation jusqu'à ce qu'il leur soit venu des poches. Maintenant le pays est fait de poches qu'il s'agit de remplir et d'agrandir, afin de les remplir et de les agrandir encore davantage, et de les remplir encore plus...¹

L'utopie semble ainsi retenue à la lisière du présent, tenue à l'écart de cette marche du temps qui ne cesse d'anéantir les mythes. Témoins des écueils du matérialisme, ces mains autrefois créatrices et devenues rentières sont à l'image du piètre spectacle qu'offre désormais un pays auquel l'écrivain ne se sent plus appartenir. On retrouve ce même procès instruit contre les effets du matérialisme dans *Ode à l'homme qui fut la France*, où Gary affecte deux systèmes de valeurs opposés à deux noms de pays – la France et le pays de de Gaulle – qui coïncident un temps avant de se séparer. L'admiration portée à la terre auréolée du prestige de l'homme du 18 Juin et tournée vers des ambitions de grandeur contraste singulièrement avec le mépris éprouvé pour le pays réduit de « mini France » qui a choisi de rejeter le Général et de privilégier les valeurs matérielles :

Il y eut jadis, sur le continent Europe, deux pays : l'un s'appelait la France, l'autre s'appelait de Gaulle. Parfois, les deux pays semblaient se confondre remarquablement, mais ce n'était alors qu'une illusion d'optique créée par le Vieux Magicien qui, de son ombre magnifique, avait si largement recouvert le pays de France que celui-ci paraissait bien plus grand et bien plus important qu'il ne l'était en réalité.

1. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 80-81.

*Peuplé de figures de légende, rois et héros, attachés par-dessus tout à poursuivre un idéal de grandeur, le pays de de Gaulle était plus que millénaire. En revanche, le pays nouveau, la France, n'était pas plus ancien que les premiers réfrigérateurs, les systèmes de crédit, le fait d'avoir une voiture par famille, la sécurité sociale, les augmentations de salaires ».*¹

Telle est la contrepartie du mythe : fruit d'une histoire ancestrale, il reste une construction incapable de se prolonger dans le temps et qui ne peut que s'altérer au contact du politique. La geste héroïque dont il entretient la mémoire le fait remonter à des temps immémoriaux ou à des « jadis » qui l'entourent d'une aura de légende et de magie. Mais l'utopie qu'il génère se fige à la lisière du présent et se heurte au pays des petits esprits et des ambitions mesquines, pays dans lequel Gary ne parvient plus à se reconnaître. Dès que la France cesse d'être une idée ou d'habiter un idéal, dès qu'elle tourne le dos au « vieux magicien » au nom d'un réalisme jugé plus utile ou d'un politique estimé plus pragmatique, elle cesse d'être un mythe et devient un pays médiocre dont l'écrivain se sent profondément étranger. Sensible au courage des Français Libres, attaché à la noblesse de leurs idéaux, il semble ne plus comprendre la France qui se construit dans les années de l'après-guerre et qu'il ne perçoit qu'à travers le prisme de l'amertume et de la nostalgie. Ce sentiment d'exil donne lieu à des critiques parfois sévères, lorsqu'il assène, par exemple, en s'adressant à ses concitoyens, que « ses copains morts et vous autres, vous n'êtes pas du même pays »² ou lorsqu'il s'interroge ailleurs, non sans cynisme, pour savoir « où, dans quel pays il faudra aller fonder la France Libre »³.

Ce désenchantement face à la déliquescence du mythe explique en tout cas la violence avec laquelle le romancier nourrit sa critique de l'Histoire, coupable à ses yeux de ne cesser de sanctionner l'échec des utopies et de porter ainsi atteinte à ce qui inscrit l'humain dans une dynamique de perfectibilité. Paul Audi note en ce sens que « l'Histoire ne peut plus représenter pour l'homme une quelconque chance de salut » : insistant sur la force hostile et inhumaine qu'elle représente, il

1. *Ode à l'homme qui fut la France, op. cit.*, p. 55-56.

2. *Ibid.*, p. 82.

3. *L'Affaire Homme, op. cit.*, p. 352.

ajoute qu'elle est « le bras armé de la fatalité et n'a jamais été le moyen par lequel – ni le milieu dans lequel – l'universel aurait pu s'accomplir »¹. Ce n'est donc pas dans le champ de l'Histoire mais bien en se défiant de ce qu'elle impose, que Gary définit le cadre de son humanisme. Celui-ci repose sur la conviction que l'être humain ne se construit pas dans les limites ou le devenir d'un temps historique, mais dans un incessant travail de création, et dans les forces mises en œuvre par la fiction pour s'émanciper de toute forme de fatalité. L'écriture romanesque n'est pas étrangère à ce combat : elle ne prend sens à ses yeux que lorsqu'elle choisit elle aussi de défendre la valeur salutaire des mythes contre tous les verdicts de l'Histoire :

*La création est pour moi une défense contre un monde envahissant, écrasant, intolérable et en même temps insuffisant, inadapté, mutilé, profondément insatisfaisant. Le roman est une élimination de ce moment-là. C'est une création d'histoires contre l'Histoire. Le romancier élimine l'intolérable sous forme romanesque.*²

Ecrire des romans consiste ainsi à résister au cheminement implacable de l'histoire et à desserrer l'étau d'une réalité qui menace d'imposer ses lois. La création littéraire favorise ainsi une émancipation de l'esprit qui cherche non pas à transformer le monde mais à s'en extraire en éliminant par le biais de la fiction tout ce qu'il impose de contraintes et de limites. Sur ce point, la posture adoptée par Gary est radicalement contraire à celle de Sartre : conçue par le premier comme un échappatoire, l'écriture est plutôt revendiquée par le second comme un moyen d'être « en situation dans son époque » et de s'engager dans les débats de son temps. Là où Gary défend l'art romanesque comme un lieu de transgression et d'invention, le fondateur des *Temps Modernes* fait de l'écrivain un artiste investi dans son époque et qui se voit confier la responsabilité d'éclairer le monde (« Il est donc légitime de lui poser cette question : quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement ? L'écrivain engagé sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne

1. *Je me suis toujours été un autre, op. cit.*, p. 62.

2. *L'Affaire Homme, op. cit.*, p. 288.

peut dévoiler qu'en projetant de changer »¹). Si le philosophe nourrit le dessein de « changer » le monde, l'écrivain épris de fictions cherche d'abord et surtout à s'en débarrasser. À cette conception divergente du rapport au réel correspondent deux statuts antinomiques de l'histoire que Paul Audi explicite en affirmant que « la différence majeure entre Sartre et Gary, c'est que pour Sartre, le "se faire" se fait dans l'histoire, selon sa dialectique. [...] En revanche, chez Gary, le "se faire", pour des raisons qui sont liées à son parcours de vie, à sa biographie [...], le "se faire" ou plutôt le "se créer" se fait "en défense contre l'histoire", comme il le dit d'ailleurs très bien lui-même. Et cela change tout »². L'homme certes ne peut échapper à l'histoire et à la visée téléologique qu'elle véhicule mais c'est en essayant de s'arracher aux déterminismes qu'elle impose – et parfois même dans le sillon de ses propres échecs – qu'il accède à son humanité.

2 - L'EXPERIENCE DU DESENCHANEMENT

Un tel rejet de l'histoire n'est pas étonnant : il fait écho à la lutte incessante qui traverse l'œuvre de Gary contre l'omniprésence du réel, ce combat qui mobilise toutes les forces de l'imaginaire contre l'ordre du monde. Il suffit que les ressources d'invention et de création vacillent pour que l'œuvre se laisse envahir par des accents plus désenchantés – ces accents auxquels on a vu que Fosco tentait précisément d'échapper en convoquant successivement les rêveries de l'enfance, la passion amoureuse et la création littéraire.

A - Les romans de l'Amérique

Mais d'autres romans plus tardifs n'offrent plus ce même parcours salvateur de l'imaginaire. Leurs personnages se heurtent au contraire à l'écueil de la réalité ou, faute de pouvoir se raccrocher à des mythes, ne peuvent s'empêcher de s'enliser dans le monde. *Chien blanc* et le diptyque de *La Comédie américaine*³ mettent en scène une telle désillusion. L'idéalisme américain y est soit dénaturé par

1. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 28.

2. P. Audi et J.-P. Martin, « Gary, entre appartenance et identité », art. cit., p. 116.

3. *Les Mangeurs d'étoiles* (1966) et *Adieu Gary Cooper* (1969).

des « belles âmes » qui exhibent leur culpabilité pour se donner bonne conscience, soit assujetti à une acception ethnique qui l'éloigne de sa vocation universelle. Il est ensuite dévoyé, tourné en dérision par les tribulations d'une héroïne pathétique, fervente partisane des causes humanitaires, qui finit par cautionner le pouvoir tyrannique de son compagnon. Réduit à néant, il ne laisse plus enfin derrière lui qu'un monde déserté, sans valeur ni certitude et des esprits désabusés gagnés à leur tour par le scepticisme et l'angoisse. Le titre du deuxième opus de *La Comédie américaine – Adieu Gary Cooper* – met bien en exergue ce doute existentiel puisqu'en évoquant la disparition de l'acteur hollywoodien, il annonce aussi l'effacement de tous les symboles d'une Amérique autrefois sûre de sa propre valeur. C'est bien ce que rappelle Bug au moment où Lenny lui montre une photo de son idole :

Tu veux que je te dise, Lenny ? C'est fini, Gary Cooper. Fini pour toujours. Fini l'Américain tranquille, sûr de lui et de son droit, qui est contre les méchants, toujours pour la bonne cause, et qui fait triompher la justice et gagne toujours à la fin. Adieu l'Amérique des certitudes. Maintenant, c'est le Vietnam, les universités qui explosent, et les ghettos noirs. Ciao, Gary Cooper.¹

Ce désenchantement lié à l'effacement des mythes et à la perte du sens est la clef de voûte des trois « œuvres américaines » de Gary. Y apparaissent une société vacillante, minée par des tensions internes et un monde devenu oppressant qui, ayant perdu sa lisibilité et son intégrité, s'avère incapable de susciter l'espoir. La réalité qui y est décrite présente l'image inversée de tous les mythes autour desquels s'est façonné l'idéal américain. L'individualisme par exemple n'est plus érigé comme une valeur suprême : il est tantôt absorbé dans des représentations collectives, tantôt déformé par sa propre démesure, tantôt encore piégé par le poids d'une démographie qui en brise les fondements. Jean-Marie Catonné, qui souligne ces thématiques communes aux trois romans, associe la déchéance du modèle américain à une remise en cause radicale des repères et des valeurs. Ces trois œuvres, précise-t-il, « forment un tout [et] traduisent le désarroi d'une civilisation

1. *Adieu Gary Cooper, op. cit.*, p. 25-26.

qui a perdu la foi en elle-même, autrefois toujours certaines que le Bien triompherait du Mal et qui tourne maintenant le dos aux héros qu'incarnait Gary Cooper au cinéma. La jeune Amérique découvre la mauvaise conscience, la culpabilité de la vieille Europe, étalant ses péchés avec impudeur ». Et il ajoute que « c'est la mort d'un mythe typique de l'idéalisme américain qui cesse d'affirmer sa pureté dans le puritanisme et de réduire ses valeurs à des prohibitions »¹.

B - Un parcours de déchéance : *Les Clowns lyriques*

Déjà illustré par le triptyque américain, l'épuisement des mythes est encore au centre d'un des derniers romans de notre auteur, *Les Clowns lyriques*, où l'épreuve du désenchantement tient à la faillite des moyens autrefois employés pour conjurer le monde. Dans cette réécriture des *Couleurs du jour*, l'écrasement de toutes les velléités de l'imaginaire par la résurgence inéluctable de la réalité transforme les principaux personnages en figurants clownesques et ridicules. La dérision n'y est plus une arme de subversion ou la marque d'un triomphe salutaire de l'esprit sur le monde : elle traduit et accompagne plutôt la dynamique dégradante des protagonistes dont elle sanctionne l'échec aussi bien qu'elle invalide leur recours aux jeux et aux masques de l'illusion.

Cette déroute est particulièrement illustrée par le personnage de Willie Bauché, imprésario et époux officiel d'Ann, une jeune actrice américaine. Habitué à fréquenter l'univers du spectacle, il tente sans cesse de (se) dissimuler sa sensibilité « d'écorché vif » derrière les fastes de la mise en scène et du paraître que lui offre l'illusion reconfortante de la vitrine hollywoodienne. Couronnés par les gazettes du titre de « couple idéal », les deux jeunes gens préservent une union de façade sur laquelle Willie veille avec une jalousie malade. Mais la fugue d'Ann avec Rainier fait vaciller cet édifice construit sur le mensonge. Confronté au sentiment de son propre échec, Willie tente de conjurer sa déroute en se projetant dans la peau d'un personnage fictif qui choisit de faire preuve de détachement et de suffisance face aux épreuves. L'amant malheureux ne tient pas à être confronté avec lui-même ni à dévoiler au grand jour la douleur de « ce petit garçon terrifié, abandonné depuis

1. J.-M. Catonné, *Romain Gary, de Wilno à la rue du Bac*, op. cit., p. 152.

trente ans dans le noir et qui n'a même plus le droit d'appeler maman »¹. Il s'efforce donc d'afficher le flegme de celui qui se sait en représentation perpétuelle et dont l'identité dépend avant tout de l'image qu'il peut donner de lui-même :

Ce qui effrayait Willie plus que tout autre chose, c'était de voir son personnage foutre le camp : il y avait même des moments où le désir de savoir Ann heureuse devenait, dans son évidence, un véritable défi à son talent... L'impression de voir crouler l'œuvre de toute sa vie. Il lui fallait à tout prix se ressaisir, retrouver son image de marque. (p. 149)

Recourir à la fiction offre à Willie Bauché le double avantage de neutraliser le débordement de ses propres affects et d'entretenir l'illusion qu'il n'est pas dépossédé de la maîtrise des événements. Car pour un esprit aussi calculateur, l'absence prolongée d'Ann est une forme déroutante de résistance du réel qui requiert les ressources de l'imagination. À l'intention de Ross, le représentant du studio, il élabore dans un premier temps des explications mensongères. Puis, face à l'imminence de sa propre déchéance, il tente, à la fin du roman, de reprendre la main en considérant la situation comme l'occasion d'un possible scénario. Même au moment décisif où, bourré d'amphétamines, il rejoint Soprano et le Baron, il continue à nier l'évidence et à en appeler à son imaginaire pour déconstruire une nouvelle fois ce qui s'offre à son regard. Le monde qui l'entoure devient alors une succession de visions hallucinatoires qui participent à l'élaboration de sa prochaine fiction et qu'il peut, à sa guise, modifier ou supprimer :

Il n'y avait pas de tueurs, pas de journalistes, il n'y avait que Willie qui affabulait, qui travaillait au scénario de son nouveau film... Il ferma les yeux et retrouva pendant quelques instants ce soulagement qu'il éprouvait lorsque rien n'était vrai et qu'il régnait en maître sur un univers qu'il inventait de toutes pièces avec une puissance d'imagination que ses ennemis traitaient de mythomanie. (p. 260)

1. *Les Clowns lyriques, op. cit.*, p. 130.

Mais ce désir de maîtrise se heurte à des échecs successifs. Le premier est de nature psycho-physiologique : l'angoisse, refoulée derrière les masques du paraître, se maintient à travers les démangeaisons et les crises d'asthme récurrentes, signes d'un réel persistant, comme si le corps gardait trace de ce que l'esprit tentait en vain de conjurer. Le second, plus décisif, met en cause la cohérence même du mécanisme fictionnel dans lequel s'est réfugié l'impresario et qui connaît à son tour des défaillances :

Mais il avait beau essayer, il n'y arrivait pas entièrement. Le matériau se dérobaît et refusait de se plier à l'affabulation. Ce qui collait le moins, c'était l'attitude de Soprano. Il y avait une espèce de simplicité, un manque d'art qui lui donnait un caractère étonnamment réel. Une abominable sensation d'authenticité. (p. 259).

Et finalement, malgré le soin que prend Bauché pour travestir sa déchéance sous les artifices de l'art, la réalité s'impose et l'impresario se précipite lui-même dans le vide pour mettre un terme à une existence qu'il a tenté de vivre jusqu'au bout sur le mode de la fiction.

L'autre tentative de conjuration du réel vouée à l'échec est celle de Jacques Rainier. Sa rencontre avec Ann semble offrir à cet « ancien de la guerre d'Espagne, combattant de la Résistance » (p. 28) la promesse d'une échappatoire et d'une fiction heureuse qui lui permettrait de renoncer à toutes les formes d'utopie qu'il n'a cessé de poursuivre. Ayant enfin l'occasion de rompre « avec tout ce qui, en lui, était toujours ailleurs » (p. 125), il aspire à se replier sur lui-même et espère que l'amour fera taire « ses aspirations bêlantes éternellement bafouées » (p. 117) que Gary appelle – on l'a vu – « la poursuite du bleu ». Mais il ne peut résister longtemps à l'appel d'une réalité qui le soumet à sa loi : l'annonce d'un conflit nucléaire imminent en Corée ravive en lui la flamme de l'idéalisme et l'incite à repartir au combat, aurolé par la jeune femme du titre « d'amant des causes perdues » (p. 226). Héros déchiré entre ce qu'il voudrait être et ce qu'il est, entre ce qu'il voudrait faire et ce qu'il fait, l'ancien résistant s'impose comme l'archétype du personnage tragique.

Les trajectoires de Jacques Rainier et Willie Bauché se rejoignent ainsi dans un même désir de conjurer le réel, sanctionné par un même constat d'impuissance et un même échec. On est loin de l'euphorie finale d'un Fosco lorsqu'il comprenait que les ressources de l'imaginaire lui permettraient toujours de déjouer la fadeur du monde. Artistes et idéalistes n'apparaissent plus maintenant comme les figures d'une contestation promise à un riche avenir. *Les Clowns lyriques* met plutôt en scène des personnages anachroniques qui s'agrippent à la vertu des illusions ou qui restent fidèles, parfois malgré eux, à une tradition de résistance et à des aspirations humanistes devenues caduques face aux menaces qui les entourent. Désabusés, aveuglés ou au contraire étonnamment lucides, ces acteurs de l'impossible renoncement oscillent entre le tragique et le pathétique, se résignant au cours de la fatalité ou déployant une énergie démesurée pour faire face à l'irréversible. C'est en quoi ils sont à l'opposé des saltimbanques des *Enchanteurs* : aux « numéros » offerts par des illusionnistes « sur le parquet des meilleurs salons » succède le spectacle plus dérisoire des « clowns lyriques » qui font « leur numéro idéaliste dans l'arène du cirque bourgeois »¹.

À travers ce parcours, le bouleversement majeur dont témoigne *Les Clowns lyriques* tient aussi à la faillite des moyens autrefois employés dans d'autres romans pour conjurer le monde. L'art, l'amour ou l'idéalisme politique ne sont plus des voies susceptibles de sublimer le réel, et c'est par là que le roman se place sous le signe du désenchantement.

Certes, la passion conserve son pouvoir d'invention puisqu'elle permet à Rainier et Ann de conjurer un instant le réel pour se réfugier dans l'intimité du couple et la mystique du plaisir. Unis par une ferveur réciproque, tous deux vont jusqu'à incarner une allégorie de l'amour que le baron choisit de protéger en tuant Soprano, et devant laquelle il n'hésite pas à s'incliner (« ... et le baron, avant de reprendre son numéro imperturbable, demeura encore un instant chapeau bas devant le souverain » p. 270). Néanmoins, l'imaginaire amoureux qui leste Fosco d'une « charge d'amour » le rendant immortel n'est plus qu'une échappatoire éphémère, incapable d'extirper définitivement l'ancien résistant de la tentation de

1. *L'Affaire Homme, op. cit.*, p. 337.

l'idéalisme : au lieu d'offrir aux deux amants une marge pérenne d'intimité, il prend l'allure d'un horizon qui se dérobe pour se réduire à « une illusion lyrique »¹.

De même, pour l'idéalisme politique. Dans *Les Enchanteurs* par exemple, les utopies révolutionnaires étaient dissociées de l'idéal artistique, parfois critiquées, mais elles participaient à un même mouvement de conjuration et procédaient d'un même désir d'idéal. Là où les artistes privilégiaient la création d'un ailleurs coexistant avec le monde, les révolutionnaires cherchaient à transformer le réel et à promouvoir un ordre nouveau. Rien de tel dans *Les Clowns lyriques*. L'idéalisme politique n'y est plus investi de valeurs positives ni même perçu comme une réserve de dogmatisme potentiellement dangereuse. Déchu lui aussi, il fait figure de « numéro » inoffensif et renvoie à des combats qui sont désormais sans conséquence sur le cheminement du monde. Conscients de leur échec, les anciens résistants vivent repliés sur le souvenir de leur lutte, spectateurs impuissants de la barbarie triomphante. Pire encore, l'idéalisme politique aboutit à l'opposé de ce vers quoi il tendait au départ : au lieu de contribuer à un avènement de la liberté et du bonheur, il entretient une forme de servitude, un attachement insensé à des sacrifices inutiles qui empêchent les deux amants de s'épanouir dans la plénitude de leur rencontre.

Mais c'est assurément l'art qui est, dans *Les Clowns lyriques*, soumis au plus profond désenchantement. Non seulement parce que, à l'inverse là encore des *Enchanteurs*, il échoue à s'imposer sur le réel, mais parce que l'imaginaire lui-même, miné de l'intérieur, y est aussi radicalement déprécié. Il a perdu le pouvoir de faire miroiter le merveilleux à la lisière du monde et d'exercer le mordant de la dérision contre la barbarie et la vulgarité. Incapable d'illustrer un esprit de résistance ou soutenir un projet humaniste, l'art devient l'expression d'un égoïsme complexé qui se réfugie dans la mauvaise foi pour ne pas être confronté à lui-même : moins comme une manière d'être qu'une soumission au paraître. Willie Bauché a peut-être transformé son existence en « une sorte de patinage artistique, de ballet d'une perpétuelle commedia dell'arte » (p. 130), mais la comédie italienne évoquée ici n'a plus grand chose à voir avec le bonheur de celle qui permettait à Fosco de réintroduire, dans un univers déshumanisé, la protestation persistante de l'humain. Dans *Les Clowns lyriques*, elle apparaît plus incertaine, moins tranchante,

1. *Vie et mort d'Émile Ajar*, op. cit., p. 15.

plus défensive qu'offensive, plus illusoire aussi... et finit d'ailleurs par glisser dans un spectacle de débauche et de dérision qui, comme le remarque La Marne, porte au contraire atteinte à cette humanité vulnérable

Elle reste intacte, elle reste pure, elle reste propre, la figure humaine ! Non, pauvre petit Willie, ce n'est pas toi avec ton cul qui arriveras là où Hitler, où Staline, où la bombe d'Hiroshima ont échoué ! Elle reste pure, elle reste belle ! (p. 161).

Sans doute le personnage de Willie Bauché est-il bien différent de celui de La Marne, adepte de la parodie incessante, idéaliste désabusé qui voit dans l'outrance du burlesque la meilleure façon de « désamorcer le réel » et de faire face au conflit nucléaire qui menace d'éclater. Mais le mari éconduit ne manifeste, au moins dans un premier temps, aucune inclination pour cette forme d'humour : La meilleure façon « d'amortir les chocs » (p. 35) consiste plutôt pour lui à se montrer stoïque à l'égard des choses et des êtres et à cultiver « une élégance dédaigneuse faite de parfait détachement » (p. 130). Dès lors, le burlesque auquel il finit par se résigner ne traduit aucune affirmation de l'esprit triomphant ; il sanctionne plutôt une déchéance et réduit son auteur à n'être plus qu'un personnage grossier et pathétique. Les jeux érotiques auxquels il se livre avec les deux actrices illustrent une première fois cet irrémédiable déclin. Mais c'est l'image qu'il donne de lui au cours du défilé qui vient parachever sa déroute. Il y apparaît debout sur un char, travesti en empereur romain couvert de ridicule ; un clown grossier et impuissant qui, malgré ses crises d'asthme persistantes, n'a pas encore renoncé aux artifices du subterfuge et fait tout pour rester dans les arènes de cette parade burlesque.

Les parcours respectifs de Jacques Rainier et de Willie Bauché s'accompagnent donc d'une remise en cause de tous les vecteurs de l'illusion créatrice. L'amour y suscite encore l'imaginaire et le lyrisme mais il est réduit à néant par la persistance d'un idéalisme lui-même poussiéreux et inopérant. Et même l'art, assise traditionnelle de l'ironie et de la satire, est à son tour entraîné dans la spirale de la dérision pour être relégué au rang d'inefficace subterfuge. En ce sens, l'expression de « clowns lyriques » empruntée à Gorki pourrait bien apparaître comme une antiphrase : brandie jusqu'alors par Gary comme l'étendard de l'idéalisme et de l'insoumission, elle se charge désormais de dérision pour signifier l'amertume d'un échec.

Roman très déroutant, *Les Clowns lyriques* à l'image du désarroi dans lequel se trouve Gary à la fin des années 70. L'échec des protagonistes laisse entendre l'angoisse grandissante d'un romancier qui s'interroge sur les ressorts de l'illusion et à un moment de son œuvre où ses intentions ne coïncident plus toujours avec ses pratiques d'écriture. Il persiste à vouloir confier au burlesque – ce « dernier refuge de l'instinct de conservation » (p. 11) – le soin de faire face à la barbarie du monde, et à affirmer que seuls « la poésie, le rire et l'amour » peuvent « lutter contre les horreurs de l'absolu » (p. 113). Mais le texte, lui, ne cesse de contredire ce projet et de souligner que ni l'art, ni la dérision ni la passion amoureuse ne parviennent à enrayer le triomphe du réel. L'écrivain peut rappeler à plusieurs reprises que l'humanité se dessine à l'écart des certitudes abstraites et des vérités absolues, qu'elle prospère dans une marge d'à peu près faite de tendresse et de pudeur. Le texte, lui, met en scène des personnages incapables d'accéder à la sérénité d'un tel idéal. En démentant ainsi ce qu'il s'efforce lui-même de proclamer, le roman glisse subrepticement vers une forme de tragédie. Celle-ci ne consiste pas à condamner le monde à l'absurdité et au non-sens : à travers une parole qui devient incantatoire, elle maintient l'esquisse d'un horizon salutaire mais elle contraint les personnages à reconnaître que si le sens existe, il ne leur appartient pas.

3 - L'IMPASSE DE L'ALTRUISME

Mais le procès conduit contre l'idéalisme ne se contente pas de confronter le mythe et l'histoire ou d'évoquer les désillusions ou échecs auxquels se heurtent les personnages. Il met aussi en question une valeur chère aux défenseurs des utopies solidaires qui font de l'aide apportée aux êtres vulnérables la clef de voûte de leur combat. Cet altruisme peut prendre une dimension rédemptrice et témoigner d'une confiance irréductible dans l'humain. Mais Gary s'applique aussi à dénoncer à maintes reprises l'ambiguïté, sinon la mauvaise foi, qui sous-tend ce geste d'ouverture vers ses semblables. À ses yeux, la compassion qui incite à se porter vers l'autre relève souvent moins d'un élan de solidarité que d'un souci de dissimuler ses propres défaillances et de se donner bonne conscience. L'excès d'altruisme lui apparaît comme une façon de maintenir par des voies détournées l'hégémonie du « Royaume du je » : une instrumentalisation de l'autre uniquement vouée à la

préservation ou à l'accomplissement de soi. L'attitude de la représentante de l'*American Corps* dans *Les Mangeurs d'étoiles* est exemplaire de ce mouvement d'altération. L'attention qu'elle porte à la misère du peuple sud-américain et l'empressement qu'elle manifeste à vouloir améliorer son sort traduisent principalement, chez elle, un besoin insatiable de se réaliser à travers l'action humanitaire. Il s'agit moins de se soucier de l'autre que de répondre à ses propres questions et de combler un vide à l'intérieur de soi. Son idéalisme empreint de compassion l'incite à développer l'art et la culture et à favoriser l'instruction d'une population encore plongée dans l'ignorance et la superstition. Mais son influence auprès de José Almayo et les actions menées en faveur des autochtones visent d'abord à donner un sens à sa vie :

Il [José Almayo] avait besoin d'elle et lorsque vous trouvez quelqu'un qui a besoin de vous, une bonne partie de vos problèmes sont résolus. Vous cessez d'être aliénée... d'errer à la recherche d'une identité, d'un plan dans le monde, d'un but qui vous permettrait de vous libérer de vous-même, de choisir, de vous engager...

Elle ne cache d'ailleurs rien de cet enjeu identitaire à l'évangéliste qui l'accompagne, le Docteur Horwat :

Vous pouvez enfin vous justifier... C'était très important pour moi... Je me sentais coupable, sans aucune raison précise, simplement parce que j'existais sans savoir pourquoi, sans rien faire pour le justifier... Justifier le fait d'exister, vous comprenez. Je n'ai jamais su qui j'étais. Je n'avais pas d'identité... Et ce pays, brusquement me permettait de m'accomplir... de me trouver. Je sentais soudain que j'avais quelque chose à donner.¹

La mission dont elle se sent investie n'empêche pas la jeune femme de percevoir en même temps son engagement auprès des habitants comme la condition de son propre salut. Voilà pourquoi elle ne cesse d'agir avec une crédulité qui confine à l'aveuglement, sans prendre jamais conscience ni des intentions réelles de José

1. *Les Mangeurs d'étoiles*, op. cit., p. 200-201

Almayo ni des conséquences souvent néfastes de ses propres décisions. À ses yeux, l'essentiel reste de maintenir intactes des convictions humanitaires qui offrent à l'identité un support pour se construire et « se justifier » : les remettre en cause risquerait de fragiliser le « je », de l'enfermer dans un constat d'impuissance et de le plonger dans un sentiment de déroute. En sorte que, contrairement à ce qu'elle affirme, l'altruisme, prospérant au détriment des autres, n'est pas « un but qui vous permettrait de vous libérer de vous-même », mais un moyen de préserver l'image que l'on a de soi.

C'est en des termes légèrement différents mais avec une lucidité plus grande que Jean, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, justifie son désir d'apporter aide et réconfort aux « ci-devant » que l'association S.O.S. Bénévoles lui demande de rencontrer. Sensible à la vulnérabilité des êtres vivants, l'employé tente d'abord de lutter contre l'inéluctable en offrant aux personnes âgées le droit de rêver encore. Il incite ainsi l'ancienne chanteuse Cora Lamenaire à venir se produire sur la scène d'un cabaret parisien afin qu'elle puisse retrouver ses émotions de jeunesse. La brève liaison amoureuse qu'il entretient avec elle apparaît comme une façon de conjurer le temps qui passe et de se révolter face aux lois de la destinée humaine. Si elle n'empêche pas Jean de se résigner face à l'irréversible et de préférer finalement « se bricoler une vie heureuse » en compagnie d'Aline, elle est exemplaire du dévouement dont il fait preuve et de l'énergie qu'il déploie à essayer de « retenir Cora ». Mais il reste très lucide quant à l'ambivalence de son comportement, et garde conscience que cette attention à l'autre n'est pas un acte désintéressé car il répond surtout au besoin très égoïste de ne pas penser à lui-même :

J'ai toujours été prêt à faire n'importe quoi pour diminuer quand ça souffre. J'ai un truc, la protection de la nature et des espèces menacées par l'environnement, et il n'y a rien à faire. Je ne sais pas d'où je tiens ça. Chuck dit que j'aurais été le premier chrétien, si c'était possible. Mais moi, je crois que c'est par égoïsme et que je pense aux autres pour ne pas penser à moi-même, qui est la chose qui me fait le plus peur au monde. Dès que je pense à moi, c'est l'angoisse.¹ (p. 59)

1. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 59

Les confidences de ces deux personnages sont révélatrices des ambiguïtés qui entachent les enjeux de l'altruisme. À travers une démarche qui met en avant le dévouement et la compassion éprouvée vis-à-vis de ses semblables, le « je » ne cherche en réalité qu'à occulter ses propres angoisses et à atténuer la culpabilité que le spectacle du monde provoque en lui. En ce sens, vouloir s'extraire des limites étroites de son *ego* peut, selon Gary, n'être que l'expression d'un égoïsme complexé qui s'appuie sur la fragilité de l'autre pour acquérir une légitimité plus grande ou se construire dans un narcissisme réconfortant. Plus encore, l'écrivain rappelle à quel point il peut être présomptueux de vouloir faire le bien d'autrui. L'idéalisme de l'héroïne déchue des *Mangeurs d'étoiles* est empreint de certitudes et se traduit dans un discours moralisateur qui témoigne « d'un éléphantiasis de la conscience individualiste ». Or, cet idéalisme alimente, comme il l'écrit dans *Pour Sganarelle*, « cette politique du Moi universel... qui se gonfle de Sa conscience ineffable jusqu'à vouloir incarner en lui la conscience du monde »¹, et il revient ainsi à réaffirmer, sous le couvert de valeurs communes, le narcissisme et la primauté indiscutable du « Royaume du je ».

1. *Pour Sganarelle*, *op. cit.*, p. 118

Troisième partie

Marge humaine et « à peu près » :

pour un nouvel humanisme

L'humanisme de Gary n'est pas seulement lié à une mythologie qui, en sollicitant l'imaginaire, veut concourir à ce que l'homme cesse d'être considéré comme une donnée préalable pour devenir une utopie à conquérir. Loin de se réduire à une métaphysique, il détermine aussi une posture existentielle et met en question une façon d'être au monde qui invite l'individu à se prémunir de la réalité dans ce qu'elle peut avoir d'envahissant, de sclérosant et de dogmatique. Cet autre versant de l'humanisme est motivé à sa source par le désir de se rendre insaisissable et de privilégier les valeurs affectives ou le jeu des paradoxes pour se mettre hors d'atteinte du regard des autres, et à l'abri de toute tentation de vérité univoque. À cette fin, l'écrivain peut recourir encore au subterfuge et aux illusions ; mais c'est moins désormais pour se projeter au-delà de lui-même que pour se protéger d'une emprise trop grande de la réalité, faire face aux certitudes définitives et à toutes les dérives de l'absolu. L'univers romanesque qu'il dessine fait ainsi l'apologie du mouvement et de l'approximation. À l'inertie des formes figées et transparentes, il préfère les dynamiques construites sur les figures de l'éclatement et de la dissimulation, qui trouvent leur expression la plus concrète et la plus symbolique à la fois dans l'image récurrente de la « marge humaine » – un refuge que Gary n'a cessé d'investir d'une triple dimension politique, esthétique et éthique.

CHAPITRE 1 : CONSTRUIRE UN REFUGE

1 - RECHERCHE DU SANCTUAIRE

Figure par excellence d'une esthétique largement inspirée du baroque, la « marge humaine » veut d'abord permettre de résister à une perception envahissante du monde et offrir les moyens de se prémunir contre la démesure des ambitions. Son espace métaphorique aux frontières incertaines – désigné aussi par le terme « d'à-peu-près » – délimite en effet un seuil au-delà duquel l'humanité s'impose comme un principe intangible, une valeur qui s'entretient à l'abri de toutes les convoitises et spéculations guidées par le seul goût de l'utilitaire : « Si nous commençons à nous soumettre au diktat de l'efficacité matérielle, le genre humain pourra éventuellement survivre mais pas l'humanité »¹. À travers cette marge, l'enjeu est donc bien de définir un sanctuaire où l'idée de l'homme, préservée du matérialisme et du processus de désacralisation qu'il génère, se maintient et se développe dans un faisceau d'illusions salutaires. Face à ce qui s'impose comme nécessaire au développement, l'écrivain réaffirme la primauté du superflu en expliquant que c'est en réalité à travers lui que l'humanité se reconnaît et se construit. Voilà pourquoi Morel consacre toute son énergie à défendre la survie de l'éléphant. Même si celui-ci doit venir faire obstacle aux perspectives du progrès, il apparaît d'abord aux yeux de l'ancien résistant comme le témoin à la fois majestueux et encombrant d'un monde que les hommes ont tout intérêt à protéger :

Ce qu'il défendait, c'était une marge d'humanité, un monde, n'importe lequel, où il y aurait place pour une aussi maladroite, une aussi encombrante liberté. Progression des terres cultivées, électrification, construction de routes et de villes, disparition d'une œuvre colossale et pressante, mais qui devait rester assez

1. *L'Affaire Homme, op. cit.*, p. 20.

humaine cependant pour qu'on pût exiger de ceux qui se lançaient ainsi en avant qu'ils s'encombrent malgré tout de ces géants malhabiles pour lesquels il ne semblait plus y avoir de place dans le monde qui s'annonçait...¹

Bien que Gary récuse la dimension allégorique de l'animal dans son roman, les images auxquelles il l'associe vont bien dans le sens d'une telle construction. Définis successivement comme « les derniers individus avec toute leur maladresse » ou comme « la plus grande quantité de vie, de souffrance et de bonheur qui existe encore sur terre »², les éléphants ne sont pas seulement les représentants d'une nature menacée. Leur existence met aussi en question les limites incertaines de cette marge d'humanité : elle renvoie à la faculté qu'a l'homme de pouvoir se préserver lui-même en réfrénant ses propres ambitions et sa propension à la démesure. Tel est en tout cas, d'après Morel, l'enjeu principal de cette marge qu'il s'est engagé à défendre :

Morel refusait de transiger là-dessus. Saboteur de l'efficacité totale et du rendement absolu, iconoclaste de la sueur et du sang érigés en système de vie, il allait faire tout son possible pour que l'homme demeurât à jamais comme un bâton dans ces roues-là. Il défendait une marge où ce qui n'avait ni rendement utilitaire ni efficacité tangible mais demeurait dans l'âme humaine comme un besoin impérissable, pût se réfugier. C'est ce qu'il avait appris derrière les barbelés des camps de travail forcé, c'était une instruction, une leçon que ni lui ni ses camarades n'étaient prêts d'oublier. (p. 182)

L'expérience vécue dans les camps de concentration est ici présentée à nouveau comme le moment déterminant d'une prise de conscience, l'origine d'une éthique qui a façonné, chez Gary comme chez ses personnages, une représentation de l'humain irréductible à tout processus d'instrumentalisation. Pour faire face à la menace de désacralisation, l'écrivain rappelle la nécessité d'espaces éloignés de

1. *Les Racines du ciel*, op. cit., 181.

2. Cité par Pierre Bayard in « Les éléphants sont-ils allégoriques ? », *Europe* n°926-927 : *Écrire l'extrême La littérature et l'art face aux crimes de masse*, Juin-Juillet 2006, p. 37.

toute fonction utilitaire, qui ouvrent la voie à d'autres formes de développement et préservent ainsi la dignité essentielle de l'homme. Laurençot, l'inspecteur des chasses, le souligne d'ailleurs avec conviction dans sa conversation avec Schölsher, au cours de laquelle il apporte son soutien au combat de Morel :

Il faut absolument que les hommes parviennent à préserver autre chose que ce qui leur sert à faire des semelles ou des machines à coudre, qu'ils laissent de la marge, une réserve où il leur serait possible de se réfugier de temps en temps. C'est alors seulement que l'on pourra parler de civilisation. Une civilisation uniquement utilitaire ira toujours jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'aux camps de travail forcé. Il nous faut laisser de la marge. (p. 183)

Ces propos mettent ici en avant la dichotomie installée par Gary entre la recherche effrénée du progrès ou le culte des valeurs matérielles, et l'esprit dans lequel se construit un mouvement de civilisation qui suppose la préservation d'une marge – c'est-à-dire d'un lieu symbolique au sein duquel l'idée de l'homme reste soutenue par une insatiable un désir de perfectibilité. Abolir cet espace dessiné selon les contours de « l'à-peu-près », ne pas en reconnaître la force ni la valeur, revient à « tomber dans tout ce qui est ennemi de l'homme »¹ et à ruiner l'idée même de civilisation. Loin de se mesurer en termes d'acquis ou selon une échelle quantitative de biens matériels, cette dernière se définit d'abord comme « une poursuite de l'à-peu-près »² qui sollicite pleinement l'imaginaire. Elle vise à faire de l'humain moins une réalité qu'une « œuvre d'imagination »³ qui n'a jamais fini de s'inventer. Clef de voûte de l'éthique garyenne, l'à-peu-près n'est donc pas, comme le précise Jean-François Pépin, l'« expression du vague et de l'indéfini, mais d'un possible sans cesse repoussé, sans cesse renouvelé. Il ébauche la seule géographie admissible de l'homme, celle de la "marge d'humanité", espace vierge où tout peut advenir, frontière mouvante d'un humain à construire »⁴.

1. *Les Clowns lyriques, op. cit.*, p. 115.

2. *Ibid.*

3. « Dimanche littéraire : le sens de la vie ». Entretien avec Gérard Valbert, Radio Suisse Romande 1974.

4. Jean-François Pépin, « Une géographie de l'homme à venir dans l'œuvre de Romain Gary » in *Romain Gary et la pluralité des mondes*, PUF, 2002, p. 58.

C'est le même désir de préserver un tel refuge qui conduit Lenny et les autres *Ski bum* d'*Adieu Gary Cooper* à vivre dans les Alpes suisses et à ne s'aventurer que rarement au-dessous de leurs deux mille mètres d'altitude. Préservés par cette dénivellation, tous les marginaux échappent ainsi au poids d'une réalité contraignante qui les obligerait à « se conformer » : ils viennent se ressourcer dans un lieu où il est encore possible d'éprouver la sensation d'être libre et où l'idée de l'homme se trouve comme anoblée, rehaussée à l'image des sommets enneigés qui entourent le refuge de Bug Moran. C'est là, face à l'énigme prometteuse d'un ciel infini et à toutes ces images de grandeur que l'humanité se construit et se reconnaît. Elle échappe aussi bien au dogmatisme de la norme qu'à l'anonymat du collectif, et finit par se vivre comme une expérience à la fois universelle et singulière. Paul Audi explique en ce sens que « la marge humaine est la chance de l'humanité et, cette chance, l'homme doit savoir la saisir. Et c'est une chance supplémentaire que cette décision le place à la lisière du monde, à distance de toutes ces majorités bruyantes qui fabriquent de la société sur la ruine de l'individu : c'est en effet de là, à partir de cette marginalité-là, grâce à l'écart qu'elle établit, qu'il lui devient possible de résister à ce qui *a priori* veut sa perte : Sa Seigneurie l'Ordre des Choses, Nabab du Tel Quel et Gardien jaloux de ses limites »¹. Face à la réalité d'une société où « la démographie » règne en maître et où chacun doit se soumettre aux règles de la vie commune, Lenny privilégie ces terres recouvertes d'une neige qui dissimule les aspérités du réel et qui offre aux *Ski bum* un isolement propice à leur plénitude intérieure :

*Lenny était descendu à Genève, une fois ou deux, parce que Bug Moran était en vacances à Cadaqués et ils commençaient à crever de faim. Il avait pu donner quelques leçons nautiques. C'était bien triste, mais ce qu'il faisait en bas, au-dessous de deux mille mètres, il s'en foutait, ça ne comptait pas. Chez lui, dans la neige, il avait son code à lui, comme tous les gars, mais en bas, il était capable de faire n'importe quoi. Il n'était plus chez lui, il était chez eux. Il fallait se conformer.*²

1. *Je me suis toujours été un autre*, op. cit., p. 219.

2. *Adieu Gary Cooper*, op. cit., p. 14.

S'aventurer à Genève et se perdre au milieu des autres hommes n'est vécu par le jeune américain que comme une compromission douloureuse et un véritable renoncement à soi-même. *Adieu Gary Cooper* apparaît ainsi à bien des égards comme un hymne à la solitude et à la liberté qu'elle génère. En opposant les formes de la marginalité et les contraintes de la société, ce deuxième volet de *La Comédie américaine* est révélateur de la méfiance et de l'hostilité entretenue par Gary vis-à-vis des modèles qui, fondés sur la primauté du collectif, s'avèrent le plus souvent opposés à la reconnaissance de la liberté individuelle. Cette réticence vis-à-vis des valeurs collectives explique aussi le réflexe antipatriotique de Lenny lorsqu'il découvre l'affiche où Kennedy invite les Américains à se demander ce qu'ils peuvent faire pour leur pays. Pour lui, le choix ne fait aucun doute : quitter le nouveau monde et se réfugier en Suisse s'impose comme la seule décision concevable. La même apologie de l'individualisme se fait à nouveau entendre dans la diatribe virulente contre le principe de majorité que le jeune déserteur va jusqu'à estimer contraire à l'esprit de démocratie :

Les majorités, ça devrait être interdit par la démocratie. Moi, je m'occupe pas de politique, mais je suis pour la démocratie. Et qu'est-ce que c'est la démocratie, chiasse de merde ? C'est des minorités. Des Noirs. Des Mexicains. Des Portoricains. N'importe quoi pourvu que ce ne soit pas une majorité. Avec la majorité, il n'y a plus de démocratie possible, il n'y a plus que la majorité [...] Moi, si vous venez me demander qu'est-ce que c'est, ta politique, Lenny, moi, je vous dirai : ma politique, c'est la minorité. Même que moi-même, je suis pas autre chose : je suis une minorité, la plus petite minorité et je le reste. (p. 207)

Idéologies politiques ou idéalisme ne sont donc pas seulement condamnés en raison de l'extrémisme dont ils sont parfois porteurs, mais surtout parce qu'ils négligent les questions relatives à l'individu au profit d'une conception plus globale de la société. Le sanctuaire en marge de la réalité que défend l'écrivain est au contraire un lieu qui reconnaît comme légitime l'aspiration individualiste de chacun et où la personne, reconnue dans l'affirmation pleine et entière de ses désirs, n'est pas instrumentalisée par un système de pensée.

2 - ROLE DES SYMBOLES

Instrument de résistance à la réalité, refuge irréductible de liberté entretenant par un acte de foi une espérance en l'être humain, la marge rejoint donc une fonction que nous avons à plusieurs reprises vue confiée à l'art. : stimuler la créativité de l'esprit et réenchanter le monde pour maintenir ouverte une marge d'espoir. Mais cette marge se manifeste aussi, sur un autre terrain, à travers la faculté qu'a l'homme de se projeter dans des symboles, ou plus exactement de construire du symbolique, entendu à la fois comme l'affirmation d'une dignité et comme un acte de résistance. En créant un écart entre l'objet et le sens qu'on lui attribue, le symbole reproduit en effet la mise à distance emblématique de la marge que défend le romancier. Il devient à son tour une forme de refuge, l'expression d'un dépassement continu de ce qui est, et rappelle que c'est à travers un tel mouvement que l'on peut conjurer le désespoir. C'est en ces termes que le poète Dobranski justifie, dans *Éducation européenne*, l'importance des histoires qu'il se plaît à raconter aux autres résistants. À ses yeux, les valeurs de l'humanité, lorsqu'elles sont fragilisées par les aléas de l'histoire, ont besoin d'être préservées à travers des réalités en apparence plus superflues mais qui, de fait, sont investies par la force du symbole :

On peut me dire tant qu'on voudra que la liberté, la dignité, l'honneur d'être un homme, tout ça, enfin, c'est seulement un conte de nourrice, un conte de fées pour lequel on se fait tuer. La vérité, c'est qu'il y a des moments dans l'histoire, des moments comme celui que nous vivons, où tout ce qui empêche l'homme de désespérer, tout ce qui lui permet de croire et de continuer à vivre a besoin d'une cachette, d'un refuge. Ce refuge, c'est parfois seulement une chanson, un poème, une musique, un livre.¹

« Les Bourgeois de Paris », « La Bonne Neige » ou « Les Environs de Stalingrad » cessent alors d'être de simples fabulations destinées à divertir les résistants ou à tromper leur ennui. Mettant en scène tantôt la déroute de l'armée allemande, tantôt les solidarités clandestines qui subsistent malgré l'Occupation,

1. *Éducation européenne, op. cit.*, p. p. 65.

ces fictions prennent une dimension symbolique et entretiennent le courage des partisans en leur donnant la conviction « qu'ils ne sont pas seuls »¹.

De la même façon, dans *Les Cerfs-volants*, la cuisine raffinée du Clos Joli ne se réduit pas à une simple performance culinaire mais devient une façon de faire perdurer un idéal français et de ne pas céder aux désillusions de l'Histoire. À travers ses différentes créations et le soin qu'il met à préparer ses plats, Marcellin Duprat s'attache à transformer son restaurant en un sanctuaire patriotique et se permet même d'expliquer à un résistant qui le soupçonne de collaborer avec l'ennemi ce qu'est « un bon Français » :

Cela veut dire quoi, un bon Français, en ce moment, selon vous ? Eh bien je m'en vais te le dire puisque tu n'as pas l'air de le savoir... Un bon Français, par le temps qui court, c'est quelqu'un qui tient bon... Et tenir bon, c'est quoi pour vous ? C'est celui qui ne cède pas, qui ne baisse pas la tête et qui reste fidèle à ce qui fait la France... Ça ! » Il me montra ses mains. « Mon grand-père et mon père ont œuvré pour la grande cuisine française et la grande cuisine française, elle n'a pas mordu la poussière, elle n'a pas connu la défaite et elle ne la connaîtra jamais tant qu'il y aura un Duprat pour la défendre face aux Allemands, aux Américains, à n'importe qui ! (p. 213)

Vue à travers cette apologie enflammée, la « grande cuisine française » n'est plus seulement destinée à satisfaire le plaisir des sens ; elle véhicule aussi un héritage, symbolise un idéal de grandeur, et légitime à la fois l'abnégation et l'esprit de résistance de tout un peuple. Revendiquer son savoir-faire devient, pour le maître du Clos Joli, une façon de ne pas se résigner et de conserver l'espoir. La même construction symbolique est à l'œuvre dans *La Promesse de l'aube* ou *Les Mangeurs d'étoiles* à travers l'anecdote des boules de jonglage qui, soumises à un semblable écart de sens, se retrouvent investies d'une nouvelle dimension. Parvenir à jongler avec une septième ou une treizième boule ne représente pas pour le jeune Romain ou pour Monsieur Antoine une simple performance artistique : cet exploit renvoie le premier à l'idéal perpétuellement entretenu d'un dépassement de soi,

1. *Ibid.*, p. 89.

tandis qu'il prend pour le second une dimension proprement patriotique en illustrant le « génie français [qui cherche] à se surpasser dans tous les domaines »¹.

La marge qu'instaure la construction symbolique devient ainsi le lieu emblématique du dépassement. Supprimer les symboles reviendrait à priver l'esprit de cette activité de l'imaginaire et à l'empêcher de trouver, dans l'écart créé entre l'objet et sa signification, des espaces possibles de liberté. On comprend dès lors pourquoi les régimes totalitaires ont fait de la lutte contre les symboles un des enjeux de leur combat : en réduisant la réalité au seul signifié et en empêchant sa mise à distance par le détour du signifiant, les nazis cherchent à abolir toute marge d'humanité et à faire disparaître ces refuges de liberté que l'esprit se construit. C'est le cas notamment dans *Les Cerfs-volants* : les soldats allemands qui détruisent quelques-unes des créations d'Ambroise Fleury avant d'en interdire carrément le vol pressentent trop bien la dimension symbolique que prennent ces curieux objets qui flottent dans le ciel : ils tentent ainsi de briser à travers eux tout ce qui pourrait s'affirmer comme un acte de résistance. Mais c'est surtout dans l'épisode des hannetons des *Racines du ciel* que la haine du symbolique se fait la plus flagrante. En cherchant à secourir les insectes tombés sur le dos, Morel et ses compagnons d'infortune leur confèrent une autre valeur : celle d'une vulnérabilité du vivant qui doit être protégée. La réaction des soldats ne se fait, là non plus, pas attendre : ils frappent les prisonniers et cherchent à piétiner tous les hannetons, car ils ne peuvent admettre ni supporter la signification symbolique que prennent ces insectes, la façon dont se révèle et se réaffirme par eux la résistance des esprits libres :

En une seconde, il [le sergent Grüber] avait compris ce qui se passait. Il avait reconnu l'ennemi. On se trouvait devant une manifestation scandaleuse, une profession de foi, une proclamation de dignité inadmissible chez des hommes réduits à zéro. Oui, il lui avait suffi d'une seconde pour saisir toute la gravité du défi lancé aux constructeurs d'un monde nouveau... Il courait dans tous les sens, tournait en rond, bondissait, le pied levé, frappait le sol du talon, dans une sorte de danse désopilante, presque touchante par son inutilité. Car il pouvait assommer les détenus et il

1. *Les Mangeurs d'étoiles*, op. cit., p. 33.

pouvait écraser les hannetons, mais ce qu'il visait était complètement hors d'atteinte, hors de portée et ne pouvait être tué.¹

En brisant le support de cette restauration symbolique de dignité que constitue le symbole, le totalitarisme cherche à combattre les espaces de liberté que celui-ci dessine. Mais Gary, dont toute l'œuvre proclame le devoir de ne pas désespérer, rappelle qu'un tel combat est voué à l'échec : en dépit de l'énergie (renforcée dans le passage par l'effet de l'énumération) que le soldat déploie pour les anéantir, les symboles demeurent inaltérables, et condamnent sa lutte à n'offrir que le spectacle dérisoire et « désopilant » de son impuissance.

3 - CONTRE TOUT DOGMATISME

La préservation de l'humanité par la marge tient enfin à ce que celle-ci garantit une autre forme de liberté : elle permet à l'esprit d'échapper au dogmatisme et à la tyrannie de la norme. Nous avons déjà relevé que Gary ne s'est jamais montré indulgent avec les discours qui prétendent asséner une vérité ou avec les paroles péremptoires de « ceux qui croient avoir absolument raison »². À ses yeux, le principe de vérité doit être discrédité au profit des illusions illimitées qu'offre la rhétorique du mensonge. Car si le premier est perçu comme un vecteur possible d'aveuglement et d'intolérance, la seconde est à la source commune de l'espérance et de la créativité :

Il ne s'agit pas de savoir si un rêve est absurde ou irréalisable mais s'il vous aide à tenir le coup. Il y a des chimères qui ont bâti des civilisations, vous savez, et des vérités qui ont tout détruit et n'ont rien su mettre à la place... Aussi bien en Orient qu'en Occident, tout ce qui a duré, tout ce qui fut progrès a été bâti à partir de songes.³

1. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 487.

2. *L'Affaire Homme*, op. cit., p. 20.

3. *Europa*, op. cit., p. 93.

Au-delà des vertus du songe, du mensonge et des illusions qu'ils véhiculent, le romancier cherche par dessus tout à échapper à une représentation binaire qui opposerait la vérité et l'erreur. À la radicalité de cette alternative, son écriture préfère les tâtonnements et l'approximatif, et cherche à privilégier un entre-deux, un principe de relativité dans lequel la pensée, émancipée de la tentation du manichéisme, pourrait se reconnaître :

Tous les systèmes doivent prendre leur assurance contre l'erreur et quel que soit leur contenu de vérité, ils ont tous tort dans l'absolu. Ils ont raison dans le relatif en fonction de leur vérité historique et transitoire et cela implique, pour tout système idéologique, le respect d'une marge qui doit être un lieu d'asile où l'homme pourrait se réfugier à l'abri des joutes sanglantes de la vérité et de l'erreur.¹

On comprend dès lors l'écho qu'a rencontré chez Gary la phrase d'Albert Camus dénonçant « les gens qui croient avoir absolument raison, que ce soit dans leurs machines ou dans leurs idées »². La marge qu'il revendique n'est pas seulement ordonnée à l'édification d'un rempart contre le matérialisme et ses travers : elle devient aussi une façon de récuser les postures dogmatiques, de se prémunir contre l'esprit de système et d'aspirer à une forme de tempérance dans la défense même des convictions. Plus encore, elle garantit les conditions de la liberté puisqu'elle permet de lutter contre les dérives de l'extrémisme, dénoncées dans plusieurs romans comme des formes d'asservissement de la pensée. Lady L en prend par exemple brutalement conscience lorsqu'elle assiste impuissante au jusqu'aboutisme de son amant :

Lady L savait aujourd'hui qu'il y avait une contradiction entre ce qu'Armand lui enseignait et sa façon d'être, entre cette liberté absolue qu'il invoquait et son propre asservissement à une idée. Il y avait une contradiction même entre l'idée de la liberté absolue et un dévouement absolu à cette idée. Il y avait une contradiction entre la liberté de l'homme dont il se réclamait et

1. *L'Affaire Homme*, op. cit., p. 21.

2. A. Camus, « Le Siècle de la peur » in *Actuelles. Écrits politiques* [1950], Paris, Gallimard, coll. Idées / Gallimard, 1977, p. 119.

sa soumission totale à une pensée, une idéologie. Il lui semblait aujourd'hui que si un homme devait être vraiment libre, il devait se comporter aussi librement avec ses idées, ne pas se laisser entraîner complètement par la logique, pas même par la vérité, laisser une marge humaine autour de toute chose, autour de toute pensée.¹

La « marge humaine » que la jeune femme appelle de ses vœux offrirait à l'esprit un espace possible d'émancipation – en écho à la volonté de Gary de lutter contre « la poursuite du bleu » et les dérives de l'utopie. Faire « de ses idées et de ses rêves... des cerfs-volants »² : la recommandation d'Ambroise Fleury exprime bien l'entre deux que l'écrivain n'a cessé de poursuivre jusque dans son dernier roman. Elle rappelle, en référence à cet objet volatile retenu entre la terre et le ciel, que le romancier s'est toujours attaché à construire un espace métaphorique éloigné tout autant du matérialisme que de l'idéalisme débridé – l'un et l'autre étant perçus comme un terrain favorable au dogmatisme et une source possible de désillusions. Et Ludo a bien compris pourquoi Ambroise Fleury restait aussi fidèle à ses cerfs-volants et à leur légèreté maîtrisée :

*C'est un homme d'une autre génération : celle qui a connu trop d'horreurs. Il se méfie des grands élans et il trouve que les hommes doivent tenir même leurs plus nobles idéaux au bout d'une solide ficelle. Sans ça, selon lui, des millions de vies humaines vont se perdre dans ce qu'il appelle « la poursuite du bleu ». Il ne se sent bien qu'en compagnie de ses cerfs-volants.
(p. 107)*

Expression d'une marge symbolique, le cerf-volant devient objet de résistance non seulement face à l'occupant nazi mais aussi face à l'extrémisme en général, qui accompagne et dénature toutes les formes d'idéologies. Car si elle n'est pas contenue dans un espace de tempérance ni soumise à la légèreté colorée du jouet qui flotte dans le ciel, même l'utopie la plus fraternelle peut nourrir un jusqu'aboutisme que Gary a toujours combattu.

1. *Lady L, op. cit.*, p. 163.

2. *Les Cerfs-volants, op. cit.*, p. 92.

4 - NOUVELLE DIMENSION DU COUPLE, FEMINISATION DU MONDE

Qu'elle s'exprime à travers le langage ou à travers d'autres figures, la volonté de s'inscrire dans une marge, loin des vérités convenues et des normes, correspond donc à un profond désir de liberté. Mais son but est aussi de garantir les conditions du bonheur, seul à même de donner à l'existence toute sa dimension. Comme le rappelle Paul Audi en citant Gary, « la Vie en son essence absolue, la vie avec un grand V, a toujours ceci de singulier qu'elle n'est guère "susceptible de sens ou de non-sens mais seulement de bonheur et de malheur". »¹ De fait, la revendication du bonheur se fait de plus en plus entendre à mesure que s'affirment et évoluent la thématique amoureuse et la figure du couple. On a vu précédemment que cette dernière offrait d'emblée la matière d'une nouvelle mythologie qui laissait libre cours à l'imaginaire dans un espace de construction réciproque où l'« invention » de l'autre allait de pair avec la sortie du « Royaume du Je », et qu'elle ouvrait par là, sous le sceau de l'affectivité, à un idéal de fraternité universelle. Or, cette conception doublement exaltée de l'amour – comme relation fusionnelle et comme facteur d'une profonde transformation des hommes et du monde – s'atténue au fil des romans au profit d'une prise en compte croissante de sa dimension de refuge, avec ce qu'elle implique de repli des amants sur eux-mêmes et de reformulation des valeurs qui les portent. Sans doute sont-ils plus que jamais animés par le dessein de construire un lieu où vivre qui les mette à l'abri du dogmatisme ; mais c'est pour opposer maintenant aux certitudes péremptoires moins la complexité de l'équivoque que la force de la tendresse et les vertus de la fragilité.

Ce nouvel imaginaire amoureux n'était pas absent des premières œuvres, mais il devient de plus en plus dominant. Il incite les amants à s'extraire de l'Histoire et à renoncer à une quête d'absolu toujours inassouvie, pour rechercher plutôt le bonheur dans les limites d'une retraite immédiatement accessible où la sensibilité de l'être humain est pleinement reconnue : mouvement de repli sur soi soutenu par le désir de « se bricoler » une vie à deux plutôt que de s'abandonner jusqu'à s'y perdre à de vaines abstractions. L'utopie qu'il génère vise moins à offrir un horizon à l'humanité qu'à construire et préserver un espace concret et apaisant pour ceux qui s'y retrouvent. C'est ce vers quoi tendent Rainier et Ann,

1. P. Audi, *La Fin de l'Impossible*, op. cit., p. 123.

dans *Les Clowns lyriques*, quand ils font le choix d'un enfermement spatial et temporel : les deux amants se mettent à l'écart du monde (« Rainier alla vite fermer les volets, tirer les rideaux, jeter le jour dehors »¹) pour se replier dans une maison transformée en cathédrale consacrée à l'amour ; et malgré l'imminence du départ de Jacques, ils tentent d'ignorer le temps qui passe pour ne plus vivre que dans un présent suspendu et débarrassé de toute préoccupation d'avenir (« Songer à l'avenir apparaissait à Ann comme une histoire sans lendemain, une sorte d'imprévoyance, une manière de gaspiller son bien »²). Ce double mouvement de clôture façonne « l'entité spirituelle » du couple qui s'épanouit dans l'inertie d'un lieu et d'un instant aussi longtemps que le monde reste à l'écart de leur union. Il suffira cependant que l'Histoire s'imisce à nouveau entre eux – par exemple à travers les gros titres des journaux qu'on glisse sous le pas de leur porte – pour que leur amour se délite et se voie rattrapé par la fièvre de l'idéalisme. C'est qu'une telle mise à l'écart du monde suppose un renoncement à toutes les formes d'absolu et la ferme volonté de privilégier l'affectivité et la féminité comme *modus vivendi*. Faute de s'y être tenue, l'aventure du couple des *Clowns lyriques* se solde par un échec, mais n'entame en rien la conviction de Gary, qui rappelle que c'est en défendant ce *credo* qu'Ann a acquis le pouvoir de rendre l'utopie accessible :

Ann offre à Rainier une réalité vraie, la solution qu'il cherche : celle à « la poursuite du bleu », celle des « causes sacrées » dévorantes et destructrices par leur caractère absolu. Ann représente la relativité concrète et apaisante, seule accessible, seule réponse, humble peut-être mais suffisante à mes yeux, face aux abstractions dans lesquelles cet « extrémiste de l'âme » qu'est Rainier se noie.³

Ann n'est pas le seul personnage garyen à devoir lutter contre la force des utopies destructrices qui accaparent et enveniment l'esprit du conjoint. Dans *L'Angoisse du roi Salomon*, Aline se trouve elle aussi liée à un homme qui, malgré son amour pour elle, reste prisonnier de sa révolte, totalement absorbé par ses idéaux de fraternité et son désir de secourir l'humanité tout entière. Le discours

1. *Les Clowns lyriques*, *op. cit.*, p. 123.

2. *Ibid.*, p. 138.

3. *L'affaire Homme*, *op. cit.*, p. 346.

qu'elle lui tient laisse entendre la même revendication d'humilité face à l'existence et la même réticence face à « la poursuite du bleu ». Elle oppose au jusqu'aboutisme de Jean l'idée d'une utopie heureuse dépouillée de radicalité, et lui rappelle que certains renoncements ne signent pas forcément des défaites : ils permettent plutôt de ne pas se fourvoyer dans des espérances toujours insatisfaites et de se rendre disponible à la recherche du bonheur :

Je n'ai pas l'intention de vivre ma vie contre la vie, Jeannot. L'indignation, la protestation, la révolte sur toute la ligne, ça ne donne jamais qu'un choix de victimes. Il faut une part de révolte mais aussi une part d'acceptation. Je suis prête à me ranger, jusqu'à un certain point. Je vais te dire à quel point je suis prête à me ranger : j'aurai des enfants. Une famille. Une famille, une vraie, avec deux bras et deux jambes.¹

Savoir faire taire de vaines colères pour trouver dans l'espace concret et apaisant d'une famille « avec deux bras et deux jambes » de quoi répondre à ses aspirations idéalistes : c'est une même leçon de sagesse et de lucidité qu'Aline profère quelques pages plus loin lorsqu'elle invite Jean à ne pas s'enfermer dans un système de pensée binaire et manichéen mais à se satisfaire d'un « juste milieu » :

Le juste milieu. Quelque part entre s'en foutre et en crever. Entre s'enfermer à double tour et laisser entrer le monde entier. Ne pas se durcir mais ne pas se laisser détruire non plus. Très difficile. (p. 309-310)

Les paroles d'Ann, plus empreintes de ferveur amoureuse, ne témoignent pas de la même modération ni de la même recherche d'équilibre que celles d'Aline. Elles n'aboutissent d'ailleurs pas non plus au même résultat puisque Rainier, rattrapé par la tentation de l'absolu, s'avère incapable de se contenter d'un « juste milieu » alors que Jean parvient, lui, à s'engager sur la voie d'une résignation salutaire. À son amour « en général » qui le voue à se consacrer pleinement aux espèces menacées de disparition, succède le désir de « se bricoler une vie heureuse » avec Aline et de « s'établir pour [leur] compte, tous les deux » (p. 298).

1. *L'Angoisse du roi Salomon, op. cit.*, p. 300.

À son ambition de protéger l'humanité entière et de suppléer l'absence de « celui qui laisse crever et ne vient jamais aider personne » (*ibid.*) succède le rêve plus égoïste de « s'endormir avec elle [Aline] aux Antilles dans un coin qu'il faut connaître ou alors on a aucune chance de le trouver » (p. 262)¹.

La trajectoire suivie par Jean dans *L'Angoisse du roi Salomon* n'est pas sans faire écho à celle de Gary lui-même, qui, après avoir tenté de donner corps à son « amour en général » pour l'humanité, a lui aussi privilégié un même mouvement de repli sur soi. Enclin à défendre la posture du révolté et à voir dans les efforts conjoints de l'art et de l'imaginaire les seuls vecteurs porteurs d'une nouvelle mythologie de l'homme, il a d'abord fait de la sacralisation du couple le dernier avatar de sa quête messianique. Mais ce culte du deux a évolué avec la reconnaissance implicite de ses propres limites : sans jamais remettre en cause l'horizon assigné à son travail d'écrivain, il apprend à peu à peu renoncer aux aspirations démesurées (« Je ne peux pas être de salut public, c'est trop grand, alors je bricole », p. 298) et à situer l'avènement de l'humain dans un espace plus viable. Mettre en avant la figure du couple revient alors à s'écarter des attentes toujours insatisfaites et des idéalismes destructeurs pour rechercher ici et maintenant, dans l'intimité d'une union à deux, les conditions d'une utopie heureuse :

Je ne propose pas d'absolu. Je propose un « à peu près ». Il est exact que dans cette « religion » du couple, du féminin, du charnel, il y a aux yeux de la plupart des idéologues, une attitude qui paraît une dérobade à deux... Je propose simplement de chercher la civilisation du côté de l'affectivité, plutôt que des grandes destructions au nom des grandes constructions de l'homme toujours futur. L'avenir ne caresse personne. Une civilisation se juge à la place de cet espace blanc où chacun prend son bien selon son cœur.²

Quelque retournée qu'elle soit sur elle-même, l'intimité qui s'élabore dans cette nouvelle forme de la relation amoureuse offre cependant toujours une marge de résistance à l'ordre dominant car elle promet une nouvelle humanité : non

1. *Ibid.*, p. 262.

2. *L'Affaire Homme, op. cit.*, p. 349.

seulement parce qu'elle introduit un écart avec le reste du monde mais surtout parce qu'elle substitue à l'exigence d'un discours de vérité la recherche d'une vie heureuse. C'est ce que suggère Ann Garantier lorsqu'elle tente en vain de dissuader son amant de repartir au combat :

Ce qui compte, ce n'est pas la part du vrai ou du faux mais la part du moindre malheur. Un jour, lorsque les archéologues extra-terrestres se pencheront sur nos vestiges, ils décideront que nos vrais « grands hommes » ont été ceux qui ont causé le moins de malheurs... J'avais envie de lui crier : laisse-les à leurs « bonds en avant », laisse-les bondir dans cette magnifique certitude : c'est ainsi qu'il sauteront tout droit dans le doute. Les certitudes ont toujours été les plus sûres façons de se tromper. Laisse-les s'épanouir dans leurs certitudes et le doute leur viendra comme un suprême couronnement. Laisse-les s'enivrer de dureté, de force, d'acier : c'est le goût de la fragilité qui les attend au bout.¹

L'existence n'est alors plus fondée sur la dualité inconciliable de la vérité et de l'erreur, ni même sur la question du sens ou du non-sens, mais bien, rappelle Gary, sur « la part de moindre malheur » et sur la faculté qu'a chacun de pouvoir être heureux. À condition, bien sûr, d'accepter cet horizon du bonheur. Ann Garantier a beau tenter de réfréner l'idéalisme de son amant et opposer à « toutes les Mecque de celluloïd idéologique » (p. 231) les plaisirs d'une vie « simple et tranquille » (p. 230), elle échoue à le retenir de la quitter pour participer à la guerre en Corée : il ne peut se départir de sa quête de justice et de fraternité, échapper à « la poursuite du bleu » et à l'obsession d'« on ne sait quel rêve de l'inaccessible » (p. 222). Tad est plus écouté, lui, quand il met à son tour en avant, dans *Les Cerfs-volants*, la légitimité du bonheur, face à un Ludo qui s'excuse presque des relations intimes qu'il entretient avec Lila :

– Nous nous aimons, lui dis-je.

Il me dévisagea attentivement avec une espèce de curiosité scientifique.

1. *Les Clowns lyriques, op. cit.*, p. 232.

– Tu te sens coupable parce que tu couches avec ma sœur. Ça doit faire dans les deux mille ans de culpabilité. Est-ce que tu es heureux, oui ou non ?

Dire « oui » me parut d'une telle insuffisance que je me tus.

– Eh bien, il n'y a pas d'autre justification à la vie et à la mort. Tu pourras passer ta vie dans les bibliothèques, tu ne trouveras pas d'autres réponses. »¹

Le frère de Lila ne cherche ni à mettre doute une sincérité ni à opposer idéologie et langage de l'affect : en quelques paroles lapidaires, il associe sans ambages le choix de la vie et la poursuite du bonheur. Or, cette quête, en développant une défiance profonde vis-à-vis de toutes les formes de domination ou de tout ce qui s'impose comme un absolu, ne peut qu'accréditer au contraire les vertus d'un « à peu près » fondé sur une sensibilité nouvelle : elle passe par ce que le romancier appelle « une féminisation du monde ». Nancy Huston met en avant cette aspiration primordiale en rapportant les propos tenus par Gary lui-même en 1973 :

Je crois que le sens de ma vie, vraiment le sens profond, ça a été deux amours : un amour total – dévorant, monstrueux par son exclusion de tout le reste – de la littérature, le roman et la création littéraire, qui me rend tous les autres engagements extrêmement difficiles, et qui me donne un air absent ; et, deuxièmement, mon amour de la féminité – je ne dis pas des femmes -, je fais véritablement une sorte de mystique de la féminité, puisque je passe mon temps à réclamer ce qu'on appelle la féminisation du monde.²

« Je crois que l'on devrait donner enfin les premiers rôles aux femmes »³ suggère de son côté Ann Garantier au moment où elle prend conscience de l'inéluctable départ de Rainier. À côté de l'être de chair qui suscite désir et convoitise, à côté de la figure récurrente de la prostituée au bon cœur qui, défiant toute moralité, vient apporter plaisir et réconfort maternel, la féminité prend une

1. *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 84.

2. N. Huston, *Tombeau de Romain Gary*, op. cit., p. 39.

3. *Les Clowns lyriques*, op. cit., p. 233.

dimension symbolique dans toute l'œuvre et esquisse une voie nouvelle de salut : un salut collectif puisqu'elle modélise un monde fondé sur la tendresse et les valeurs de l'affectif ; mais aussi un salut individuel puisqu'elle privilégie l'intimité du couple au détriment de tout autre combat. Face à une conception virile et dominatrice des rapports humains – source, pour l'écrivain, de violence et d'aveuglement – elle s'attache à « soutenir toujours la fragilité du souffle humain contre la puissance des poignets »¹, et promet ainsi une sensibilité qui restaure en chacun sa part d'humanité. Paul Audi précise dans le même sens :

La féminité, ce n'est pas l'apanage de la femme et Gary ne chante pas que la femme est l'avenir de l'homme. La féminité est cette part d'humanité qui échoit aussi bien aux hommes qu'aux femmes. Plus exactement, en défendant que la féminité est l'horizon du salut, Gary considère l'assomption en soi du féminin comme une façon pour l'être humain de faire retour vers la forme de l'humain².

La voie de la féminité aboutit donc à redéfinir la notion même de dignité : fondée sur l'exigence de compassion et d'affectivité, celle-ci passe désormais par une attention soutenue à la vulnérabilité de l'autre et engage la responsabilité de chacun vis-à-vis de ses semblables. C'est elle qu'invoque le roi Salomon quand il suggère à Jean de rendre visite à Cora Lamenaire, en feignant de ne pas la connaître mais en insistant sur le sort tragique de cette ci-devant qui « devient quelqu'un d'autre alors qu'elle est toujours la même » et qui « est obligée de montrer des photos de jeunesse pour se prouver » :

Je ne sais pas grand-chose de cette mademoiselle Cora, sauf qu'elle avait un faible pour les mauvais garçons et avait rendu un de mes amis très malheureux par ses amours volages, mais nous sommes tous toujours coupables de non-assistance aux personnes en danger, et le plus souvent nous ne savons même pas de quelles personnes il s'agit ; alors, lorsque nous en connaissons une,

1. *Les Couleurs du Jour*, Paris, Gallimard, 1952, p. 200.

2. P. Audi, *Je me suis toujours été un autre*, op. cit., p. 175.

*comme cette dame dont nous parlons, il faut faire son possible pour l'aider à vivre.*¹

Promouvoir la féminisation du monde, c'est respecter profondément la faiblesse, qui apparaît à Gary comme un des traits majeurs de ses romans. En affirmant successivement que « toute son œuvre est faite de respect pour la faiblesse » ou que « tous ses livres ont pour thème la faiblesse irréprouvable et souveraine »², il souligne que celle-ci devient paradoxalement le vecteur à travers lequel l'humain révèle aux autres et à lui-même son irréductible présence. Cette importance accordée à la vulnérabilité n'est pas sans faire écho à la philosophie éthique développée par Lévinas, lorsqu'il définit le visage de l'Autre comme le « fait originel de la fraternité », et qu'il montre que c'est précisément parce qu'il incarne le dénuement et la plus extrême faiblesse que sa présence s'impose à moi et convoque de ce fait ma responsabilité.

Le *credo* en faveur du féminin se retrouve ainsi à maintes reprises dans la bouche des personnages et fait l'objet de fervents plaidoyers. Telle Lila, dans *Les Cerfs-volants*, qui s'exclame, en reprenant la forme canonique du *Pater* :

*Notre Père qui êtes au ciel, mettez le monde au féminin ! Mettez les idées au féminin, les pays au féminin, et les chefs d'État au féminin ! Savez-vous, mes enfants, quel est le premier homme à avoir parlé d'une voix féminine ? [...] C'est Jésus. Je le dis et je le prouve. Car enfin, quel est l'homme qui fut le premier à prêcher la pitié, l'amour, la tendresse, la douceur, le pardon, le respect de la faiblesse ? Quel est le premier homme à avoir dit merde – enfin, c'est une façon de parler – à la force, à la dureté, à la cruauté, aux poings, au sang versé ? Jésus a été le premier à réclamer la féminisation du monde, et moi je la réclame aussi.*³

Les relations humaines ne sont d'ailleurs pas les seules à être redéfinies ou renouvelées par cet attachement à la faiblesse. Gary fait preuve d'une compassion semblable à l'égard de l'espèce animale, dont le regard évoque pour lui « une sorte

1. *L'Angoisse du roi Salomon*, *op. cit.*, p. 74-75.

2. *La nuit sera calme*, *op. cit.*, p. 89.

3. *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 118.

d'interpellation muette, d'incompréhension, de question qui [lui] rappelle quelque chose et [le] bouleverse complètement »¹. Les animaux lui semblent à la fois l'incarnation d'une vulnérabilité absolue et les représentants d'un ailleurs possible qui suscite le désir et l'imaginaire. Il ne faut pas chercher ailleurs les raisons de l'engagement de Morel à défendre les éléphants. Gary n'a d'ailleurs cessé de manifester son attachement aux animaux de son entourage et de dire le réconfort qu'ils lui apportent (« Les chiens se sont toujours occupés de moi avec beaucoup d'amitié »²). Il évoque à maintes reprises l'étrange fascination que provoque en lui tant de fragilité, et le bonheur qu'il a parfois éprouvé à leur porter secours :

*J'ai même rendu de grands services à l'humanité. Une fois, par exemple, à Los Angeles, où j'étais alors Consul Général de France, ce qui impose évidemment quelques obligations, en entrant un matin dans le salon, j'ai trouvé un oiseau-mouche qui était venu là en toute confiance, sachant que c'était ma maison, mais qu'un coup de vent, en fermant la porte, avait emprisonné entre les murs pendant la nuit. Il était assis sur un coussin, minuscule et frappé d'incompréhension, peut-être désespéré et perdant courage, et il était en train de pleurer d'une des voix les plus tristes qu'il me fut jamais donné d'entendre, car on n'entend jamais sa propre voix. J'ai ouvert la fenêtre et il s'est envolé et j'ai rarement été plus heureux qu'à ce moment-là et j'ai eu la conviction de ne pas avoir vécu en vain.*³

Ce n'est évidemment pas sans une légère ironie que l'auteur présente son geste comme une « obligation » consulaire et affirme avoir ainsi rendu « de grands services à l'humanité », mais l'épisode n'a tout de même rien d'anodin pour un homme soucieux de montrer qu'il « n'a pas démerité » de sa mère et qu'il « a vraiment fait de [son] mieux » (p. 389). Il montre en tout cas à quel point la protection de ce qui est vulnérable ne lui est pas seulement un devoir : cela revient pour lui à poser un acte salutaire qui donne à l'existence tout son sens et permet à chacun de se montrer digne d'une haute image de l'homme.

1. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 390-391.

2. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 154.

3. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 389-390

Cette aspiration à « la féminisation du monde » ne se contente cependant pas d'être déclinée par les personnages qui s'en font les hérauts : elle se traduit dans les romans par des moments privilégiés où se développe une véritable poésie amoureuse qui met en valeur la sensualité de l'instant suspendu. Ainsi lorsque Rainier murmure à Ann, dans *Les Clowns lyriques* :

Tout enfin est pour la première fois. Et hier soir, à la fenêtre, qui donc aurait cru que la nuit méditerranéenne pouvait être ainsi cueillie au creux de ta main à chaque baiser, avec toute sa douceur ? Ici finit ma vie errante. Viens plus près. Oui je sais que tu ne peux pas : viens plus près quand même. Encore plus près... Là. Ça ne fait rien : on respirera après. Comme ça.¹

L'immensité de la nuit méditerranéenne rejoint la proximité intime dans un statut métaphorique où se rapprochent les corps des amants. Le topos de l'adieu à l'ancienne vie et de la renaissance émerveillée au monde se laissait d'ailleurs déjà entendre, juste avant ce passage, dans une autre rêverie de Rainier et dans l'hymne qu'elle adressait à la pacification amoureuse :

Après, dérivant dans le silence, avec le monde roulé en boule à leurs pieds, ils demeurèrent longtemps dans cette immobilité heureuse des instants qui sont, plus qu'on ne croit, las de finir. Il pensait à tout ce qui s'était perdu, de victoire en victoire, et qu'il retrouvait maintenant vivant, gagné, intact dans ce corps contre le sien et dans ce souffle si léger, mais qui mettait fin à toutes les lois de la pesanteur, et ce havre au creux de l'épaule où finissent toutes les quêtes et où tout vous est rendu. Et le dessin ondulant et magique des lèvres comme une vague surprise au vol... O celles que l'on prend dans ses bras ! (p. 139-140)

On retrouverait sans peine les mêmes accents dans tous les moments d'intimité que ménagent les autres romans de Gary entre un homme et une femme. Leur lyrisme tient d'abord à l'exaltation de l'instant comme force d'abolition de la temporalité et du *continuum* narratif : tout peut revenir « pour la première fois » et

1. *Les Clowns lyriques*, op. cit., p. 140.

rester dans « l'immobilité heureuse » de ce moment suspendu. Y correspond, dans l'ordre de l'espace, une proximité fusionnelle dans le berceau du corps aimé (« au creux de ta main », « au creux de l'épaule »...), qui convoque et absorbe tout à la fois le monde extérieur et le temps des quêtes passées (« ici finit ma vie errante », là « où finissent toutes les quêtes »). C'est l'autre trait du lyrisme que suscite le féminin : ce port enfin atteint est bien sûr celui de l'origine, et l'union qui s'y opère entre l'épaisseur charnelle protectrice et le plus léger des souffles (« On respirera après »...) reconduit à sa première naissance l'homme qui sait s'y abandonner.

La quête du bonheur contre les discours de vérité, la valorisation du couple comme nouveau refuge, la promotion du féminin et de son lyrisme dessinent ainsi une nouvelle marge où la fragilité et l'insaisissable font échec à tous les quadrillages hégémoniques. La féminisation modalise un nouveau rapport au monde où prime ce qui éphémère et vulnérable, et qui ouvre une autre voie au romancier hanté par le définitif : c'est dans cette évanescence qu'il pressent l'espoir d'un renouveau, l'émergence d'un horizon qui se laisse désirer et qui reste à découvrir. Réclamer la « féminisation du monde », c'est vouloir redonner un souffle d'espérance, et c'est bien ce à quoi aspire La Marne dans le long monologue où il fait l'éloge du superficiel et oppose la délicatesse des barcarolles à la puissance des opéras wagnériens :

Sauvez-vous du blanc et du noir, réconciliez-nous avec le gris, avec l'impur, gardez la pureté pour vous et apprenez-nous à nous contenter du reste ! [...] Ô vous qui avez créé les abîmes et le Kilimandjaro, rendez-nous enfin l'usage du superficiel ! Sauvez-nous du hara-kiri de l'introspection ! Libérez-nous des traités hautement sérieux et du narcissisme, prenez l'homme et dénouez-le ! [...] Gardez le génie pour vous : vous en avez singulièrement besoin, c'est un homme qui vous le dit. Je sais bien que ça manque d'idéal : gardez l'idéal et l'absolu pour vous [...]. Sauvez-nous des partouses idéologiques, rendez-nous le couple ! [...] Rendez-nous le goût des duos ! Soutenez les barcarolles contre les hymnes, les sérénades contre les chœurs, épargnez au cœur des grandes symphonies le petit son de flûte ! Soutenez-le,

rendez-le perceptible ! Sauvez-nous des Wagner du vécu, des Wagner du sué, du saigné, du bâti, de l'arraché, donnez-nous le goût de la fragilité ! (p. 109-111)

Ce plaidoyer parsemé d'injonctions reprend la dénonciation virulente des normes et de tout ce qui, au nom de la pureté et de l'idéal, s'érige en absolu. Mais il laisse surtout percevoir les contours de cette nouvelle marge qui refuse toute profondeur, choisit ce qui se dérobe au détriment de ce qui s'impose, et se construit dans l'esquisse ou l'approximation. Refuser l'emprise du discours analytique, récuser les dogmes qui émanent de toute forme de mouvement collectif, et protéger l'existence vulnérable du singulier : voilà ce que défend ici La Marne ; un monde ramené à des proportions plus accessibles pour l'esprit humain et modelé par les valeurs de l'affect, qui seules permettent de s'entourer d'un halo de sensibilité et de se prémunir contre une perception trop immédiate, et inévitablement trop brutale, de la réalité.

CHAPITRE 2

UNE MISE EN QUESTION DU MONDE

1 - MARGE ET LANGAGE

Fondée sur la culture de l'équivoque et le goût de l'approximation, l'esthétique de la marge trouve sa première expression dans la mise en question des pouvoirs du langage. On sait à quel point celui-ci est sujet à caution pour Gary, qui lui reproche de figer le monde dans des représentations conventionnelles et d'imposer une norme peu apte à rendre compte de la singularité des expériences. Ce constat d'impuissance affecte en premier lieu les modulations de l'intimité amoureuse où la parole se trouve discréditée au profit du regard devenu l'unique espace de communion et de partage. Là où le second reflète et préserve la sincérité des émotions, la première ne véhicule que mensonge et trahison et va jusqu'à rompre l'imaginaire de la fusion amoureuse. Cette dichotomie est développée dès *Éducation européenne*, notamment à travers les personnages de Zosia et Janek qui, abrités dans leur cachette, tentent de dissocier « les jolis mots » de « tous les vilains » et découvrent que le langage des hommes est loin de pouvoir exprimer toute la tendresse qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Il faudra, s'engage Janek, combler ces absences, mettre à jour une parole qui témoigne de l'intimité des deux amants et qui puisse en restituer la force :

*J'en inventerai un [de mot]. Nous en inventerons un, ensemble.
Toi et moi. Nous serons les seuls à le connaître. Nous serons les
seuls à le comprendre. Nous ne le dirons jamais à personne.
Nous le garderons secret, pour nous.¹*

L'espoir de se construire et de se recueillir dans une parole secrète, inaccessible à la compréhension des autres reste cependant un horizon utopique.

1. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 71.

Ann et Jacques, les deux amants des *Clowns lyriques*, ont eux aussi pris acte de cette défaillance du verbe et privilégient le silence et l'émotion des regards (« Chaque seconde semblait mêler l'éternel à l'éphémère et Ann sourit à ce regard un peu triste, si attentif, qui l'apprenait par cœur. – Chaque fois que tu me regardes, on dirait que tu fais des provisions », p. 137). Le « dire » est finalement assimilé tantôt à un acte périlleux qui brise l'union des amants repliés dans le cocon de leur amour (« Ne m'appelle pas . Ne dis pas mon nom : on croirait que nous sommes deux », p. 140), tantôt à un verbiage dénué de signification puisqu'il les ramène à une réalité qui n'a plus de valeur pour eux :

Ses premiers mots après leur rencontre furent pour lui dire qu'il partait dans dix jours en Corée, avec les troupes des Nations Unies, pour lutter contre la nouvelle poussée du règne totalitaire, il le lui avait dit immédiatement, comme un honnête homme annonce qu'il est déjà marié. Mais cela avait tout de suite eu très peu d'importance, aussi peu d'importance qu'il fût marié. (p. 138)

Bien d'autres romans de Gary illustrent cette dichotomie de la parole et du regard au sein de la relation amoureuse. Ludo, heureux de se retrouver en Pologne auprès de Lila après plusieurs mois de séparation, est ainsi bouleversé par « ce profil si pur sur le fond de la chevelure claire » et par « ce regard qui était comme la fin de toutes les questions et de tous les doutes »¹. Jean, convaincu de ne plus pouvoir « retenir » Cora Lamenaire, choisit de vivre enfin son amour pour Aline et de goûter aux vertus d'un silence qui permet aux deux amants de mieux faire entendre ce qu'ils éprouvent l'un pour l'autre :

On peut toujours se boucher les oreilles mais pas le reste. J'ai serré Aline contre moi et je ne lui ai pas dit Aline je suis toujours chez les autres, c'est vexant pour une femme d'être traitée comme une insuffisance. Je la tenais bien au chaud contre moi et c'était le moment bien choisi pour parler de tout ce qu'à nous deux on pouvait laisser dehors. Je me taisais pour que ça chante mieux.

1. *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 106.

S'il nous fallait des mots comme à des étrangers qui n'ont que ça à se mettre, ce n'était pas la peine de se comprendre.¹

Face aux défaillances des mots qui exhibent et dénaturent ce qui se vit dans le secret des consciences, le narrateur privilégie donc le silence et le regard qui ne peuvent s'encombrer des illusions et du mensonge. Concrétisant l'espoir formulé autrefois par Janek et Zosia, ils favorisent une rencontre exclusive entre les amants car ils reflètent la sincérité d'une émotion sans être assujettis, comme la parole, à un système de codification compréhensible par tous. Scellant ainsi une intimité qui se rend inaccessible aux autres, ils témoignent d'un désir de se construire dans le secret.

Mais la même réticence ou la même méfiance se manifeste aussi dans des situations qui ne sont pas directement associées à l'intimité amoureuse. Plusieurs personnages des *Racines du Ciel* se heurtent ainsi à l'aporie des mots dès qu'ils tentent de donner du sens au combat mené par Morel ou de justifier leur présence à ses côtés. Minna, en particulier, semble à la fois certaine de ses engagements et désarmée face à ses interlocuteurs chaque fois qu'elle essaie d'en rendre compte. Tâtonnant d'une explication à une autre, l'ancienne Berlinoise se trouve confrontée à une évidence qui se dérobe à la parole, et elle ne peut recourir qu'à des termes indéfinis pour expliquer « qu'[elle] a voulu quitter tout cela », que « c'était un homme qui croyait à quelque chose de propre »² ou que « Ce qu'[elle veut] dire, c'est que [ils croyaient] aussi à tout ça » (p. 140). Avant de reconnaître devant le procureur soucieux de savoir ce que « Morel défendait exactement », « qu'elle ne sait pas le dire » et « qu'elle ne pourrait pas le dire en allemand non plus » (p. 451). Elle ne peut que se résoudre à confier que sa présence aux côtés de Morel n'est pas étrangère à ses origines berlinoises et à tout ce qu'elle a vécu pendant la guerre :

Je viens de Berlin, dit-elle avec une sorte d'obstination. Nous avons vu beaucoup de choses à Berlin... Oh ! Je ne sais comment m'expliquer. On le sent ou on ne le sent pas. Je suppose qu'à un moment, j'en ai eu assez. J'ai soudain eu besoin de... d'autre chose. (p. 338)

1. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 262.

2. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 248.

Schölscher connaît à son tour les mêmes déconvenues. S'interrogeant à la fois sur Morel et sur la personnalité de Hass, chasseur hollandais qui a choisi de vivre au milieu des éléphants, il se met à méditer sur les revers de la solitude et pressent – sans toutefois parvenir à le formuler – que la protection de la faune n'est pas la seule motivation de l'ancien résistant :

Il voulait dire tout cela à Hass, mais ses années au Sahara l'avaient rendu peu loquace, et il avait remarqué également que certaines choses qu'ils sentait pourtant profondément changeaient de sens au contact des mots, au point que non seulement il n'arrivait pas à les communiquer, mais qu'il ne les reconnaissait plus lui-même en les prononçant. Si bien qu'il se demandait souvent si les pensées suffisaient, si elles n'étaient pas un simple tâtonnement, si la vraie vue n'était pas ailleurs, et s'il n'y avait pas dans le cerveau des hommes des nerfs encore inutilisés qui iraient porter ces mêmes pensées un jour vers des lieux de vision illimités. (p. 71)

L'officier méhariste prend ici conscience du hiatus qui sépare les convictions intérieures de leur traduction verbale. Il n'en faut pas plus pour estimer que le langage amorce un processus d'altération, dénature la singularité des pensées et va jusqu'à en mettre en cause la légitimité. Le même reproche est formulé, quelques années plus tard, dans *Adieu Gary Cooper*. Si les termes ont changé, ils témoignent eux aussi d'une méfiance à l'égard des mots, identifiés comme « l'ennemi public numéro un »¹ et accusés d'atrophier les pensées ou de « [mentir] comme ils respirent » (p. 18). Pour éviter une telle désillusion, mieux vaut donc cultiver le silence et ne pas trop se fourvoyer dans « la barrière du langage » qui, sous prétexte de favoriser les échanges à travers une langue commune, empêche finalement de vraiment pouvoir se comprendre :

Les hobos évitaient, en général, d'apprendre des langues, pour ne pas se laisser piéger par tous les trucs qui vont avec le vocabulaire, lequel est toujours celui des autres, une espèce d'héritage qui vous tombe dessus. On parle toujours la langue

1. *Adieu Gary Cooper, op. cit.*, p. 109.

des autres, quoi. Vous n'y êtes pour rien, rien là-dedans n'est à vous, les mots, c'est de la fausse monnaie qu'on vous refile. Il y a pas un truc qui a pas trahi là-dedans. (p. 22)

Le langage est donc mis en accusation parce qu'il apparaît trop souvent soit comme un outil d'aliénation, soit comme un instrument qui, en définissant les choses, tend à les figer dans le définitif ou dans un « prêt-à-penser » impropre à parler vraiment de l'homme. On a déjà relevé à quel point ces travers focalisaient les hantises de l'écrivain : face à cette menace de sclérose, son espoir – exprimé notamment à travers l'élaboration du « style Ajar » – est bien de sortir du langage, d'inventer une nouvelle tonalité d'écriture qui rompe avec l'expression des certitudes pour mieux refléter un souci de l'approximatif conçu comme le gage d'un possible renouveau ; concilier, en quelque sorte, deux mouvements contraires : l'expression d'une angoisse qui refuse l'aliénation imposée par la langue et en bouscule les normes, – et la jubilation créatrice à laquelle ouvre cette même pratique du langage.

Dans un premier temps, les personnages d'Ajar vivent en effet en proie à un sentiment d'exclusion, condamnés à une solitude parfois douloureuse ou simplement désabusés face au monde tel qu'il est, et ils n'aspirent plus qu'à se réfugier et se ressourcer dans le réconfort de l'amour. Leur désarroi traverse l'œuvre qui tente de rendre compte de cette marginalité sociale ou affective par une opération ou des pratiques de marginalisation de la langue. L'écriture développée récuse les structures conventionnelles ou normatives du langage, opère par glissements lexicaux et contorsions syntaxiques et témoigne, comme par mimésis, du mal-être des différents protagonistes. Sensible aux effets d'écho entre l'œuvre de Gary et celle d'Ajar, Jørn Boisen explique ainsi que « chez Ajar, l'amour et l'amitié existent en dépit de la vie au lieu de la transformer. Le narrateur ajarien éprouve de la tendresse et de la volonté mais ne sait plus quoi en faire et ne leur trouve aucune signification ». Il poursuit en affirmant que « la parole est le seul recours de la personne humaine pour lutter contre un courant qui l'entraîne vers le néant »¹ et qu'elle agit ainsi comme un exutoire de sa propre déroute. Si le langage est appréhendé comme un matériau encombrant, c'est qu'il est à l'image d'un

1. J. Boisen, *Un Picaro métaphysique*, op. cit., p. 95.

monde perçu lui-même comme hostile et dépourvu de sens. Cette écriture « en crise » apparaît donc comme la traduction langagière de la vaste confusion des repères et des valeurs qui domine l'œuvre d'AJar. Confusion qui voit le corps de Cousin osciller entre différents règnes – de l'humain à l'animal – ou qui concilie dans celui de Lola différents genres – le masculin et le féminin. Confusion qui affecte aussi les relations que Momo ou Jean entretiennent respectivement avec Madame Rosa ou Cora Lamenaire et qui relèvent à la fois de l'amour maternel, de l'amitié sincère et de la dérive incestueuse. Au désordre des repères correspond la construction chaotique de l'écriture. Confirmation en est d'ailleurs apportée par le fait que ces transgressions syntaxiques s'atténuent au fil du dernier roman, *L'Angoisse du roi Salomon* : en favorisant la réconciliation entre Cora et Salomon et en trouvant dans son amour pour Aline une réponse à sa solitude, Jean gagne une sérénité qui se traduit aussi dans une normalisation relative de l'écriture. Éliane Lecarme-Tabone souligne en ce sens « l'apaisement qui prévaut dans le dernier livre de la série », où « Jean dépasse les régressions affectives de Momo pour trouver enfin sa place dans la chaîne des générations ; en servant de médiateur entre Salomon et Cora, il sait répondre par une solution consolatrice aux convulsions de l'Histoire encore si lourde à porter dans La Vie devant soi »¹.

D'abord catalyseur des obsessions et reflet de tous les traumatismes, l'écriture d'AJar s'ouvre cependant, sous un second aspect, à un tout autre parcours : celui d'une émancipation langagière accompagnée d'une irréductible jouissance créative. En marginalisant la langue et en bouleversant les conventions, elle offre au romancier une liberté nouvelle qui l'incite à explorer des formes d'expression bien différentes. Cet espoir est exprimé de manière récurrente dans toute l'œuvre signée « Émile AJar » : Victor Cousin est le premier à reconnaître qu'il s'aventure hors du champ de la langue traditionnelle pour sortir de ce qui est définitif et accéder à quelque chose d'autre :

*Je note en passant que j'aspire de tout mon souffle respiratoire à une langue étrangère. Une langue tout autre et sans précédent avec possibilité.*²

1. É. Lecarme-Tabone, « AJar, l'autre (de) Gary », *Cahier Romain Gary*, Paris, Édition de l'Herne, 2005, p. 66.

2. *Gros-Câlin*, *op. cit.*, p. 169.

Il réitère ce souhait quelques pages plus loin :

J'emploie souvent des expressions dont j'ignore prudemment le sens, parce que là, au moins, il y a de l'espoir. Quand on ne comprend pas, il y a peut-être possibilité. C'est philosophique, chez moi. Je recherche toujours dans l'environnement des expressions que je connais pas, parce que là au moins on peut croire que cela veut dire quelque chose d'autre. (p. 202)

Le « style Ajar » présente en ce sens une dimension proprement métalinguistique. D'un côté, il développe une écriture en tension, enlisée dans ses propres circonvolutions ou ses propres doutes, mais désireuse de sortir d'elle-même pour se renouveler. De l'autre, il accomplit ce renouvellement à travers les inventions verbales, la multiplication des néologismes et le brouillage parfois déroutant des relations logiques. Il offre ainsi un double niveau de lecture : exprimant d'un côté le désir de sortir d'un langage convenu pour accéder à une marge, il s'impose, de l'autre, comme la traduction langagière de cette marge conquise par l'écrivain. En témoignent les innombrables inventions lexicales qui parsèment les quatre romans. La déformation des mots existants – les proxénètes deviennent « les proxynètes » et les personnes âgées « les personnes usagées » – ou la réactivation des proverbes et autres locutions figées – « pour le salut et le bon entendeur » dans *Gros-Câlin*, ou « la fin des haricots » et « la loi de la jungle » dans *La Vie devant soi* –, brisent les conformismes du langage, cultivent l'ambiguïté, et font entendre au lecteur des significations nouvelles. On retrouve ce procédé dans *La Vie devant soi* après la crise de délire dont Madame Rosa a été victime. Persuadée un instant que la police française allait venir la chercher pour l'emmener, comme pendant la guerre, au Vélodrome puis dans « un foyer juif en Allemagne », elle a préparé sa valise avant de finir par retrouver ses esprits :

Heureusement, elle s'est améliorée et elle fut la première étonnée de se trouver là avec sa valise, son chapeau, sa robe bleue avec des marguerites et son sac plein de souvenirs, mais j'ai pensé qu'il valait mieux ne pas lui dire ce qui s'était passé, je voyais bien qu'elle avait tout oublié. C'était l'amnistie et le docteur Katz m'avait prévenu qu'elle allait en avoir de plus en plus, jusqu'au

jour où elle ne se souviendra plus de rien pour toujours et vivra encore peut-être de longues années dans un état d'habitude.¹

Illustré ici par l'emploi ironique et grinçant du mot « foyer » entendu dans sa double acception, ou par les déplacements sémantiques qu'introduisent les paronomases – « amnistie » au lieu « d'amnésie » et « l'état d'habitude » pour « l'état d'hébétude » –, le style Ajar ouvre donc un espace de créativité et réinvestit la langue d'une vitalité nouvelle. Éliane Lecarme-Tabone rappelle ainsi une phrase de *Pseudo* : « S'il y a une chose dont les mots ont horreur, c'est le jeu de mots : ça les débusque », et elle explique « qu'aussi Ajar s'en donne-t-il à cœur joie, jouant sur les doubles sens, parfois sur les homonymies, aboutissant à l'actualisation d'une signification inattendue, cocasse, grivoise, ou profonde. C'est seulement de cette manière, en effet, que les mots peuvent retrouver "santé et [...] bonnes joues fraîches". »² Si cette écriture témoigne donc bien d'une marge, c'est qu'en introduisant l'ambiguïté dans les signes ou en fragilisant les clichés et les concepts, elle véhicule une forme d'approximation et devient emblématique de la posture ajarienne sur le monde, qui se nourrit à la fois d'une inventivité fertile et d'un principe de relativité. Elle peut révéler des blessures mais permet aussi une mise à distance de la réalité où se réalise enfin l'aspiration de l'auteur à vouloir trouver « quelque chose d'autre ». L'exploration langagière qu'elle favorise porte en elle toutes les promesses d'une émancipation à venir : émancipation par rapport à sa propre personne puisque Gary a pu par elle se projeter dans la peau d'un écrivain fictif, sortir de lui-même et faire coexister sous une même plume deux noms différents ; émancipation aussi par rapport à sa propre écriture puisqu'elle en renouvelle l'inspiration et lui offre une source féconde d'originalité.

2 - APOLOGIE DU PRINCIPE DE CONTRADICTION

La conviction éthique qui amène Gary à rejeter le dogmatisme et à rechercher la tempérance se retrouve dans la conception qu'il se fait de la littérature et dans son attachement au principe de contradiction qui doit l'animer sans cesse. Il n'est à

1. *La Vie devant soi*, *op. cit.*, p. 166-167.

2. É. Lecarme-Tabone, *art. cit.*, p. 63.

ses yeux d'œuvre authentique que si elle combat la tentation du cloisonnement et veille à ne pas réduire la complexité de l'existence à un seul de ses aspects. C'est la raison pour laquelle il fustige ce qu'il nomme « le roman totalitaire » et accuse ses principaux représentants – Kafka ou Céline, Camus ou Sartre – de vouloir « enfermer l'homme et le roman dans une seule situation, une seule vision exclusive » :

Ils nous clouent dans la fixité absolue et donc autoritaire, irrémédiable de leur définition sans appel, dans une « condition » sans sortie : Kafka dans l'angoisse de l'incompréhension, Céline dans la merde, Camus dans l'absurde, Sartre dans le néant... La soumission de l'œuvre à une directive philosophique absolue qui exclut ou minimise tout autre rapport de l'homme avec l'univers en tant que source possible d'un « sens » est implacable. Voilà le roman totalitaire et concentrationnaire de nos apôtres de la liberté : l'homme est pris dans un huis clos dont toutes les issues sont soigneusement bouchées.¹

La cible de ce réquisitoire est la « littérature engagée », à laquelle Gary reproche de vouloir instrumentaliser le roman pour en faire le vecteur d'une idéologie. En privilégiant exclusivement l'angoisse, l'absurde ou le néant, les écrivains engagés ont, à ses yeux, le tort de vouloir conceptualiser un seul mode d'être au monde et inscrire l'existence de chacun dans une trajectoire unique. Si un projet littéraire se fonde sur une seule de ces postures d'existence, l'écriture cesse alors d'être un espace de créativité pour ne plus apparaître que comme un simple moyen d'expression, le support d'une pensée « autoritaire » qui fige l'individu dans le « huis clos » d'une condition inéluctable. On connaît les réticences de Gary à l'égard des discours qui prétendent figer le monde dans une vérité indiscutable. Dès lors, la tentation de la littérature engagée lui paraît pas seulement dangereuse : elle est surtout totalement inconciliable avec l'univers du roman :

Tout arrêt définitif, toute fixation concentrationnaire du personnage dans une situation ou dans une idéologie est inconcevable : s'il y avait qu'une situation de l'homme, qu'une

1. Pour Sganarelle, *op. cit.*, p. 25.

idéologie, si l'on pouvait accepter un définitif quelconque, si l'homme pouvait être définitivement exprimé dans une philosophie, dans une société, si la situation de l'homme pouvait être définitivement saisie, le roman serait entièrement tenu, asservi par cette vérité totalitaire, arrêté en elle et par elle, il ne lui resterait plus qu'à se coucher au pied de cette Raison cachée enfin dévoilée, se rouler en boule et mourir. La vérité totalitaire est incompatible avec le roman. La rigueur d'une vérité absolue est la seule chose capable de le tuer. (p. 23)

L'épanorthose à l'œuvre dans cet extrait est un procédé d'écriture que l'on retrouve fréquemment dans *Pour Sganarelle* : elle est à la rhétorique garyenne ce que son plaidoyer pour la nuance est à son esthétique. Elle témoigne à la fois d'un souci d'exactitude et des tâtonnements successifs de la pensée qui chemine de façon circulaire en répétant et en déplaçant – pour mieux les condamner ou, au contraire, pour mieux les défendre – les principes autour desquels se construit la démonstration. Rejetant toute notion de définitif, Gary rappelle que la création romanesque est une fin en soi, que l'écrivain est d'abord « un valet au service d'un seul maître qui est le roman » (p. 24), et que « rien ne peut dominer une telle entreprise sinon le souci de la victoire artistique » (p. 25) : ainsi définie, la fiction apparaît par essence comme une expérience de liberté absolue et ne peut donc être assujettie à aucun modèle de pensée. Les idéologies ne sont évidemment pas, en tant que telles, absentes de l'acte d'écriture, mais elles ne peuvent en rien le justifier entièrement. L'« entreprise » littéraire – à laquelle le romancier donne le nom de « roman total » – mobilise ainsi toutes les ressources de la fiction pour créer un univers fondé sur des principes qui lui sont propres et rivaliser de ce fait avec la « puissance » du réel. Les différents aspects de la réalité, les idées abstraites aussi bien que les choses concrètes, ne sont plus qu'un « engrais de l'imaginaire », les « accessoires » (p. 22) d'un décor de fiction qui témoigne de la façon dont le romancier s'est émancipé de certaines contraintes pour les mettre au service de son projet. Ainsi conçue, la fiction récuse tout ce qui vient assujettir le monde à un système ou l'enfermer dans un sens unique : elle cultive au contraire l'art de l'équivoque et reconnaît comme légitime le principe de contradiction :

Les valeurs, les idéologies, les situations, les sociétés, les mondes habités, l'Histoire sont utilisés, exploités par le romancier à vocation totale selon la nature de son talent et les exigences de l'œuvre qu'il entend accomplir, comme un peintre choisit les couleurs dominantes dans un souci qui n'est pas celui de servir les couleurs mais uniquement le tableau. S'il y a philosophie, celle-ci frappe par son absence de caractère totalitaire : elle est élaborée à l'intérieur de l'œuvre, elle ne domine ni l'ensemble ni même tous les personnages, mais seulement certains d'entre eux, une contre-philosophie apparaît toujours devenant source de conflit, les idées sont beaucoup plus celles des personnages que celles de l'auteur et sont « séparables » de l'œuvre, en ce sens seulement que l'œuvre leur survit. (p. 24-25)

Se donnant ainsi pour mission de mettre en tension les divers aspects du réel et de faire coexister dans son œuvre des « philosophies » contraires, Gary romancier ne peut que récuser les postures dogmatiques ou les interprétations univoques, et être séduit par les ressources du dialogisme et la culture de l'ambivalence : ses romans ne cessent ainsi d'entrecroiser ponts de vue divers et opinions contradictoires qui garantissent une marge de relativité et invalident toute tentation d'absolu. Aucune vérité ni aucune moralité définitive ne s'en dégage, et ils semblent entièrement conduits par ce que Bakhtine a présenté comme les principes du carnivalesque : le renversement parodique des valeurs et des normes qui régissent le monde et le refus de toutes les formes de monopole idéologique. Le critique russe précise ainsi que « à l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous »¹. Il ajoute que « cette perception, hostile à tout ce qui est prêt et achevé, à toute prétention à l'immuable et à l'éternel, nécessitait pour s'exprimer des formes d'expression dynamiques changeantes, fluctuantes et mouvantes. C'est pourquoi toutes les formes et les symboles de la langue

1. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 18.

carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir »¹.

Le roman total, tel que Gary le définit, s'inscrit donc pleinement dans cet héritage et dans sa dynamique baroque. Il cherche comme eux à épouser les fluctuations multiples de l'existence et à cultiver les jeux du paraître pour ne pas enfermer le « je » dans la sphère trop étroite d'une condition humaine. Il procède lui aussi d'une volonté de s'affranchir des discours de vérité pour se satisfaire de l'approximation et privilégier les voies plus incertaines de l'équivoque. La construction narrative des *Racines du ciel* en est un exemple édifiant : le narrateur ne se contente pas de critiquer les propos dogmatiques de Waïtari et de ses disciples ou de s'en prendre à l'arrogance des colons qui, à l'instar d'Orsini, se permettent d'asséner leurs certitudes. Son récit se construit aussi sur un entrecroisement des regards et des commentaires qui proposent chacun une interprétation différente du combat engagé par Morel. La diversité des points de vue fait coexister des hypothèses parfois contradictoires, et c'est leur juxtaposition même qui invalide par avance toute tentative de signification univoque. Cette défiance à l'égard des vérités absolues ne cesse aussi de revenir au fil des dialogues et monologues qui apparaissent dans le récit et faisait déjà, dans *Les Couleurs du Jour*, l'objet d'une réflexion de la part de Rainier :

*Je ne puis que défendre mes contradictions, mes approximations, le doute qui me garde, mes vérités incertaines et mes erreurs fraternelles et il y a autour de nous, entre la vérité et l'erreur, une marge de relativité qui nous permettra toujours d'échapper à l'absurde, une marge suffisante pour y insérer notre désir triomphant.*²

L'humilité réelle du propos se double d'une reconnaissance obstinée (« Je ne puis que défendre... ») de l'incertitude, du complexe et du mouvant. Mais il ne faut pas s'y tromper : loin d'être un signe de négligence ou d'indifférence, cet art de l'approximation s'efforce bien de dessiner un nouveau territoire d'humanité et de garantir un espace de liberté. Ce qui esquisse déjà le moule de tous les futurs

1. *Ibid.*, p. 19.

2. *Les Couleurs du jour*, *op. cit.*, p. 208.

grands personnages garyens, cette « marge de relativité » qui accueille jusqu'aux contradictions, est aussi ce qui permet le triomphe du désir.

Héritier de l'esthétique carnavalesque, Gary érige donc l'ambiguïté en un principe éthique et esthétique qui le conduit à privilégier les figures de l'équivoque et de la marginalité, seules à même, d'après lui, de parler de l'homme et de sa liberté. Par le champ d'espoir qu'elles ouvrent, par leur refus d'assujettir le monde à des certitudes définitives et à la rigidité d'un système, elles offrent refuge à une intériorité qui peut se cultiver dans le secret puisqu'elle se trouve préservée de la transparence parfois indiscreète de l'univoque. En ce sens, tous les lieux et toutes les postures qui relèvent de l'à-peu-près participent à la même dynamique : privilégier le principe d'une complexité parfois confuse au détriment de la simplicité d'un ordre, légitimer la vulnérabilité au détriment de la puissance, et se révéler par là comme autant d'espaces propices à l'expression de l'intime.

3 - POLYPHONIE ET DIALOGISME

A - L'écriture du fragment dans *Éducation européenne*

Le titre du premier roman signé du pseudonyme de Romain Gary apparaît à la fois comme ironique et programmatique. Ironique, parce qu'il place ce récit du combat des Partisans polonais contre les occupants nazis sous les couleurs d'une Europe à construire, et invalide en quelque sorte l'opposition des nations ennemies dans un projet d'union qui les dépasse. Programmatique, en ce que l'intertexte littéraire qu'il sollicite se réfère au roman d'apprentissage, pour un récit qui conduira de fait l'enfant Janek du début jusqu'à l'adulte et au jeune père qu'il devient à la fin. Mais la lecture du roman lui-même et la forme particulière qu'il adopte amènent à nuancer ce double horizon d'attente : il s'agit moins de prôner l'union que de maintenir ouvertes et faire accepter les différences et les contradictions ; et moins de construire un héros romanesque que de rassembler comme au fil d'une enquête les pièces nécessaires pour ouvrir, et maintenir là encore ouvert, le débat sur les grands thèmes qui hantent déjà l'écrivain : les ambivalences morales de l'homme, le rôle « humanisant » de la culture et le pouvoir de la fiction. Cette atténuation, qui fait échapper *Éducation européenne*

aux modèles respectifs du roman engagé (ou du roman à thèse) et du roman d'éducation proprement dit, tient à un choix d'écriture polyphonique particulier : celui d'une composition résolument fragmentée et fondée sur des options esthétiques qui, loin d'être recherchées pour elles-mêmes, sont mises au service d'une interrogation éthique.

La composition fragmentée d'*Éducation européenne* se manifeste doublement. La conduite du récit, d'abord, même si elle se conforme à un ordre chronologique, repose sur un découpage en chapitres souvent assez brefs qui font se succéder et se juxtaposer autant de scènes, marquées chacune par une triple unité de temps, de lieu et d'action¹. Des récits enchâssés s'inscrivent, d'autre part, en abyme au sein de ces chapitres : Dobranski y lit quatre épisodes du livre qu'il est en train d'écrire² ou répond à la demande de Tadek Cherma à l'agonie, qui sollicite pour accompagner sa mort « un conte dont je serais le héros. Un conte de fées où je mourrais à la fin, mais au combat et non de tuberculose »³. Pour cette histoire de la lutte d'un groupe de résistants contre l'occupant ennemi, Gary privilégie donc le régime de la chronique sur celui de la fresque ou de l'épopée, et il en accuse ou redouble le caractère paratactique par des histoires rapportées qui contribuent à l'effet de fragmentation que cultive le roman.

On relèvera d'abord que ce choix de composition ne participe nullement d'une volonté de déconstruction du récit : rien n'est ni ne restera plus étranger à l'écrivain que les tentatives de renouvellement formel que la première édition de *Tropismes* de Nathalie Sarraute avait amorcées dès 1939, et qui s'épanouiront quelques années plus tard sous le label du « Nouveau roman ». Tout est fait, au contraire, pour assurer la plus grande lisibilité au sein de ce morcellement : outre le

-
1. Relevé du début : *Chap. 1* (3 pages) : Le Dr. Tarkowski installe son fils Janek dans une cachette – *Chap. 2* (3 pages) : Entrevue du père et du fils, le jour suivant – *Chap. 3* (7 pages) : La division « Das Reich » investit la ville de Sucharki ; les jeunes femmes sont regroupées dans un château à l'"usage" des soldats – *Chap. 4* (2 pages) : Janek tente en vain de retourner à Sucharki – *Chap. 5* (4 pages) : Janek est arrêté dans la forêt par deux partisans – *Chap. 6* (4 pages) : Janek apporte une lettre à la maîtresse de Jablonski, qui lui joue du Chopin – *Chap. 7* (7 pages) : Janek fait la connaissance du groupe des Partisans (+ première évocation du « Partisan Nadedja ») – etc.
 2. Les deux premiers récits (« Simple conte des collines », chap. 13 – « Les Bourgeois de Paris », chap. 16) portent ouvertement sur la résistance aux allemands nazis ; les deux derniers (« La bonne neige », chap. 29 – « Les Environs de Stalingrad », chap. 31) mettent en scène de jeunes soldats allemands et russes tués au combat.
 3. *Éducation européenne, op. cit.*, p. 104.

respect de la succession chronologique, l'auteur veille à maintenir des éléments de cohésion narrative et de cohérence sémantique qui empêchent toute déroute du lecteur et tout évanouissement du sens. Il multiplie pour cela les figures récurrentes (allégories des fourmis ou du sac de patates, évocation de Nadejda...) ou les paroles reprises en écho (comme le « rien d'important ne meurt » laissé en testament à son fils par le Dr. Tarkowski), et maintient un fort lien thématique entre les récits enchâssés et le récit premier – le titre du livre de Dobranski, *Éducation européenne*, insistant de surplus sur la réflexivité qui s'installe entre les différents niveaux du texte.

a) *Ambivalence de la nature humaine*

Ce double souci de fragmentation et de lisibilité laisse en fait percevoir le dessein que poursuit Gary. Faire de la *scène* plutôt que de l'*épisode* l'unité de base narrative de son roman lui permet de multiplier les points de vue et les voix, et de briser par là tout système unitaire de valeurs. La polyphonie qu'il met en œuvre relève moins du dialogisme au sens strict que de la représentation, pour ainsi dire à l'état brut, des complexités et contradictions inhérentes à la réalité humaine. Il s'agit d'un roman de guerre, et sa narration continue aurait été contrainte de se soumettre tant bien que mal à la structure duelle du récit de quête, où le héros se définit par son opposant, et à l'axiologie binaire qu'elle engendre entre bons et méchants, héros positifs et anti-héros négatifs. Or, sans effacer le cadre général du combat, la construction par scènes permet d'échapper à cette répartition manichéenne des personnages. À côté de la division « Das Reich », il y a le jeune soldat allemand déserteur qui veut rejoindre les partisans (chap. 14), – Auguste Schröder qui « fabrique des jouets musicaux dans le civil » (p. 116), n'a « jamais fait de soldats de plomb, même pour (son) fils » (p. 119) et interprète au piano Chopin et Mozart pour Janek, – le cortège funèbre fantastique accompagnant sous la neige le cadavre du « bon soldat allemand Grünewald » qui rêvait tant de connaître la Russie à cause de sa « musique infiniment triste » (p. 175) – et jusqu'au jeune *feldgrau* que, dans l'ultime épreuve initiatique qui le transforme en homme, Janek a dû tuer malgré « son écharpe si gaie autour du cou – et c'est sûrement sa mère ou sa fiancée qui la lui a tricotée » (p. 237). Et de l'autre bord, à côté de l'héroïsme du quotidien, du sacrifice anonyme et des combattants poètes, la jeune épouse de Pan macenas trompe allègrement avec un sous-officier allemand celui qui s'est porté volontaire

dans un commando suicide pour qu'elle soit fière de lui, – Sopla dénonce son meilleur ami à la *Kommandantur* pour récupérer son sac de patates, – et le partisan Zborowski, retenant avec peine sa colère « contre tous ceux qui pouvaient attacher de l'importance à autre chose que la lutte », contraint par chantage Zosia à retourner se prostituer auprès des allemands pour en obtenir des informations : « Tu ne sentiras toujours rien avec un autre que (Janek) » (p. 160).

À ces coups portés au simplisme des étiquettes s'ajoutent les nombreuses scènes de débat – sur lesquelles nous reviendrons dans un instant – qui ne se soldent par aucun vainqueur. Dans l'un et l'autre cas, il ne s'agit nullement d'attenter à la poursuite de la lutte contre l'occupant, qui continue à rythmer l'ensemble du récit ; mais il s'agit de ne pas tout résoudre ou dissoudre en elle. Telle est la première fonction de cette fragmentation en scènes de vie ou de légende : faire échapper le lecteur à l'emprise du binarisme et au jugement moralisateur qui l'accompagne inévitablement ; et montrer pour cela les à-côtés du combat, ses marges, en somme, avec le morcellement qu'elles provoquent, et avec ce qu'elles apportent d'hétérogène et d'entropique pour brouiller les repères trop sûrs, les systèmes trop bien huilés, les certitudes univoques.

Maurice Blanchot attribue à Malraux d'avoir « rendu art et vie à une attitude très ancienne et qui, grâce à lui, est devenue une forme artistique : l'attitude de la conversation » : dans des romans conduits par l'action et la lutte, des « moments d'accalmie [...] où parle l'esprit divisé du temps » permettent que les personnages « ne s'injurient pas, ne dialoguent pas non plus, mais discutent » avant de reprendre la violence du combat¹. Ce n'est pas la première fois que nous relevons quelque parenté ponctuelle entre l'auteur de *La Condition humaine* et Romain Gary. L'esthétique de la scène se prête en effet particulièrement à ces « moments d'éclaircie » et aux « grandes pensées de l'histoire » qu'elles autorisent sans chercher à parvenir à un accord. On agit beaucoup dans *Éducation européenne*, mais sans doute y discute-t-on encore plus, et toujours du même sujet énigmatique et indécidable : la nature de l'homme. Est-il bon ? Est-il méchant ? Est-il couard ou héroïque, courageux ou lâche, Pan mécenas, « grassouillet, aux sourcils de Pierrot triste, incapable de se faire à la vie de la forêt », auquel « Janek souvent avait envie de [...] dire : "Allons, du courage..." » (p. 33) – et qui se porte pourtant volontaire

1. M. Blanchot, « La douleur du dialogue » in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 187-188.

au commando suicide pour l'amour de sa jeune femme (chap. 28) ? Est-il abject ou pitoyable, le vieux soldat allemand qui attend son tour pour violer Zosa et lui confie alors en bégayant qu'il a une petite fille, « une toute petite fille » (p. 166) qui l'attend chez lui (mais Zosia est venue « aux renseignements », et le convoi dont il fait partie explosera le lendemain) ? Le morcellement des scènes de la chronique permet de laisser les questions ouvertes, et cela n'apparaît nulle part avec autant de force que dans les moments de discussion. C'est sur ce mode que Janek et Zosia s'interrogent à deux sur le rapport de l'homme à l'amour et à la haine :

— *Comment sera-t-il, ce monde nouveau ?*

— *Il sera sans haine.*

— *Il faudra tuer beaucoup de gens, alors...*

[...]

— *On ne les tuera pas, alors. on les guérira. On leur donnera à manger. [...] On leur donnera de la musique et des livres. On leur apprendra la bonté. Ils ont appris la haine, ils peuvent bien apprendre l'amour.*

— *La haine ne se désapprend pas. Elle est comme l'amour. (p. 101-102)*

Mais ce sont surtout les deux grandes scènes opposant père et fils qui illustrent cette fonction de la discussion. Elles sont conduites non sans comique lorsque le jeune général Krylenko évoque en vain les nécessités stratégiques face à un vieux père outré du désengagement de leur ville natale (chap. 30) ; de manière plus grave quant à son ton et ses enjeux dans l'entrevue entre Pan Chmura et son fils Tadeusz miné par la tuberculose. Éternel débat – dont on se doute qu'il n'était pas sans écho chez le lieutenant Gary, compagnon de la Libération – entre le choix de partir ou de rester, d'entrer en résistance clandestine ou de préserver les faibles en acceptant la collaboration :

— *Vous avez les mains sales.*

— *[...] je ne fais pas sauter les ponts, moi : je veille simplement à ce que mes paysans ne crèvent pas de faim. Je me suis mis entre eux et les Allemands, je leur épargne d'être affamés ou d'être*

chassés vers l'ouest, comme un bétail pouilleux. [...] Si on me montrait dix enfants polonais et que, pour les sauver, il m'eût fallu lécher les bottes à dix soldats allemands, je dirais : "Votre serviteur !"

— C'est à peu près comme si je voulais me faire copain avec la tuberculose, dit Tadek. » (p. 96)

Rien dans le passage, pas le moindre commentaire ne vient esquisser un quelconque jugement du narrateur face à ces deux discours opposés, présentés à l'état brut. C'est par là qu'*Éducation européenne* ne se réduit pas à un roman de formation : l'itinéraire qui conduit précocement Janek à l'âge adulte se double de ces scènes en contrepoint, prises sur le vif, qui sont comme les pièces consciencieusement accumulées d'une enquête sur l'homme. Gary y rejoint, en un sens, la tradition littéraire des moralistes, leur souci d'observation, le soin qu'ils prennent à ne pas simplifier à l'excès les plis et replis de la nature humaine, et la vision malgré tout pessimiste qui les porte. Au-delà des éclaircies amoureuses, des fidélités passionnées à un idéal utopique, des générosités du quotidien et de quelques moments musicaux ou poétiques de grâce absolue, les débats et discussions qui scandent le roman ne nourrissent guère d'espoir quant au destin des hommes. À la résignation du vieux père de Czerw apprenant que son fils vient d'être tué dans une embuscade :

Ça ne pouvait pas finir autrement, ici-bas. Rien peut finir autrement. C'est pourquoi nous sommes ici : pour souffrir. (p. 141)

répond quelques pages plus loin le fatalisme de la jeune Zosia, condamnée à se prostituer une fois encore, une fois de plus, pour la « cause ». On y retrouve par deux fois le même parcours discursif que dans la réplique du vieillard : la référence au contexte narratif y sert de tremplin pour en sortir – autre forme de fragmentation – au profit d'une amère méditation de portée générale (« ici-bas », « les hommes »...) :

Elle pensait à ce que l'aîné des Zborowski lui avait dit : "C'est la dernière fois." Mais elle n'y croyait pas. Il n'y avait pas de "dernière fois" pour souffrir, et l'espoir n'était qu'une ruse de

Dieu pour encourager les hommes à supporter de nouvelles souffrances. [...] [La voix de Janek] retentit à ses oreilles. "À Stalingrad, les hommes se battent pour qu'il n'y ait plus de guerre." Mais déjà elle savait que ce n'était pas vrai, que les hommes ne se battent jamais pour une idée, mais simplement contre d'autres hommes, que la force du soldat n'est pas l'indignation, mais l'indifférence, et que les vestiges des civilisations sont et seront toujours des ruines... (p. 163)

Dialogues et monologues intérieurs, discussions et maximes : *Éducation européenne* ouvre sur « l'affaire Homme » une enquête que les livres suivants poursuivront sans jamais parvenir à la conclure ou à l'épuiser, tant elle se nourrit de propos et de postures contradictoires. Ce qui la rend possible, et se retrouve sous des formes diverses dans toute l'œuvre ultérieure, est évidemment la polyphonie particulière à laquelle recourt Gary : une écriture de la fragmentation qui ne cesse d'ouvrir des brèches sans pour autant attenter à la logique et à la conduite générale du récit.

Cette culture de la contradiction permet aussi de mieux comprendre la place accordée à l'allégorie : elle vient répondre à l'aporie de la démarche herméneutique en faisant émerger du récit des symboles autour desquels s'articulent les ambivalences de la nature humaine. Ainsi du rossignol polonais dont le chant, symbole d'amour, ne peut être interrompu. Ou du sac de patates qui suit lui aussi une trajectoire allégorique : d'abord présenté comme un trésor convoité en temps de famine, il s'alourdit déjà en symbole lorsqu'il est troqué contre un enfant battu, le *Wunderkind* juif, avant d'être au centre d'un épisode qui le transforme en une métaphore de l'absurdité humaine : hanté par le souci d'apporter à manger à ses enfants, Sopla a frauduleusement dénoncé son ami pour récupérer ses cent kilos de pommes de terre ; en représailles, les partisans font irruption chez lui et emportent la précieuse cargaison, sourds aux cris de sa femme qui les adjure d'emmener et de tuer son mari mais de lui laisser les patates...

Et il parut soudain à Janek que le monde des hommes n'était qu'un sac immense, dans lequel se débattait une masse informe de patates aveugles et rêveuses : l'humanité. (p. 227)

Moins risible, l'autre grande allégorie de l'humanité est offerte par l'obstination des fourmis :

La neige avait pris possession de la forêt, et, sur un fond blanc, les hommes ressemblaient de plus en plus à des fourmis noires, traînant vers leurs trous des brindilles ridicules, obstinées et chancelantes, abruties par le froid, et leur vie désormais était tendue vers un seul but : construire un feu. Dans les villes, les conquérants attendaient l'été pour repartir vers de nouvelles conquêtes, et dans les forêts, l'espoir humain, plus faible que le soleil d'hiver, refusait de mourir. (p. 102-103)

On en voit bien le fonctionnement : le passage du récit à la méditation, du paysage de neige à la ténacité de l'espoir humain est aménagé par un arrêt sur image qui prend forme de syllepse, et où l'analogie initiale entre le noir et le blanc se charge des valeurs conjointes de l'obstination et de la fragilité. On n'en finirait pas si l'on voulait recenser toutes les échappées allégoriques qui sillonnent et fragmentent ainsi le roman. Certaines sont de simples départs, d'autres sont plus élaborées. Mais les principales font retour : Gary devait beaucoup y tenir, puisqu'il les convoque presque toutes dans un épilogue qui s'apparente de ce point de vue à un véritable final d'orchestre. Janek n'y a pas eu la réponse à son interrogation sur l'homme, et il n'a pas la confiance souriante de Dobranski, qui a repris et complété dans son apparition posthume la promesse du père : « Rien d'important ne meurt... Seuls... les hommes... et les papillons... » (p. 244). Mais il reste confiant, même au fond de son doute, dans la vérité allégorique et dans l'appel à méditation qu'elle relance sans cesse. Le rossignol chante encore dans la voix mourante de Dobranski et les fourmis ne se laissent pas « détourner de la route millénaire » par le petit volume qu'a déposé Janek à l'endroit où a expiré son ami :

Elles grimpent sur l'obstacle et trottent, indifférentes et pressées, sur les mots amers tracés sur le papier en grandes lettres noires : éducation européenne. (p. 244)

Le roman peut dès lors bien voir revenir dans sa dernière page les grandes questions que l'enquête n'a pu que laisser ouvertes (« À quoi sert-il de lutter et de prier, d'espérer et de croire ? ») : un *autre mode* de réponse leur est apporté, qui ne

se formule pas en définition ou en certitude mais dans le sens inépuisable auquel appelle l'allégorie des fourmis :

Le monde où souffrent et meurent les hommes est le même que celui où souffrent et meurent les fourmis : un monde cruel et incompréhensible, où la seule chose qui compte est de porter toujours plus loin une brindille absurde [...] sans jamais s'arrêter pour souffler ou pour se demander pourquoi... "Les hommes et les papillons..." (p. 245)

C'est la réponse de l'imaginaire et de la création : elle consiste à déplacer dans la fiction, fût-ce celle d'une simple allégorie, la rudesse de la réalité et les contradictions des hommes, non pas pour les nier ou les affadir, mais parce qu'une confiance ancrée depuis l'enfance au cœur de Gary lui dit que seul ce nouveau cadre façonné par l'imaginaire et investi par le symbolique pourra relancer l'« Affaire Homme ».

b) Pouvoirs et illusions de la fiction

L'autre grande fonction de la fragmentation qu'inaugure également *Éducation européenne* tient, sur le même horizon humaniste, à la diffraction qu'entraîne sa dimension réflexive et métaromanesque. On a déjà relevé le jeu qui s'opère sur le titre : c'est celui du roman passablement hybride qu'écrit Dobranski (il en lit des extraits à ses compagnons), qu'il remet en mourant à Janek avec mission de le terminer (« Il ne faut pas qu'ils oublient... Dis-leur... », p. 244), que ce dernier rapporte achevé, dans l'épilogue, pour le déposer à l'endroit où son ami est mort, et que Gary utilise pour intituler son propre roman... Parabole de la transmission et de la mémoire, qui campe déjà l'une des missions que – nous l'avons vu dans notre partie précédente – l'auteur n'a jamais cessé d'assigner au romancier. Mais, au-delà de ce jeu de miroir, s'amorce surtout l'autre thème majeur de réflexion qu'il poursuivra toute sa vie : le rôle de l'imaginaire, et singulièrement celui de la fiction, dans la (re)construction de l'humain.

Au sein même du récit, ce thème est à la source de la légère tension qui oppose parmi les partisans les « verts » et les « romantiques », les premiers reprochant aux seconds, dont le groupe garde une certaine indépendance, leur

héroïsme du cœur et leurs actions à vif. Mais Janek est de plus en plus attiré par ces anciens étudiants qui, une fois l'action du jour passée, se réunissent dans la nuit pour écouter du Chopin, discuter ou se regrouper autour de Dobranski pour entendre les derniers chapitres de son *Éducation européenne* en gestation. Et c'est à leurs rangs que Gary confie de prendre parfois en charge ses propres réflexions métafictionnelles en leur faisant émettre un doute à propos de l'univers de légendes dont ils s'entourent. Après le conte des collines, s'élève ainsi

une voix où l'amertume et la colère se dissimulaient mal sous la pudeur de l'ironie : "Les hommes se racontent de jolies histoires, et puis ils se font tuer pour elles – ils s'imaginent qu'ainsi le mythe se fera réalité. Liberté, dignité, fraternité... honneur d'être un homme. Nous aussi, dans cette forêt, on se fait tuer pour un conte de nourrice." (p. 63)

La voix du partisan Pech, probablement, puisqu'il est le seul parmi eux à appartenir au parti communiste et à protester épisodiquement, au nom du réalisme pragmatique, contre la confiance que ses amis accordent aux forces de l'imaginaire. Plus bougon que jamais, il confie à Janek après le « conte » de la mort de Tadek :

Ils nous racontent des contes de fées quand nous commençons à vivre, et des contes de fées quand nous commençons à mourir. On en est encore là, c'est tout ce qu'ils savent faire pour nous, après des milliers d'années... (p. 109)

En fait, rien ne diffère plus des contes de fées que les cinq fragments des récits enchâssés de Dobranski. Loin de proposer l'évasion dans un monde édénique indemne des réalités de la guerre, c'est de cette dernière qu'ils parlent toujours à travers les dialogues des montagnes ou des morts, les fables de la résistance. La fonction imaginaire qu'ils sollicitent ne consiste pas à créer un ailleurs mais à proprement doubler et *réécrire le monde* : partir de lui tel qu'il se présente – la guerre et ses horreurs – pour le poursuivre en le réenchantant. Il y a bien des soldats tués dans les deux camps, mais ils conversent désormais entre eux, jusqu'au burlesque parfois, dans les eaux de la mer du Nord ou de la Volga qui sont en train de les engloutir. C'est aussi cela, l'« éducation européenne » à laquelle travaillent ceux qui sont à la fois des combattants et des poètes : retrouver ou refonder une

fraternité par le sourire de la fable, et arracher par là les hommes à leur médiocrité. Le récit improvisé par Dobranski pour accompagner à sa demande la mort de Tadek est exemplaire de ce rôle « performatif » de l'imaginaire. La contrainte de la sale réalité matérielle, représentée en l'occurrence par le bacille de la tuberculose, est transcendée par la fantaisie qui fait d'un pitoyable malade un pilote de chasse glorieusement abattu au combat. Et cela marche. Il faut prendre le récit à la lettre et imaginer Tadek heureux : la fable l'a *effectivement* transformé en héros...

Mais puisque, dans la pensée de Gary, l'imaginaire doit permettre de recréer le monde, il ne saurait se cantonner au cercle des poètes. Au-delà de leurs différends, tous les partisans se retrouvent dans la création du « partisan Nadejda », commandant en chef légendaire et insaisissable dont la « présence mystérieuse dans la forêt » amène au plus rude de la lutte un « sourire tranquille » sur les lèvres des combattants de l'ombre, en même temps qu'elle exaspère les Allemands (p. 32). Nadejda – « l'espoir », en russe – ou : comment l'imaginaire devient une arme quand il parvient à s'élever jusqu'au mythe où une communauté humaine se ressource pour tenir bon¹. Ce n'est qu'à la fin du roman que Janek apprend de Dobranski comment il fut inventé :

L'idée nous est venue, il y a deux ans environ [...]. C'était une époque particulièrement terrible : presque tous nos chefs étaient tombés au combat ou avaient été arrêtés par les Allemands. Pour nous redonner du courage et désorienter l'ennemi, nous avons inventé le Partisan Nadejda – un chef immortel, invincible, qu'aucune main ennemie ne pouvait saisir et que rien ne pouvait arrêter. C'était un mythe que nous inventions ainsi, comme on chante dans la nuit pour se donner du courage, mais le jour vint rapidement où il acquit soudain une existence réelle et physique, et où il devint réellement présent parmi nous. Chacun semblait vraiment obéir aux ordres de quelque chose d'immortel, de quelque chose qu'aucune police, aucune armée d'occupation, aucune puissance matérielle ne pouvait atteindre et ébranler. (p. 229)

1. Nous retrouverons le même processus dans *Les Racines du ciel*.

Ce qui était un subterfuge plus ou moins désespéré pour se redonner courage a pris, devenant mythe, une « existence réelle et physique » qui restitue à ses adeptes une dignité que rien ne pourra désormais entamer. Pour ces hommes et ces femmes qui déplorent presque chaque jour la perte de l'un des leurs, l'immortalité de Nadedja reprend le « rien d'important ne meurt » laissé en testament à son fils par le docteur Tardowski : les Allemands ne peuvent rien contre une telle force. Personne n'a peut-être vu celui qui l'incarnait, mais plus d'un combattant l'a entendu chanter dans les trilles du rossignol polonais (« tant que ce rossignol-là continuera à chanter, il ne peut rien nous arriver. Toute la Pologne est dans sa voix. », p. 92). Et quand le bruit circule (chap. 26) que le Partisan Nadejda participera à la réunion, prévue pendant la nuit de Noël, des armées « vertes » de la région, tous convergent comme les bergers et les rois de la crèche en une célébration étonnante qui donne au mythe toute son ampleur – véritable reprise de la scène de la Nativité, avec tout ce qu'elle implique de foi et d'espérance :

Ils sortirent de leurs trous et glissèrent comme des ombres à travers la forêt silencieuse que la neige recouvrait. [...] Du Nord vint le partisan Olesia, un jeune maître d'école [...] et le père Burak, l'ancien aumônier de la garnison polonaise [...]. De l'Est vint Kublaj, prix Nobel de chimie [...]. De l'ouest vient l'ancien champion de lutte Puciata [...]. Du Sud vint le détachement de Czerw [...]. Ils venaient de tous les côtés de la forêt de la Wilejka [...], et, dans cette nuit silencieuse de Noël, il semblait parfois à Janek que la forêt entière allait soudain se mettre à marcher vers une étable lointaine, les bras chargés de présents. (p. 154-155)

Janek, qui ne sait rien encore de la supercherie initiale, guette sur tous les visages ce qui pourrait trahir les traits de Nadejda. Et c'est bien le triomphe du mythe à la fois collectif et intériorisé, car chacun pourrait l'être...

Ou peut-être le Partisan Nadejda était-il chacun de ces hommes et tous à la fois. Qu'il fût présent, il n'y avait guère de doute. Il y avait quelque chose, dans leurs regards, dans la volonté farouche et l'espoir qui se lisaient sur chaque visage, et jusque dans l'exaltation et presque la joie que Janek sentait dans son propre

cœur, qui le rendait presque aussi perceptible que s'il se fût levé et eût dit son nom. (p. 156-157)

Illustration là encore exemplaire du *credo* de Gary romancier : l'homme, pour devenir homme, a besoin de se raconter des histoires. Mais la puissance du mythe ne fait que conduire à son comble, et aux dimensions de toute une collectivité, le pouvoir d'humanisation dont toutes les formes d'art et de création ont le privilège. À côté de la fiction, c'est la musique qui, dans *Éducation européenne*, occupe une place majeure. À l'exception de la nuit de Noël, mais déjà avec le chant du rossignol polonais, c'est elle qui imprime tous les moments de grâce que peut traverser Janek. De Jadwiga Malinowska qui interprète pour lui du Chopin (« Jamais il n'avait rien senti de pareil », p. 28) au phono autour duquel se regroupent à la nuit tombée les amis de Dobranski (p. 58), de la découverte de Schubert auprès du vieil Augustus Schröder (p. 115) au *Wunderkind* souffre-douleur qui joue du violon et chante d'une voix sublime (p. 146), il revit chaque fois l'expérience ou la promesse, qui le laisse en larmes, d'une humanité retrouvée (« ce qu'il y a de meilleur dans l'homme ») et d'une dignité rendue :

Pendant plus d'une heure, les partisans [...] écoutèrent la voix, ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, comme pour se rassurer – pendant plus d'une heure, des hommes fatigués, blessés, affamés, traqués, célébrèrent ainsi leur foi, confiants dans une dignité qu'aucune laideur, aucun crime, ne pouvaient entamer. [...] Janek ne devait jamais oublier ce moment : [...] l'étrangeté, l'espoir, la musique, l'infini... (p. 58)

Il s'en souviendra plus que jamais quand, après avoir tué le jeune *feldgrau* à l'écharpe si gaie autour du cou, il saura qu'il est parvenu au terme de son initiation à l'âge d'homme. Dans la honte, la colère et le dégoût qui l'opprimeront alors, il ne verra qu'une issue pour revenir à l'humain, et c'est l'enfant préservé en lui qui le confiera à Zosia, « d'une voix tremblante, d'une voix d'enfant » : « Je veux être un musicien » (p. 236).

On voit par là que les fragments à travers lesquels se conduit la réflexion sur l'imaginaire et sur l'art prennent un tout autre rôle que celui qui était dévolu à

l'enquête sur « l'Affaire Homme ». Il ne s'agit plus ici de rassembler les pièces d'une indéchiffrable énigme, mais de poursuivre, approfondir et éprouver, au fil de multiples scènes, toute les résonances d'une foi jamais remise en cause en leur pouvoir humanisant. À travers une forme fragmentaire qu'il faut entendre comme la déclinaison ou les variations de la même ambition toujours renouvelée (la restitution de l'humanité à l'homme), Gary ne cesse d'*interroger* la puissance de la fiction et de la création.

B - Le récit comme herméneutique : *Les Racines du ciel*

a) La mise en abyme d'une parole

Le lecteur des *Racines du ciel* est d'emblée placé comme témoin d'une causerie nocturne, d'une parole qui se déploie sous le ciel étoilé d'une nuit africaine et se livre « avec un abandon grandissant ». Les aventures de Morel et Minna se présentent en effet sous la forme d'un récit raconté par Saint Denis à un jésuite, le Père Tassin, peu à peu séduit par la voix de son interlocuteur. Leur conversation inaugure le roman et se prolonge jusqu'au petit matin, revenant comme un leitmotiv au fil du texte : Saint Denis suspend d'ailleurs à plusieurs reprises sa narration pour s'adresser directement à son compagnon, ou bien le narrateur principal procède lui-même épisodiquement à un retour sur les deux interlocuteurs, comme vers la fin de la deuxième partie, lorsque « le jour se lève » et que Saint Denis voit « le visage de son compagnon sortir aussi de l'ombre »¹. C'est d'ailleurs sur une dernière image du Père Tassin que s'achève le roman : après avoir fait ses adieux à Saint Denis, il retourne vers son terrain de fouilles en méditant sur les aventures qu'il vient d'entendre. Ce moment de complicité nocturne dessine donc un premier niveau d'énonciation qui institue, comme à la « clé » du texte, une relation de complicité entre le narrateur et son lecteur. Mais il imprègne également le récit d'une atmosphère intimiste qui éclaire singulièrement la mise en scène de la parole dans *Les Racines du ciel*. Celle-ci se décline en effet sur le mode du dialogue et de la confidence, dans des situations d'aveu où la voix tâtonne puis se libère avec « un étrange sentiment de soulagement » (p. 17). Plus encore, en s'inspirant des accents de la méditation nocturne, elle apparaît

1. *Les Racines du ciel*, *op. cit.*, p 283.

fréquemment comme une divagation oratoire, un propos en errance qui glisse d'anecdotes en réflexions, de souvenirs en dénonciations parfois virulentes et qui n'a pour point d'attache que l'interrogation récurrente sur les personnalités respectives de Minna et de Morel. Le récit des faits proprement dits ne cesse d'être différé par le rappel d'événements antérieurs et parsemé d'analyses, formulées *a posteriori*, qui traduisent le désir de faire comprendre ou d'interpréter l'attitude des personnages. Le narrateur use, par exemple, de ce procédé de retardement au moment où il évoque pour la première fois « le croassement de mépris effroyablement hargneux et agressif d'Orsini [qui] se fit entendre dans la pénombre » (p. 41) à la terrasse du Tchadien. Suivent alors une description rapide du personnage et le récit de la conversation qu'il a eue plus tard avec le commissaire Kotowski à propos de l'expulsion possible de Minna. Quatre pages plus loin, au début du chapitre 7, le narrateur revient sur « la voix d'Orsini » et reprend le fil de son récit principal pour détailler le contenu de cette logorrhée nocturne. On retrouve cette même pratique de la divagation lorsque Saint Denis raconte sa première entrevue avec Morel. Les explications fournies par ce dernier et rapportées au style direct sont émaillées de commentaires à travers lesquels s'expriment l'incompréhension et l'indignation éprouvées sur le moment par le vieil africain, soucieux de justifier sa colère devant son interlocuteur :

Ce qu'il y avait de plus révoltant, c'est qu'il paraissait tranquillement convaincu que nous y pouvions quelque chose, que nous tenions notre destinée et celle des éléphants entre nos propres mains... C'était clairement un salaud, une brute arriérée et rationaliste, un de ces éternels cocus qui ne se rendent compte de rien, même quand ils assistent à la cérémonie. Vous excuserez ce langage, mon Père, mais s'il y a une chose qui me met hors de moi, ce sont ces petits malins qui croient que la condition humaine, c'est une simple question d'organisation. Des maniaques, des vicieux, qui ne doutent de rien, et font miroiter des solutions et des mesures à prendre devant vous, et vous empêchent d'avoir la paix. (p. 132)

Saint Denis ne se contente pas ici de restituer les paroles de Morel : il introduit aussi réflexions et commentaires qui dérivent peu à peu vers des

considérations plus générales sur la condition humaine. Le changement des pronoms (du singulier « il » à la forme du pluriel, « ils ») et le remplacement de l'imparfait par le présent de vérité générale traduisent le mouvement d'élargissement d'une parole qui s'écarte de la seule trame narrative pour se transformer en un discours polémique, en une diatribe virulente contre tous les esprits qui défendent une conception dénaturée de l'homme et sont convaincus de détenir la vérité. Ce n'est qu'après ce plaidoyer, interrompu par un moment de silence, que Saint Denis revient au récit de la scène (« Et pourtant, je n'osais rien lui dire... », p. 132) puis aux propos tenus par Morel. Le vagabondage des mots, d'abord caractéristique des sinuosités de la parole nocturne, contamine donc le déroulement des monologues et des différents témoignages qui font, à leur tour, entendre une modalité de discours construite sur le modèle de la spirale : à la fois marquée par une pratique régulière de la digression et portée par une question ou une thématique à laquelle elle ne cesse de revenir.

La construction narrative des *Racines du ciel* est à l'image de cette errance langagière qui se manifeste principalement à travers trois procédés récurrents : la chaîne de conversations, la mise en abîme des récits et le brouillage des points de vue.

Même si Saint Denis s'impose comme une figure centrale de l'énonciation, il n'est pas la seule voix que l'on entend dans le roman. Celui-ci est organisé en effet sur un enchâssement ou sur une juxtaposition de témoignages et de conversations qui mettent en scène des acteurs différents et qui renvoient à des situations de récit dispersées dans le temps. Au-delà de la rencontre initiale entre Saint Denis et le Père Tassin, l'intrigue combine ainsi de nombreux dialogues, comme ceux de Minna avec Saint Denis ou Morel, restitue les différents interrogatoires menés par le commandant Schölscher auprès des compagnons de l'ancien résistant, et revient à plusieurs reprises sur le déroulement du procès qui réunit les principaux acteurs de l'histoire à l'exception de Morel. Mais au lieu de suivre un cheminement linéaire entre ces épisodes, le récit s'articule sur un va-et-vient temporel et procède par une série de décrochages énonciatifs qui permettent de confronter, à l'intérieur de conversations successives, les différentes perceptions d'un même événement. Au chapitre huit, par exemple, le récit de la première rencontre entre Minna et Morel par Saint Denis est un instant court-circuité par une allusion à trois scènes

ultérieures : le moment du procès (« C'était encore une histoire de solitude. Elle devait l'affirmer plus tard devant les juges avec gravité, avec solennité même, en les regardant droit dans les yeux », p. 52) ; la discussion, dans une chambre du « Tchadien », entre Saint Denis et la jeune femme (« – "J'ai voulu l'aider, voilà... Je voyais bien qu'il était à bout, qu'il avait besoin de quelqu'un". Elle aspira la fumée de sa cigarette et jeta à Saint Denis un de ces longs regards insistants dont elle accompagnait souvent certaines de ses phrases », p. 53) ; et enfin, un retour à la conversation initiale entre le Jésuite et le vieil Africain (« Bien sûr, mon Père, je comprends vos pensées. Qu'il se fût tourné vers les bêtes, voilà qui montre bien le dénuement dans lequel nous sommes tombés. Sans doute lui eussiez-vous conseillé autre chose que notre bon pachyderme. », p. 54). Ces interruptions de la chronologie narrative introduisent de nouvelles situations de conversation qui mettent en question *a posteriori* l'engagement de Morel, soit pour en déplorer les limites et en comprendre les enjeux, soit pour permettre à Minna d'éclaircir plus tard les raisons qui l'ont incitée à se joindre à lui.

L'éclatement de l'instance énonciative peut aussi provoquer parfois une mise en abîme explicite de l'acte de parole. Entre les chapitres seize et vingt-trois, la conversation nocturne entre Minna et Saint Denis s'inscrit dans le cadre d'une rencontre dont ce dernier restitue les détails au Père Tassin. Son récit revient ponctuellement à cette situation d'énonciation initiale au cours de laquelle il interpelle plusieurs fois son interlocuteur et tente de lui expliquer le sens de sa démarche. Au chapitre dix-sept par exemple, le vieil Africain explique à la jeune Allemande, qui le presse de questions, comment il a pu rencontrer Morel en se rendant d'abord chez le sorcier Dwala. Mais ce récit rapporté s'interrompt pour revenir vers le dialogue initial et réintroduire momentanément la figure de Tassin :

Saint Denis s'interrompt, serra les lèvres et jeta au jésuite un regard irrité. « Je crois, mon Père, que vous avez souri. Libre à vous de me croire bien naïf et de murmurer peut-être plus tard, avec quelques-uns de mes collègues de l'administration, que Saint Denis s'est bougnoulisé complètement... En tout cas, cette jeune femme, Minna, m'écoutait avec attention et sans trace d'ironie. (p. 121)

La discussion avec Minna, dont Saint Denis reprend aussitôt après la relation, devient d'ailleurs à son tour le creuset d'un enchâssement de différents dialogues : au cours des chapitres suivants, l'administrateur raconte sa conversation avec le sorcier Dwala, puis restitue les propos échangés avec Morel et plusieurs de ses compagnons avant de conclure sur une allusion à « l'entrevue orageuse » (p. 152) qu'il a eue avec le gouverneur au lendemain de son expédition. Ce n'est qu'au chapitre 22 que s'achève le récit de ces différentes rencontres et que Saint Denis fait de nouveau successivement référence à ses principaux interlocuteurs, Minna puis le Père Tassin :

Voilà donc ce que je racontai à Minna, comme je vous le raconte aujourd'hui, et je crois que je n'ai jamais eu, dans mon existence, le sentiment d'être écouté par une femme avec une telle intensité. Elle se tenait sur le bras d'un fauteuil, sans un geste, dans cette attitude d'immobilité complète qui trahit une passion difficilement contenue, et j'avoue que j'en arrivais à oublier que je n'étais nullement l'objet de cet intérêt presque suppliant... Le jésuite regarda son compagnon avec un peu d'étonnement.
(p. 154)

Inspiré d'une esthétique baroque, le récit s'organise ainsi à l'intérieur d'un labyrinthe énonciatif qui associe différentes strates de dialogue. Ce morcellement de l'énonciation brouille la linéarité chronologique des faits en juxtaposant des moments initialement dispersés dans le temps ; mais il instaure aussi une nouvelle forme de continuum fondé, lui, sur la combinaison d'actes de parole qui se réunissent entre eux pour faire des *Racines du ciel* un véritable récit de conversation.

Dès lors les faits ne sont pas seulement exposés tels quels, comme ce serait le cas d'un récit à la troisième personne mais sont souvent annexés à une situation de discours et rapportés à travers le regard d'un personnage. C'est le cas de l'expédition punitive menée à Sionville par Morel et ses compagnons. Le narrateur évoque d'abord les circonstances de leur arrivée dans la demeure de Monsieur et Madame Challut. Mais au moment où ils font irruption dans le grand salon, ce narrateur extérieur cède la parole à un des invités, le docteur Gambier, qui apporte sa propre version des faits comme si le récit de ce souvenir devenait brutalement le

souvenir d'un récit. Car c'est lui qui décrit désormais, avec une jubilation non dissimulée, la scène de la fessée en reconnaissant « qu'il ne pouvait s'empêcher de regarder Morel avec une immense curiosité » (p. 277) et une pointe d'admiration.

La transition entre récit et témoignage est parfois moins fortement marquée et le narrateur se plaît alors à entretenir une ambiguïté sur le statut de la parole en usant notamment des ressources du style indirect libre. Le procédé, qui tend à brouiller l'identité de celui qui parle et le point de vue adopté dans le texte, accompagne alors également les glissements temporels entre les différentes situations de conversation. Par exemple, au début de sa discussion avec le Père Tassin, Saint Denis raconte comment Minna, devenue stripteaseuse dans une boîte de nuit à Tunis, choisit de quitter le Maghreb pour s'installer à Fort Lamy, où le patron du « Tchadien » l'a embauchée comme serveuse :

[Habib] avait expliqué précisément ce qu'il voulait : une fille bien foutue avec tout ce qu'il fallait là où il fallait, blonde de préférence, qui pourrait s'occuper du bar mais surtout être gentille avec les clients. À Tunis, le patron de la boîte avait dû remarquer que Minna était blonde, que ses papiers n'étaient pas en règle, ce qui était évidemment un gage d'obéissance, et lui fit la proposition.

– « *Et vous avez accepté comme ça, tout de suite ?* »

Ce fut le commandant Schölscher qui lui posa cette question au moment de l'enquête qui suivit la disparition de Habib et de Vries. Il avait fait venir Minna dans son bureau...

– « *Je suis bien ici, vous comprenez !* » *avait-elle crié à Schölscher, entre deux sanglots... »* (p. 25)

Conduite d'abord par la voix de Saint Denis, la narration se trouve soudain déplacée dans une autre situation de communication et devient le contenu du témoignage que Minna a dû fournir au commandant lors de son interrogatoire. Ce que le lecteur a perçu d'abord comme un épisode raconté par le narrateur se transforme en un souvenir relayé par la voix d'un personnage et rapporté au style indirect libre. Cet effet d'après coup est utilisé à plusieurs reprises dans le roman et prépare chaque fois la mise en place d'une situation d'énonciation nouvelle. C'est

le cas ici, puisque la discussion entre Schölscher et la jeune Allemande passe désormais au premier plan du récit et efface pour un temps la présence de Saint Denis.

Un exemple plus frappant encore est offert au moment où le narrateur, s'appêtant à raconter l'expédition à Sionville, rappelle d'abord à quel point Morel est guidé dans son combat par son amour des éléphants et combien il souhaite être reconnu pour son engagement :

Il s'imaginait être populaire, entouré de sympathie universelle, et parlait toujours comme s'il y avait dans le monde des millions de pauvres bougres qui n'avaient pas autre chose à faire que de s'occuper des splendeurs de la nature. Chaque fois qu'il voyait un troupeau d'antilopes s'envoler d'un bond, ses yeux brillaient de plaisir et on sentait bien qu'il était heureux... (p. 244)

À ce point du texte, sans aucune marque de transition ni de délégation de parole, sans le moindre tiret ou le moindre alinéa, le récit se poursuit dans le cadre d'une autre situation d'énonciation, largement ultérieure. Celle de la conversation entre Minna et Schölscher :

Minna sourit elle-même à ce souvenir, puis réfléchit un moment et soupira. Il avait dû beaucoup souffrir en captivité... C'était sans doute pour ça... Elle leva les yeux vers Schölscher :

– Au procès... j'ai essayé de leur expliquer mais ils ne m'ont même pas écoutée. Ce sont des gens qui n'en ont pas assez bavé, qui ne peuvent pas comprendre... Ils ont voulu prouver qu'on était anarchistes... Toutes ces questions qu'ils m'ont posées, c'était pour prouver que j'étais une espèce de fille perdue qui en voulait à la terre entière, et puis voilà. Il fallait leur répondre "oui, non, oui, non"... » (p. 244)

Les réflexions du narrateur sur les motivations de Morel font donc d'abord surgir dans le texte, par association thématique, la scène antérieure au cours de laquelle Minna se livrait face à Schölscher à des réflexions analogues. Ce que l'on vient de lire peut alors être assimilé après coup à des paroles prononcées par Minna

et rapportées au style indirect libre. Puis, selon le même procédé de parataxe énonciative, les interrogations qui animent la jeune femme suscitent en elle, et dans ses propos, la scène encore antérieure de l'interrogatoire auquel l'avaient soumise les magistrats lorsqu'ils cherchaient à leur tour à établir les motivations qui l'avaient conduite à rejoindre Morel. Et c'est ce moment du procès qui, dès lors, prend le pas sur les autres situations de parole et qui devient l'élément central du récit :

Dans la salle où siégeait la cour criminelle, le ronron des ventilateurs se bornait à donner une voix à la chaleur.

– Ainsi vous avez rejoint Morel uniquement poussée par votre amour de la nature ?

– Oui. [...]

– Vous n'aviez aucun autre motif ?

– Aucun. (p. 244-245))

Si Romain Gary s'est défié des choix esthétiques du Nouveau Roman et s'il en a critiqué l'aporie narrative, il n'hésite pourtant pas à recourir ici à des procédés d'écriture que l'on retrouve fréquemment sous la plume des représentants de cette « école » littéraire : la façon dont il brise la continuité du récit et court-circuite le cheminement diachronique des faits au risque de troubler l'acte de lecture n'est pas sans évoquer, par exemple, le mode narratif qu'adoptera Claude Simon quelques années après, quand il écrira *La Route des Flandres*. La forme romanesque ainsi créée est fondée sur une juxtaposition de séquences disparates et réunit, à travers une contiguïté analogique et thématique, des passages de récit et des fragments de témoignages qui sont pourtant dispersés dans le temps.

b) L'entrecroisement des regards

Le morcellement énonciatif et le bouleversement de la chronologie narrative ne sont cependant pas seulement des artifices littéraires destinés à complexifier le récit : ils permettent surtout de ne pas enfermer les faits dans une chaîne de causalité et de ne pas les soumettre à l'articulation narrative du « *post hoc ergo propter hoc* ». L'événement n'est pas figé dans une signification unique liée à un moment précis du temps : il se déplace sur l'axe énonciatif et est réactualisé par

une succession d'actes de parole qui en renouvellent chaque fois l'interprétation. Les faits sont dès lors moins pertinents pour eux-mêmes que par rapport à la façon dont ils sont mis en scène, à la réaction qu'ils ont provoquée et au sens qu'on leur attribue *a posteriori*. Cette dynamique de relecture est associée à la coexistence de plusieurs situations d'énonciation. Ce qui a été perçu dans certaines circonstances peut, à l'occasion d'autres conversations, faire l'objet d'une interprétation très différente. Les explications fournies par Minna pour justifier sa présence en Afrique sont par exemple écoutées avec compréhension et indulgence par Schölscher, lors de son interrogatoire, mais elles ne provoquent, chez les clients du « Tchadien » que scepticisme et ricanement :

Je croyais vraiment que le Tchad, c'était un peu un endroit où on pouvait se réfugier au sein de la nature, parmi les éléphants et tous ces grands troupeaux paisibles qui parcourent la savane. Voilà pourquoi je suis venue [...] Une telle explication [...] eût paru saugrenue et certainement suspecte à tout autre homme que Schölscher. Répétée à la terrasse du Tchadien, elle ne manqua pas de provoquer quelques rires et quelques hochements de tête désabusés. Elle fit la joie d'Orsini qui, plus tard, [...] devait la citer, avec une jubilation de connaisseur, comme exemple de la naïveté extrême du commandant. (p. 36)

Fondée ici sur une différence d'auditoire, cette fluctuation de l'interprétation peut aussi être le résultat d'un écart temporel qui favorise la mise en perspective de l'événement. Le narrateur confronte alors différentes perceptions d'une même scène et ses propos font apparaître des similitudes et des divergences entre le moment où il a vécu les faits et celui où il les raconte. Lorsque Saint Denis rapporte, par exemple, sa première rencontre avec Morel, il reconnaît avoir été d'abord surpris par la familiarité de son accent et en avoir dégagé une première interprétation bien différente de celle qu'il défend devant le Père Tassin au moment où il parle :

Sa façon de s'exprimer était curieuse, il passait indifféremment d'un langage assez soigné à l'argot, avec parfois des intonations traînantes, faubouriennes, souvent une sorte de vulgarité voulue. Je pensai sur le moment que c'était pour servir de rempart à une

sensibilité excessive. Depuis, j'ai eu le temps de beaucoup penser à lui, et, en ce qui concerne son langage, j'en suis arrivé à une autre conclusion. Il avait passé pas mal d'années dans des endroits fréquentés par le peuple, des endroits où gronde la colère [...] et chaque fois qu'il sentait quelque chose profondément, il parlait comme on parle là-bas. Mais peut-être ai-je trop pensé à lui si bien qu'il a fini par prendre dans mes souvenirs des dimensions presque épiques. (p. 129)

La forme du témoignage favorise ainsi l'émergence d'une parole qui s'émancipe de la seule démarche narrative pour se décliner sur le mode de la méditation et de l'analyse. La combinaison des différentes formes de discours est un procédé d'écriture que l'on retrouve bien souvent dans les romans de Gary et qui explique les effets de digression. Elle se construit ici à travers une mise en scène de la perception qui fait passer le récit de l'événement proprement dit au second plan et aboutit, comme Saint Denis le reconnaît dans la dernière phrase, à une véritable déconstruction du réel. Car c'est moins la restitution du réel que les modalités de sa représentation qui constituent l'enjeu des *Racines du ciel*. Le roman ne cherche pas seulement à relater les aventures d'un personnage ou à retracer la destinée d'un résistant mais surtout à mettre en question le sens d'un engagement et les valeurs susceptibles de légitimer un combat. Le lecteur se trouve ainsi, paradoxalement, face à un récit qui interroge plus qu'il ne raconte et qui tente de circonscrire le champ d'une énigme. L'entrecroisement des voix et des regard accompagne une démarche d'investigation, soutient une herméneutique centrée sur les personnages de Minna et Morel ; herméneutique qui vise moins à savoir ce qu'ils ont fait – puisque l'intérêt n'est pas d'ordre narratif – qu'à comprendre tantôt l'engagement de l'ancien résistant tantôt les motivations de la jeune Allemande. Le texte est ainsi traversé par un discours où se font entendre sans cesse les tâtonnements de l'interprétation, et qui traduit le désir de formuler des hypothèses ou de déceler un sens caché, comme si aucun des personnages ne se satisfaisait des explications fournies par les deux protagonistes. Face aux propos de Morel, qui restreint les enjeux de sa lutte à la survie des éléphants et lui ôte tout caractère politique, s'imposent d'autres représentations qui récuse au contraire les seules motivations écologiques et mettent en avant la dimension symbolique du combat

mené en faveur des espèces menacées. C'est par exemple le cas du commandant Schlöscher au moment où il se retrouve avec l'inspecteur des chasses Laurençot, qui a défendu devant le gouverneur une approche naturaliste de la question Morel :

Schölscher écoutait distraitement. Il lui était impossible de voir ces événements simplement sous l'angle de la préservation de la faune africaine. Sous ce ciel, devant cet horizon où les seules limites étaient celles de la vue, il sentait la présence d'un autre enjeu. Les journalistes n'avaient peut-être pas tort lorsqu'ils avaient surnommé ironiquement Morel « un bandit d'honneur ». Peut-être était-il en effet un de ces maniaques qui ne voient pas plus haut ni plus loin que l'homme et qui finissent par se faire de lui une idée illimitée, grandiose, toute de générosité et de noblesse, idée qu'ils essaient de défendre... Mais peut-être se trompait-il. C'était manifestement une affaire où chacun voyait surtout son propre cœur... (p. 81-82)»

Schlöscher ne prétend pas livrer une analyse péremptoire, et l'utilisation de l'adverbe modalisateur « peut-être » illustre bien sa perplexité et les précautions dont il s'entoure pour exposer son opinion sur Morel, qui . Celui-ci reste donc un homme insaisissable aussi bien dans la réalité que par les mots. Il s'inscrit plutôt dans le miroitement de l'imaginaire, au croisement de perceptions et de regards qui le transforment en une figure à la fois énigmatique et fascinante sur laquelle on ne cesse de s'interroger. Perçu par le commandant comme le stéréotype de l'humaniste défenseur d'une conception trop noble du genre humain, il fait l'objet d'un jugement plus sévère de la part du gouverneur qui l'accuse d'abord de « prendre ses névroses pour des vues philosophiques » (p. 79) avant de le considérer, avec plus de bienveillance, comme l'archétype de l'aventurier destiné à prospérer sur le sol africain :

Morel allait probablement lui coûter son poste, mais il n'arrivait pas à lui en vouloir. Depuis qu'il l'emmerdait, il avait même fini par éprouver pour cet illuminé une véritable tendresse. C'était un aventurier digne de l'Afrique, à la mesure de ses superstitions, de ses contes et de ses absurdités. Il y aura d'autres aventuriers

après lui, blancs, rouges, noirs, jaunes parce qu'en Afrique, le fantastique aura toujours le dernier mot. Mais celui-là était un homme selon son cœur. (p. 361)

L'ancien résistant se trouve ainsi modelé par des opinions parfois contradictoires qui en font successivement le représentant d'un « mouvement antiparlementaire » (p. 411) ou « un gaulliste attardé » (p. 418) et qui donne une image fragmentée du personnage ; fragmentation que revendique d'ailleurs Saint Denis lui-même lorsqu'il se défend, devant le père Tassin, de vouloir donner « des explications trop profondes » et précise que « tout ce qu'[il] peut lui offrir, ce sont quelques débris » (p. 19) que son interlocuteur, féru d'archéologie, aura la charge de reconstituer.

Mais cela va plus loin. Car ce tissu de commentaires et de jugements reflète aussi les craintes et les aspirations de chacun, et dépouille peu à peu Morel de sa réalité pour ne plus faire de lui que l'expression d'un fantasme. En ce sens, la parole devient le sillon d'une création de l'imaginaire qui transforme Morel en une figure symbolique à travers laquelle chacun tente de conjurer ses propres désillusions. Elevé par le gouverneur à la hauteur des mythes fondateurs de tout un continent, le défenseur de la nature s'impose souvent, aux yeux des autres acteurs, comme l'incarnation d'un refus de se soumettre et de céder au désespoir. C'est ainsi que Saint Denis ou Schlöscher expliquent, à plusieurs reprises, la vague de sympathie que rencontre Morel dans l'opinion publique. Il porte en lui le goût de la révolte et redonne à tous les humiliés, à tous les résignés face à la médiocrité du quotidien, la force de croire au pouvoir de l'illusion. Symbole de l'esprit de résistance et du désir insatiable de liberté, son combat est peu à peu auréolé d'une dimension légendaire et devient, après le récit du massacre sur le lac Kuru, une référence qui se propage à la surface du monde avec la force du mythe. Il suscite par exemple l'enthousiasme du passant prisonnier de la dictature soviétique qui, avant de se faire rabrouer par un représentant de l'autorité, exhorte en pleine rue le cinéma national à montrer « une charge d'éléphants passant à travers tout, renversant tout, enfonçant tout, foutant tout en l'air, que rien ! rien ! ne peut arrêter. » (p. 410). Il vient reconforter l'homme en deuil dont la femme, victime d'« une loi biologique [...] crapuleuse », vient de mourir d'un cancer foudroyant de l'utérus : il a suffi qu'il apprenne par le journal, que Morel résiste toujours pour

qu'il se mette aussitôt « à marcher dans le corridor, la tête haute, les paupières rouges et gonflées, mais souriant » (p. 413). Le combat mené en faveur de la faune africaine et des grands espaces est ainsi dénaturé, démultiplié et mythifié par des interprétations successives : investi d'enjeux politiques et humains les plus divers, il perd aux yeux de tous sa vocation écologique initiale et acquiert une dimension métaphysique que Saint Denis rappelle dès le début de son témoignage :

Je crois que c'était un homme qui, dans la solitude, était allé plus loin que les autres... On a dit de Morel qu'il était exaspéré par notre espèce et acculé à défendre contre elle une sensibilité excessive, les armes à la main. On a affirmé gravement qu'il était un anarchiste, qu'il voulait rompre, non seulement avec la société, mais avec l'espèce humaine elle-même... Il paraît que les éléphants que Morel défendait étaient entièrement symboliques et même poétiques, et que le pauvre homme rêvait d'une sorte de réserve dans l'Histoire... où toutes nos valeurs spirituelles et nos vieux droits de l'homme seraient conservés intacts... (p. 18-19)

Le recours au pronom « on » associé à un verbe de parole, l'utilisation de la tournure impersonnelle mettent en avant les différents traitements métaphoriques dont Morel a pu faire l'objet. À l'instar des éléphants qu'il a choisi de défendre, celui-ci finit à son tour par n'être plus qu'une image « poétique », un être chimérique qui peut désormais se fondre sur l'horizon de la plaine africaine ou, plus simplement, disparaître de la surface du monde, puisque son nom a survécu, tel un symbole, dans l'esprit des témoins de son temps.

Si Minna n'acquiert jamais la dimension légendaire de son compagnon – sans doute parce qu'elle n'est pas, comme lui, recherchée – elle suscite elle aussi commentaires et analyses qui alimentent souvent le scepticisme des autres personnages. Son arrivée à Fort Lamy puis sa présence aux côtés de Morel deviennent l'objet d'une investigation collective et chacun s'interroge ou se livre à une interprétation tout en admettant les limites et les maladresses inhérentes à sa démarche. C'est encore le cas de Saint Denis qui reconnaît avoir fait fausse route dans un premier temps et n'avoir pas immédiatement compris les motivations de la jeune Allemande :

J'avoue qu'à ce moment, je commis moi aussi l'erreur que tout le monde avait faite. Il était tellement facile de se tromper, tellement commode. Je connaissais un peu l'histoire de cette fille, et surtout je connaissais bien l'histoire de Berlin, la guerre, la difficulté de vivre et puis les hommes qui s'étaient servis d'elle pour leurs petits besoins. [...] Il y avait sans doute là, de ma part, un préjugé. Une sorte de méfiance instinctive envers des êtres qui ont trop souffert. [...] J'ai cru sincèrement que le seul lien qui existât entre cette fille et Morel était une communauté de rancune et de mépris. Qu'il se fût agi là d'une histoire de dignité humaine, de confiance humaine poussée jusqu'au bout, au-delà de toute limite explorée, d'une révolte, aussi, contre la dure loi qui nous est faite – voilà ce que je trouve difficile à concevoir. (p. 115-116)

L'enquête se poursuit de la même façon à travers la voix du colonel Babcock qui livre son témoignage au père Tassin et se remémore ses visites quotidiennes à la terrasse du Tchadien. Il fait part de sa sympathie pour Morel et révèle l'admiration qu'il éprouvait pour Minna, mais avoue dans le même temps qu'il était bien incapable de la comprendre :

Elle allait d'une table à l'autre [...] et paraissait attendre quelque chose avec anxiété, avec une impatience croissante, et maintenant que j'y pense, je sais, bien sûr, quel était le renseignement essentiel qu'elle cherchait. Nous étions à mille lieues de nous douter de ce qui se passait en elle. C'était normal : cela sortait entièrement du champ de notre expérience... Je le dis surtout pour moi... [...] je manquais donc de l'expérience nécessaire pour comprendre un être comme Minna. Je manquais d'une certaine intimité avec la réalité autour de nous et en nous-mêmes, comme beaucoup de mes compatriotes. (p. 94-96)

Minna devient donc, à son tour, une figure à la fois séduisante et mystérieuse qui éveille l'intérêt et que chacun s'efforce de comprendre. Mais les hypothèses

formulées sont là encore placées sous le signe de l'incertitude et de l'approximation : il s'agit d'une « histoire de dignité humaine » parmi d'autres et qui reste indéfinie. Comme c'était le cas pour Morel, les différents témoignages se contentent de faire coexister des regards et adoptent une démarche suggestive sans chercher ni à résoudre les hésitations ni à sceller une vérité par les mots. Ces tâtonnements successifs de la parole n'ont pas pour seul effet de mettre en cause, comme on l'a dit, les limites du langage : ils influent aussi plus directement sur l'atmosphère du récit et sur les représentations du lecteur. Celui-ci se trouve confronté à des silences, plongé dans une aventure entourée de mystères, au seuil d'un territoire africain perçu lui-même comme un monde énigmatique où le sens des choses ne cesse de se dérober à la parole et à la vanité des hommes.

c) Formes de l'équivoque

En proposant ainsi un point de vue partiel et partial sur les deux principaux comparses du récit et sur leurs motivations respectives, le témoignage devient l'élément fondateur d'une stratégie narrative qui alimente une forme « d'impressionnisme » dans l'élaboration des personnages. Perçus à travers le filtre de différents regards, les acteurs de l'histoire ne sont pas des identités figées ou fixées dans l'absolu mais deviennent le fruit d'une construction de la pensée, d'une impression ressentie par d'autres ; et cet entrecroisement de regards interdit toute qualification définitive, implique le lecteur dans un travail de représentation et nourrit au contraire l'équivoque et le caractère ambivalent des personnages.

Or, cette culture de l'équivoque s'inscrit, plus largement, au cœur même du projet romanesque de Romain Gary. Le combat mené par Morel en faveur des éléphants en est l'exemple le plus frappant, puisque la raison de cet engagement y est souvent occultée au profit de la façon dont il peut être perçu et instrumentalisé par d'autres. Se développent en conséquence des interprétations parfois contradictoires qui entretiennent le malentendu et n'ont en commun que de chercher à dépouiller le monde animal de sa valeur propre. Cette pluralité des discours, définie comme une forme de « poétique » romanesque, coïncide d'abord avec des enjeux esthétiques et traduit la volonté de l'auteur de ne pas réduire l'œuvre à la seule défense d'une idéologie :

Si les éléphants tels qu'ils apparaissent dans mon roman étaient quelque chose de parfaitement délimité du point de vue idéologique, mon livre serait un roman à thèse, donc mauvais, donc raté. Dans un roman qui cherche avant tout certaines résonances poétiques, qui se veut un mythe, une certaine imprécision, un certain flou est nécessaire : cela fait partie de la dimension poétique.¹

Elle montre aussi à quel point l'éléphant, loin d'être assimilable à une seule représentation, devient un objet de rivalités et de convoitises. Instrumentalisé par les uns, soumis par les autres aux variations de la métaphore, il n'est finalement plus qu'un prétexte, une image symbolique mise au service d'enjeux politiques très éloignés des ambitions écologiques défendues par Morel : les partisans du colonialisme y dénoncent l'expression d'une influence marxiste venue soutenir les luttes en faveur de l'indépendance, tandis que Waïtari et ses disciples perçoivent la présence de Morel comme un ruse, un « rideau de fumée » (p. 300) humanitaire qui vise à dissimuler l'agitation politique et à dénaturer le sens de leur combat. Lors de l'expédition à Sionville, Monsieur Challut, propriétaire des lieux attaché à défendre les vertus du colonialisme, accuse l'ancien résistant d'être un agent communiste chargé d'exploiter l'image de l'éléphant pour satisfaire, en réalité, une ambition politique plus vaste :

Je sais pour qui tu travailles... Les éléphants, tu parles... Quand je suis arrivé ici, il n'y avait que la syphilis, la lèpre et le sommeil : mes noirs, je les ai guéris, nourris, habillés, je leur ai donné du travail, des maisons, et de l'ambition, le désir de faire comme nous... Toi et les tiens, vous appelez cela « exploitation éhontée des richesses naturelles de l'Afrique »... Moi j'appelle cela bâtir l'Afrique pour tous et d'abord pour les Africains. Parce que nous sommes à peu près les seuls à prendre des armes et à faire de la chasse sportive, tu as cru malin de faire de la chasse à l'éléphant le symbole de « l'exploitation capitaliste des

1. *L'Affaire Homme, op. cit.*, p. 19.

richesses de l'Afrique »... Oui, j'ai lu tout ça dans vos journaux communistes. (p. 278)

De leur côté, sur un Morel discrédité, voire rejeté, par les colons, les partisans de l'indépendance portent un regard plus ambivalent. Ils n'hésitent pas, dans un premier temps, à déformer en leur faveur les enjeux de son combat et à ériger l'éléphant en emblème de la résistance africaine : l'animal devient le symbole d'une aspiration à la liberté, d'une lutte qui fédère, dans le secret, toutes les énergies hostiles aux dérives de l'impérialisme. Le mot « *komoun* » résonne comme un cri de ralliement et cristallise des rancœurs, des revendications politiques qui vont bien au-delà de la seule protection des espèces menacées. Morel a beau préciser, dans son communiqué, que « le Comité [pour la défense des éléphants] n'a aucun caractère politique [et que] les considérations d'idéologie, de doctrine... de nation lui sont complètement étrangères » (p. 270), les Africains restés fidèles à Waïtari continuent à vouloir en faire l'instrument de leur émancipation. Le jeune N'Dolo, farouche défenseur « du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes », reproche ainsi à Morel sa neutralité et se montre hostile à son égard. Quant à ce responsable Oulé, il explique sans ambages ce que représente, pour lui, la figure de l'éléphant :

Camarades, permettez-moi de vous féliciter. C'est une bonne idée. J'ai l'habitude de la lutte politique, et je puis vous dire que c'est une bonne idée. Même nos camarades illettrés qui n'ont pas de formation marxiste ont tous compris lorsque nous leur avons expliqué ce que cela voulait dire les éléphants. Et les colons monopolistiques, impérialistes, fauteurs de guerre... ont compris aussi, lorsqu'ils ont commencé à trouver le mot « komoun », éléphant, écrit sur le mur de leur maison. (p. 281-282)

Mais, bien que Waïtari et ses hommes s'emploient à faire de l'animal l'emblème de leur revendication identitaire, leur combat ne rencontre aucun écho auprès d'une opinion internationale qui perçoit la résistance de Morel comme une aventure porteuse de valeurs écologiques et humanistes, mais se montre indifférente aux enjeux politiques qu'elle est censée véhiculer. Dès lors, le défenseur de la nature finit par être dénigré par ceux-là mêmes qui ont essayé d'en exploiter l'image. Après sa rencontre avec le représentant des Frères Musulmans,

Waïtari, exaspéré par le peu d'intérêt que l'on accorde à sa cause, devient beaucoup plus critique à l'égard du monde animal. À ses yeux, la défense des éléphants permet de masquer la réalité d'une aspiration nationale sous l'artifice du légendaire ou du merveilleux et permet de satisfaire une perception occidentale de l'Afrique. Morel devient alors une figure du colonialisme triomphant, un représentant de « la bourgeoisie française » qui cherche à cantonner le continent dans ses archaïsmes et refuse de l'engager sur la voie du progrès industriel. Au lieu de se développer en profitant des bienfaits de l'économie, l'Afrique reste « le jardin zoologique du monde » (p. 393), vouée à n'être qu'une terre imprégnée de traditions ancestrales et de superstitions primitives : un réservoir d'exotisme offrant aux Européens désenchantés un horizon riche d'aventures nouvelles et d'expériences insolites. Ce colonialisme intellectuel, fait à la fois d'égoïsme et de bienveillance, sera à nouveau évoqué dans *Les Trésors de la Mer Rouge* à travers la fascination des officiers anglais pour « la poésie du désert ». Gary y pointe là encore les travers de cet esprit occidental qui, au nom d'une passion pour les mythes de l'Orient, en vient à justifier tous les conservatismes :

Ils [les officiers anglais] étaient amoureux fous de ce pittoresque. Ils en devenaient des travestis... On dit maintenant qu'ils freinaient le progrès par calcul sordide : c'est faux. Ils le freinaient par amour. C'étaient des enragés de la tente dans le désert et des cavaliers sauvages, et ils n'avaient qu'une idée en tête : empêcher que ça change... [...] La couleur locale et le pittoresque étaient préservés ici au nom d'une misère sans nom, perpétuée...¹

Dans *Les Racines du ciel*, c'est le leader indépendantiste qui dénonce cette culture du pittoresque lorsqu'il tente de justifier, devant le journaliste américain Abe Fields, le massacre des éléphants sur le lac Kuru :

Je ne saurais vous dire avec quelle colère et avec quelle indignation les champions de l'indépendance ont suivi l'effort de la presse colonialiste pour camoufler le véritable objet de notre combat, qui est la liberté de l'Afrique, et lui substituer cette

1. *Les Trésors de la mer Rouge*, op. cit., p. 29.

ridicule et insultante version que Morel a été tout particulièrement chargé de faire accréditer. [...] Sa « campagne » a été le rideau de fumée derrière lequel on veut cacher nos aspirations nationales. Nous en sommes d'autant plus outragés que nous en avons assez de servir de jardin zoologique au monde, de délasser à l'usage des Occidentaux blasés par leurs gratte-ciel et leurs automobiles, qui viennent ici pour se retremper dans le primitif et s'attendrir devant notre nudité et nos troupeaux.
(p. 376)

Perçu ainsi tantôt comme une arme au service du colonialisme tantôt comme l'expression d'une volonté d'émancipation nationale, le combat de Morel se retrouve dépouillé de sa vocation écologique ; terrain d'une confrontation idéologique, il participe à une ambivalence qui s'étend à bien d'autres aspects du roman. Il en est ainsi du vieux képi bleu orné de cinq étoiles noires qu'exhibe fièrement Waïtari, et qui est à l'image de l'ambiguïté du personnage ; Habib ne s'y trompe d'ailleurs pas lorsqu'il estime, en découvrant l'individu dans son costume, que « c'était un képi profondément français et [que] les cinq petites étoiles noires cousues à la place des galons de lieutenant disaient bien ce qu'elles voulaient dire » (p. 356). Ce détournement des insignes militaires – qui lui vaut le surnom de « Napoléon nègre » – est en effet éloquent : il montre à quel point l'ancien député, héros de la cause nationale, suscitant admiration et dévouement auprès de ses partisans, s'impose aussi à bien des égards comme un « chef d'œuvre français » (p. 395), un homme façonné par la culture de l'Occident. Il en emprunte les discours, s'appuie sur le modèle soviétique pour défendre une conception autoritaire du pouvoir et ne cesse de se référer aux images et aux valeurs européennes pour légitimer sa propre ambition. À tel point que le journaliste américain, d'abord ébahi par la ferveur avec laquelle Waïtari essaie de le convaincre et frappé par sa maîtrise de la langue française, finit par être persuadé que « le képi bleu aux étoiles noires est un dernier et tragique hommage à la France » et que « ce noir [va], d'un moment à l'autre, se réclamer de Jeanne d'Arc ou de La Fayette, de la Résistance, de Charles de Gaulle ou de la Révolution » (p. 399). À la fin du roman, le héraut de l'indépendance africaine est donc perçu paradoxalement comme le produit achevé

d'une civilisation européenne qu'il dénonce tout en en récupérant les valeurs de justice et de liberté.

Le même paradoxe entoure, dans *Les Racines du ciel*, le statut de la langue française. Considérée *a priori* comme la preuve incontestable de l'hégémonie de l'Occident sur le sol africain, elle est au contraire appréhendée par le « Napoléon nègre » comme une arme d'émancipation et de propagande. Porteuse de concepts nouveaux comme « nation », « patrie » ou « travailleur », elle apparaît seule capable d'éveiller concrètement les consciences tribales aux thèses défendues par les nationalistes. C'est pourquoi Waïtari a toujours favorisé l'enseignement du français dans les villages les plus reculés, et c'est aussi pourquoi il reproche à la France, lorsque le député Dajeon vient lui rendre visite, de ne pas avoir contribué assez « à l'éducation politique des masses en AEF » (p. 318). L'unification de la langue est à ses yeux une façon non pas de valider l'autorité de la puissance coloniale, mais d'affirmer le pouvoir de la rhétorique occidentale sur l'hégémonie sclérosante des traditions.

Poussée à son point ultime, cette culture de l'équivoque et du double sens peut conduire jusqu'au quiproquo, où les intentions premières d'un personnage ne sont plus seulement déformées par ses adversaires mais développées à l'opposé de l'interprétation qu'il en fait. À travers sa campagne en faveur des éléphants, Morel a ainsi l'impression de défendre « l'âme de l'Afrique » et de lutter pour la survivance des traditions séculaires face aux écueils du progrès. Mais il est victime de l'incompréhension et de l'hostilité des autochtones qui perçoivent souvent sa « campagne » comme « une affaire de blancs », « une notion d'homme rassasié » (p. 394) dont le seul but est de limiter l'accès à la viande. Morel et ses compagnons se font sans doute acclamer à leur arrivée dans les villages oulés, mais ces scènes de liesse ne sont en rien le signe d'un ralliement des habitants à la cause écologique : elles manifestent plutôt le malentendu savamment entretenu par Waïtari afin de ruiner les espoirs de son adversaire. Abusés par le leader africain, les villageois ignorent en effet tout des ambitions de Morel, et sont convaincus qu'il leur vient en aide pour retrouver la liberté de chasser l'éléphant – liberté que les autorités coloniales ont souhaité restreindre. C'est que, pour eux, l'animal représente à la fois une réserve de nourriture inespérée et un redoutable adversaire dont les jeunes gens doivent triompher afin de prouver leur virilité et obtenir le

droit de « siéger avec le rang d'homme dans les conseils de la tribu » (p. 227). La protection des espèces menacées ne suscite en fait qu'indifférence de la part des habitants, et elle peut même s'avérer radicalement opposée à leurs revendications. Morel prend peu à peu conscience de ce malentendu, et sa réaction est à la hauteur de la désillusion qu'il éprouve au moment où il entend les chants en l'honneur de sa venue :

Minna remarqua que Morel avait d'abord écouté avec satisfaction, mais bientôt parut désesparé, le regard droit devant lui, le visage fermé. Ce fut seulement à la sortie du village que le Danois lui traduisit ce que les jeunes gens chantaient, scandant entre leurs dents :

« Nous allons tuer le grand éléphant

Nous allons manger le grand éléphant [...] »

L'espace d'un instant, elle le vit vraiment tel qu'on avait essayé de le représenter, le rogue, l'homme devenu amok, les mâchoires serrées, les yeux haineux, les muscles tendus sur le visage qui parut se fermer comme un poing. » (p. 234)

d) Fonctions de l'ambivalence

Cette mise en scène de l'ambivalence, commune à bien d'autres romans de Gary, est donc ici un procédé narratif qui répond à trois fonctions bien différentes.

Elle témoigne d'abord de la volonté qu'a l'écrivain de ne pas enfermer la représentation du monde et de l'homme dans l'univocité d'un sens, et de veiller en conséquence à faire coexister des hypothèses, à ouvrir un faisceau de significations qui offrent autant de lectures particulières – voire contradictoires – de la réalité. Dans la droite ligne de ce que développe *Pour Sganarelle*, Romain Gary défend une esthétique romanesque fondée sur l'articulation dialogique des discours et se distingue par là vivement des écrivains engagés qui, selon lui, « soumettent l'œuvre à une directive philosophique absolue »¹ et « érigent un trait, dominant ou pas, de l'aventure humaine en son caractère total »². Il revendique contre eux le droit de ne

1. *Pour Sganarelle, op. cit.*, p. 25.

2. *Ibid.*, p. 27.

pas mettre le roman au service d'une idéologie politique, nécessairement totalitaire car homogénéisante et réductrice, afin de préserver ce qui lui paraît constituer la visée même de la création littéraire : rivaliser sans cesse avec le réel, et contribuer ainsi à l'avènement de l'art en général et du surplus d'humanité qu'il apporte. Asséner une vérité ou une doctrine en la camouflant derrière les artifices de la fiction lui paraît un détournement qui trahit ou pervertit cette visée : il faut au contraire jouer avec les différences, multiplier les nuances de l'ambiguïté si l'on veut donner à travers elles la perception la plus globale, la moins arrêtée possible, la plus humaine du monde.

Mais l'ambivalence et le paradoxe sont aussi ce qui permet à Gary de promouvoir l'ironie comme élément essentiel de son esthétique romanesque. Tout autant que *Les Mangeurs d'étoiles*, *Les Racines du ciel* s'emploie à court-circuiter les rapports logiques attendus et à multiplier les situations où la réalité vient démentir l'action d'un personnage ou l'interprétation qu'un autre essaie d'en donner. La dynamique déductive qui soutient un discours *a priori* cohérent se trouve souvent discréditée par des faits qui attestent d'une autre forme de déduction et conduisent précisément à la proposition contraire. Ainsi de la langue française : perçue et analysée dans le discours traditionnel comme l'expression d'un impérialisme, elle se retrouve finalement promue par une argumentation dissidente au rang d'arme privilégiée pour la conquête de l'indépendance. Et Morel, taxé très logiquement par les uns d'agent communiste, passe tout aussi logiquement aux yeux des indépendantistes pour le meilleur allié de la puissance coloniale. Renversements logiques et retournements successifs se plaisent à inverser les significations et à détourner l'expression de la causalité. Le hiatus ainsi cultivé entre le travail de représentation et le spectacle du réel ne se contente donc pas seulement de remettre en cause au nom de l'art le caractère univoque de l'interprétation : il devient, au sein du roman, un facteur de dérision qui permet au narrateur de discréditer certains personnages et de nourrir un regard satirique sur leur prétention à agir dans le réel et à imposer la vérité par la force de leurs discours. C'est cette ambivalence qui, limitée au cadre narratif dans les romans signés Romain Gary, va jusqu'à affecter, dans les romans d'AJAR, la pratique même du langage : le lexique choisi permet de détourner des clichés, de déconstruire des formules pour en détourner le sens ou en révéler les contradictions, et conduit ainsi souvent à faire comprendre le contraire de ce que l'on dit.

La mise en scène de l'équivoque et du malentendu aide enfin à comprendre comment et pourquoi les figures de la réception traversent le récit des *Racines du ciel* pour y jouer un rôle de plus en plus important au fil des pages. On a vu que la complexité de l'organisation d'ensemble, scandée de ruptures et d'enchâssements, tenait pour une large part à ce que les personnages s'interrogent sans cesse sur les intentions qui animent tel ou tel dans ses propos ou dans ses actes. Ce dispositif, où l'interprétation est reine, a pour effet paradoxal d'atténuer la signification propre de ces actes pour la faire reposer davantage sur la façon dont ils sont reçus, perçus et commentés : pour le lecteur, l'intérêt narratif se déplace progressivement du récit de l'histoire à celui de sa réception. Mais ce glissement influence aussi les personnages, qui en viennent à soumettre de plus en plus la valeur de leur combat ou de leur quête aux aléas de l'interprétation. Le souci de la médiatisation connaît chez eux une emprise croissante, et explique le rôle prépondérant conféré aux journalistes dans le récit : ils deviennent les relais que le gouverneur, Waïtari et Morel s'emploient successivement à séduire et à convaincre. Les décisions arrêtées par le premier sont d'abord influencées par l'image que la presse internationale donne du combat de Morel, et sont moins guidées par le souci d'interrompre la campagne de celui-ci que de répondre à l'image qui en est donnée. Cette mise en scène de la réception, qui donne à l'opinion une place majeure dans le livre, détermine donc les postures des différents acteurs. La discussion sur la révolte des Oulés, née de la frustration de jeunes hommes empêchés de chasser l'éléphant et de faire la preuve de leur virilité, ne se développe par exemple que parce qu'elle est perçue par le gouvernement français et la presse parisienne comme le résultat d'une agitation nationaliste que Morel se plairait à attiser. Et le gouverneur lui-même doit combattre l'image que le représentant du gouvernement se fait de Morel, s'efforçant de lui faire admettre que ce dernier, loin d'être un « agitateur politique professionnel à la solde des soviétiques », est simplement un homme qui s'est mis en tête de défendre les éléphants d'Afrique contre les chasseurs. Le résistant et le leader africain sont de même hantés par la nécessité de la médiatisation, et cultivent en conséquence avec assiduité la fréquentation du journaliste Abe Fields – au point que ce dernier devient la figure organisatrice du récit dans sa troisième partie. Waïtari était déjà conscient, après sa rencontre avec un délégué des Frères Musulmans, qu'il devait « acquérir de la stature et s'imposer au monde extérieur comme une personnalité exceptionnelle de la caste politique africaine » (p. 314).

La présence d'un photographe américain sur les bords du lac Kuru est alors pour lui une aubaine dont il entend bien profiter afin de mieux faire comprendre, outre Atlantique, les enjeux de sa lutte :

Toute son attitude indiquait une satisfaction et un empressement qu'il essayait à peine de cacher. Fields avait un coup d'œil de vieux routier pour cette attitude des politiciens à son égard, et il se sentit immédiatement rassuré. Il comprenait fort bien l'intérêt que l'ancien député pouvait avoir à faire parler de lui, surtout aux États-Unis. [Waïtari] parut en tout cas oublier complètement Morel et parla à Fields avec une courtoisie et un effort de séduction qui indiquaient bien quelle importance il attachait à sa qualité de journaliste. (p. 375)

Morel reconnaît de même, dès sa première rencontre avec Saint Denis, l'importance de cette médiatisation : il est persuadé que sa campagne en faveur des éléphants pourrait bénéficier d'un soutien populaire si le public en était informé. Mais, déplore-t-il, « ce qui se passe, c'est que les gens ne sont pas au courant, alors ils laissent faire. Mais quand ils ouvriront leur journal, le matin, qu'ils verront qu'on tue trente mille éléphants par an, [...] vous verrez le raffut que ça fera » (p. 133). C'est ce qui le pousse à dédoubler son action : défendre les éléphants bien sûr, mais aussi, à travers des coups d'éclat comme l'expédition de Sionville, sensibiliser l'opinion publique et les membres de la conférence aux menaces qui pèsent sur les pachydermes africains. Morel est en effet convaincu que l'attention des grands médias lui est nécessaire pour faire aboutir sa démarche. Ainsi, s'il dépouille son combat de toute implication politique, il reconnaît néanmoins, dans un premier temps, que le malentendu entretenu par les nationalistes est une aubaine à exploiter afin de marquer les esprits, de sensibiliser les autorités et de les faire agir en faveur des éléphants :

Tant que la protection des éléphants n'était qu'une simple idée humanitaire, une simple question de dignité humaine, de générosité, de cœur, de marge à préserver... cela ne risquait pas d'aller très loin. Mais dès qu'elle menaçait de devenir une idée politique, elle devenait explosive et les autorités étaient obligées

de la prendre au sérieux... On était obligé d'agir immédiatement pour la neutraliser. (p. 240)

Face aux représentants de l'état plus soucieux de canaliser l'agitation politique que de répondre à une aspiration humaniste, Morel choisit d'abord de profiter de l'ambiguïté qui entoure la figure de l'éléphant, et de s'abriter derrière l'alibi de l'anti-impérialisme pour mieux médiatiser son combat. Car celui-ci est moins déterminé, dans la réalité, par les valeurs qu'il véhicule que par le champ d'interprétation dans lequel il s'inscrit : le résistant est donc contraint de ne pas se montrer indifférent au regard de l'opinion. Mais il comprend aussi, peu à peu, que sa lutte portée par les idéaux de liberté reste paradoxalement prisonnière de la légende qu'elle suscite ; elle peut inspirer des fantasmes et des représentations mais elle a aussi besoin de coïncider avec des discours et des images et doit être racontée par d'autres – on rejoint presque le sens étymologique du mot « *legenda* » – pour ne pas sombrer dans la dérision ou dans l'oubli. Voilà pourquoi Morel a, comme Waitari, besoin de la présence de Fields pour se démarquer des stéréotypes de la lutte politique et faire connaître, hors toute réduction ou récupération, les vrais enjeux de son combat :

Remarquez que chacun associe les éléphants à ce qu'il a de plus propre, moi ça me va. Pour le reste, qu'ils soient communistes, titistes, nationalistes, arabes ou Tchécoslovaques, je m'en fous... Ce que je défends, c'est une marge – je veux que les nations, les partis, les systèmes politiques se serrent un peu pour laisser la place à autre chose, à une aspiration qui ne doit jamais être menacée... Faut pas chercher plus loin. (p. 347)

CHAPITRE 3

UNE ETHIQUE DE LA DISSIMULATION : ENJEUX ET PARADOXES

Souligner les pouvoirs de la fiction, privilégier la figure du refuge et récuser toutes les formes de vérité ont nourri chez Gary le désir de sanctuariser un espace qui, édifié en marge du réel, pourrait se dérober à l'ambition des hommes et à la prétention des mots. Toute son œuvre témoigne du refus de s'inscrire dans une transparence immédiate au monde qui viendrait restreindre les possibles et contraindre l'imaginaire. À l'expression d'une parole limpide et définitive, le romancier préfère le chatoiement des artifices, les jeux de l'ambiguïté et les vertus du mensonge. Pour cet illusionniste de l'écriture, simuler et dissimuler n'ont pas pour seule vocation de susciter le désir : en ouvrant des espaces de liberté, ces postures déclinent les conditions du bonheur et orientent le développement de l'activité artistique.

Mais ces stratégies de dissimulation présentent des enjeux ambivalents : si elles coïncident avec une volonté d'échapper à soi-même et de s'inventer des identités successives par le biais de la fiction, elles témoignent aussi d'un profond désir de se protéger et d'une volonté d'entretenir une relation exclusive à soi-même. Plus encore, elles conditionnent une forme de sincérité et révèlent que, pour Gary, la meilleure façon de parler de soi, c'est encore de passer par la voix et le regard d'un autre. D'où l'importance que prennent dans sa vie comme dans son œuvre les travestissements auxquels il soumet les images du corps, à travers sa mise en scène, le jeu des masques, les manipulations des mots ou le vertige de la pseudonymie.

1 - ÊTRE QUELQU'UN D'AUTRE

A - Le corps théâtralisé

Les différentes formes de travestissement participent d'abord d'une dynamique de théâtralisation : celle-ci oriente et structure les choix esthétiques de Gary, qui s'est beaucoup inspiré des principes de la dramaturgie pour les adapter dans ses romans. Ils répondent à son goût pour les situations de représentation ou les coups de théâtre et privilégient ces moments où l'espace devient décor et où l'action se meut en performance. Les personnages, recouverts de leur masque, sont modelés par ce double jeu et deviennent les acteurs d'une fiction secondaire ou d'une mise en scène au sein même de l'intrigue principale. Cette démarche inspirée de l'esthétique baroque est récurrente dans l'œuvre de Gary et le conduit à accorder au corps une place privilégiée puisqu'il en fait le siège de tous les subterfuges, le témoin du basculement dans le règne de l'imaginaire. Dans de nombreux romans, c'est à travers le recours aux déguisements que se construit cette mise en abîme de l'illusion à l'intérieur de la fiction. Car il est bien difficile de se livrer à la douceur des songes si le corps impose trop fortement sa présence et qu'il ne se plie pas à la versatilité des masques. Dans *Les Cerfs-volants*, Ludo rappelle ainsi les jeux auxquels il se livrait en compagnie des trois adolescents polonais et insiste sur le plaisir qu'ils avaient à s'aventurer dans le musée de costumes historiques pour y endosser un temps « les défroques d'un passé vénéré ». La dimension romanesque s'atténue alors au profit d'une dynamique plus dramaturgique qui fait de ce corps fictif l'acteur central d'un moment de théâtre :

Il y avait au château un véritable musée de costumes historiques, qui occupait trois pièces de l'aile dite « du souvenir » ; ses armoires et ses vitrines étaient pleines de défroques d'un passé vénéré ; j'endossais un uniforme de cheval-léger ; Tad se laissait convaincre et mettait la tenue d'un des Kosyniery, ces paysans qui avaient marché aux côtés de Kosciuszko, armés de leurs seules faux, contre l'armée du tsar ; Lila apparaissait dans une tenue étincelante de broderies d'or ayant appartenu à je ne sais quelle princière arrière-grand-mère ; Bruno, déguisé en Chopin, se mettait au piano, et mon amie, riant aux éclats de cette

*mascarade, nous entraînait chacun à son tour dans une polonaise que les hauts miroirs... accueillait avec bienveillance.*¹

Les personnages se dépouillent de ce qu'ils sont, s'attribuent des rôles et se livrent un instant aux plaisirs de l'improvisation. Les déguisements les inscrivent à la lisière de l'intrigue principale, dans un espace de fiction où le corps est mis en représentation et cultive les faux-semblants. De telles séquences affectent le déroulement même du récit, qui multiplie à son tour les effets de dramatisation. Dans *Les Enchanteurs*, par exemple, le narrateur évoque à plusieurs reprises la performance scénique des comédiens et associe l'enchantement non pas seulement à la perception de l'irrationnel mais aussi à cette recherche de théâtralité que le texte s'efforce de souligner. Il est en partie lié au travail de la représentation scénique et à l'intensité dramatique qui s'en dégage. Parmi les nombreux « spectacles » qui émaillent ainsi le roman, la manifestation d'exorcisme organisée à Karkov illustre particulièrement cette mise en abyme de l'illusion et les liens étroits qui se tissent entre enchantement et théâtralité. Giuseppe Zaga et Isaac de Tolède ont décidé de faire sortir la peste de « son trou infâme » et la représentent sous les traits d'une « atroce apparition », « une sorte de monstre humain » pourchassé par la mélodie fiévreuse et presque gaie des violons juifs. Garbatov, témoin de la scène, insiste à la fois sur l'intensité du spectacle et sur les pouvoirs de la musique :

*Nous vîmes alors sortir de tous les côtés les musiciens juifs [...], jeunes et vieux, mais chacun armé de son violon. Ils refermaient de plus en plus le cercle autour de la peste. La musique devint acharnée, furieuse, cependant que les juifs s'arrêtaient ; l'atroce chose s'écroula dans la neige, leva un moignon en l'air comme pour implorer la pitié, se tordit, s'aplatit, roula sur elle-même et enfin s'immobilisa. Mais les violonistes juifs [...] continuèrent à tirer de leurs cordes les accents de cette musique purificatrice à laquelle ne paraissait pouvoir survivre la source du mal [...] Nous tremblions tous.*²

1. *Les Cerfs-volants*, op. cit., p. 113.

2. *Les Enchanteurs*, op. cit., p. 164.

Comme pour parachever l'exécution de la bête immonde, les comédiens ont prévu une dernière action de bravoure qui ramène la sérénité et met définitivement fin à l'épidémie :

Au moment où la nuit allait nous dérober cette scène, nous vîmes apparaître parmi les Juifs dont la danse devenait de plus en plus joyeuse, le docteur Zaga accompagné de son plus jeune fils. Ils portaient chacun à la main une torche [...] et, s'avançant d'un pas ferme et sans la moindre crainte, ils y mirent le feu, cependant que le déchaînement des violons devenait si frénétique et si heureux que mes deux petites filles se sont mises à battre des mains. En une seconde la chose ignoble s'embrasa, ne laissant bientôt dans la neige qu'une cendre qu'effacèrent le lendemain les sabots des bêtes. On ne revit plus jamais la peste à Karkov ni ailleurs en Russie. (p. 165)

La place du marché se transforme pour un soir en un décor de théâtre et le déroulement de l'exorcisme est décrit en une succession de scènes qui s'enchaînent les unes aux autres. Sensible à leur intensité dramatique, Garbatov porte une attention particulière aux déplacements et aux mouvements des personnages, et ses propos s'apparentent à bien des égards aux didascalies qui scandent un livret théâtral. La frénésie grandissante des violons accompagnant les pas de danse, l'agonie apparemment douloureuse de « la chose ignoble » et le brasier final allumé dans le soir où finit de se consumer la dépouille du monstre, sont autant d'éléments qui ponctuent un crescendo émotionnel relayé lui-même par l'anxiété puis l'euphorie finale des spectateurs. En soulignant la dimension spectaculaire de ce moment de fiction, ces derniers témoignent de ce que les effets de théâtralité passent bien par une mise en scène du corps et déterminent en partie le pouvoir d'enchantement des saltimbanques – enchantement qui déborde le champ de l'illusion et finit par influencer sur le réel puisque, comme le reconnaît Garbatov, cette performance scénique met fin à l'épidémie.

B - Le corps masqué : la confusion des repères et des valeurs

Mais le masque n'est pas simplement un facteur de légèreté qui favorise l'atmosphère festive du spectacle. En jouant sur le trompe-l'œil et sur l'ambiguïté des apparences, il entraîne aussi le corps dans une spirale baroque de confusion des repères et des valeurs, un brouillage identitaire exemplaire d'une démarche qui mobilise toutes les ressources de l'illusion et qui témoigne d'une profonde défiance vis-à-vis des normes imposées par le réel. On retrouve ici l'esthétique carnavalesque analysée par Bakhtine dans ses travaux sur Rabelais, et dont Gary s'avère une fois de plus être le fidèle héritier. Le critique russe y souligne l'importance des masques, qui renvoient à « l'essence du burlesque » et constituent « le motif le plus complexe, le plus chargé de sens de la culture populaire. Le masque traduit l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même »¹. Favorisant une subversion des codes qui cloisonnent le monde dans des représentations immédiates et des vérités absolues, le travestissement rétablit une marge d'indécision et de relativité, et exploite les ressorts de la tromperie pour faire advenir ce que la réalité semblait proscrire. Dans *Lady L*, le bal masqué organisé par l'héroïne transforme la piste de danse en un théâtre où les figurants sont pris dans un faisceau d'illusions trompeuses. La confusion qui en résulte favorise les situations insolites et les rencontres improbables. Déguisé en moine franciscain, l'anarchiste Gromoff, compagnon d'Armand, se pare d'une honorabilité qui lui permet de faire bonne figure auprès des dignitaires et des représentants de l'état : sans jamais éveiller la méfiance du président du tribunal, « un des magistrats les plus sévères et les plus redoutés de son temps »², il discute avec lui de l'importance et de la légitimité des lois... Dans cet univers du trompe-l'œil, Armand, lui, passe pour un représentant de l'aristocratie : affublé de l'habit de cour d'un gentilhomme de Louis XV, il peut se présenter, quand la situation l'exige, comme un inspecteur de police chargé de traquer l'anarchiste Armand Denis – et tromper ainsi la vigilance des autres convives, pour se glisser hors du château et rejoindre Lady L qui l'attend dans son pavillon.

Générateur de confusion, le travestissement du corps devient ainsi un des supports privilégiés de la tonalité satirique, et le masque y témoigne du refus de

1. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 49.

2. *Lady L*, *op. cit.*, p. 213.

s'inscrire dans une immédiateté au réel, au profit d'une mise à distance du monde et de soi-même. Le recours aux personnages de la *commedia dell'arte* dans *Les Enchanteurs* ou l'image récurrente du carnaval de Nice dans *Les Clowns lyriques* en sont des exemples frappants. Dans ces deux romans, le travestissement accompagne tout un jeu de satire et d'irrévérence : il devient facteur de dérision, et témoigne d'une volonté de bousculer les repères et de travestir le réel pour résister à la barbarie ou à l'absurdité qui s'en dégage. Fosco Zaga rappelle ainsi que ce sont les personnages de la *commedia dell'arte* qui lui ont permis de chasser « tous les petits démons grignotants de la tristesse et de la peur »¹, et il exprime en ces termes sa reconnaissance au vieil Ugolini qui conservait dans son coffre tous ces précieux costumes :

[C'est à Ugolini] que je dois d'avoir rencontré les personnages de la commedia dell'arte... qui devinrent mes inséparables compagnons. Je les ai toujours appelés à mon secours aux heures difficiles lorsque le doute se met à jouer de ses orgues de tristesse, et ils accouraient aussitôt avec leurs rires, leurs pirouettes et leurs lazzis, pour me rappeler que rien n'aide tant un homme à tenir debout sous le poids écrasant du monde que la légèreté... Ils m'apprenaient que la seule réponse possible au défi d'être un homme était l'insolence de l'espoir, l'adresse du danseur de corde, l'habileté de l'escamoteur et les mille ruses d'Arlequin. (p. 58)

Cette « légèreté » de la dérision et de l'ironie festive sera d'un précieux secours pour les membres de la famille Zaga lors de leur périple en Russie centrale. Spectateurs malgré eux de la sauvagerie des Cosaques, ils auront recours aux travestissements du corps et aux lazzis de la farce, telle « une proclamation de foi humaniste » (p. 295), pour faire face aux horreurs commises par les partisans de Pougatchev. Dans *Les Clowns lyriques*, c'est le carnaval qui assure cette confusion des repères. Il apparaît lui aussi comme l'indice d'une dérision qui contamine l'ensemble du roman. Ce Le cortège de figurants parés de masques et de couleurs, maquillés derrière de « faux nez » et de « fausses barbes », véhicule des illusions

1. *Les Enchanteurs, op. cit.*, p. 59.

trompeuses et semble à l'image du spectacle désormais offert par la réalité : un monde dépouillé de valeurs, où tout sonne faux, plongé dans une démesure burlesque qui ne cache plus l'imminence de sa déroute :

C'était l'avant-dernière nuit du carnaval... et il y avait plus de masques, plus de déguisements qu'au cours des soirs précédents : le règne de Sa Majesté le Carnaval touchait à sa fin et on jetait les confettis comme une monnaie qui devient rapidement sans valeur ; le vacarme devenait hystérique, les rires de plus en plus aigus ; les faux nez, les fausses barbes, les chapeaux pointus, les pierrots, les charlots et les clowns bondissaient en se tenant la main dans la poussière de plâtre ; partout régnaient l'inflation et la fièvre habituelles des régimes à la veille de la chute.¹

Le carnaval devient ainsi un leitmotiv qui place tout le récit sous le signe de l'illusion et de l'imposture, et ses facéties résonnent comme un ultime pied de nez à une réalité qui est en train de sombrer dans la barbarie.

C - Réinventer son corps

Le travestissement traduit enfin, chez Gary comme chez ses personnages, une volonté s'affranchir des contraintes naturelles ou sociales qui pèsent sur l'individu. On a vu qu'il s'agissait là d'un enjeu central de l'écriture garyenne, et le corps y tient une place privilégiée en symbolisant ce contre quoi l'écrivain et ses personnages ne cessent de lutter : l'enfermement dans le réel et la soumission à une loi qui condamne l'homme à un inéluctable déclin. Parmi les romans écrits dans les années 1970, deux principalement – *Les Enchanteurs* et *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable* – gardent la trace de cette angoisse teintée d'amertume et reflètent les appréhensions d'un écrivain hanté par l'imminence d'un épuisement, la dégradation progressive de ses facultés psychiques et organiques. Ce que confirme d'ailleurs Lesley Blanch, sa première épouse, dans son témoignage, *Romain, un regard particulier*, lorsqu'elle affirme « qu'il y a une

1. *Les Clowns lyriques*, op. cit., p. 238

chose dont [elle] est certaine, c'est qu'il n'aurait jamais souhaité rester en scène assez longtemps pour affronter la dégringolade de la vieillesse »¹.

Nous avons déjà relevé dans notre première partie² comment l'incapacité de Giuseppe à fournir du plaisir à Térésina et les inquiétudes de Jacques Rainier victime d'un sentiment de déliquescence intérieure étaient symptomatiques de cette appréhension ; ou comment, plus tard, les protagonistes d'Ajar – Salomon, Madame Rosa, Cora – tentaient de remédier au douloureux processus d'aliénation et d'altération de leurs corps. Mais ce qui nous retient ici est que le désir d'émancipation dont témoigne le travestissement ne répond pas seulement à l'épreuve du vieillissement : il engage aussi un travail de recréation de soi qui libère la réalité physique des contingences de la nature. Le corps devient alors l'espace d'une transgression des identités qui répond moins à la volonté de conjurer le temps pour rester ce que l'on est qu'à celle d'échapper à soi-même et de se (re)construire dans la fiction. La fascination de Momo pour Madame Lola ne tient pas seulement à la gentillesse et à l'humanité dont elle fait preuve à son égard, mais aussi au fait « qu'elle n'est pas naturelle » (p. 271) et incarne, comme l'écrit Anne Simon, « un modèle de circulation des identités »³. D'origine sénégalaise mais vivant en France, d'abord champion de boxe avant de devenir une prostituée pourvue de testicules, femme à la peau noire mais exhibant une belle chevelure blonde, cette conciliatrice des contraires apparaît comme une incarnation de l'impossible réalisé. Elle a su s'émanciper d'un ordre naturel pour se créer elle-même dans l'espace d'un corps qui défie les normes du réel. Comme le précise encore Anne Simon, « Madame Lola, qui bricole son corps, proclame ainsi qu'elle est ce qu'elle n'est pas (une femme), qu'elle n'est pas ce qu'elle est (un homme) : bien au-delà des bornes identitaires et sexuelles, elle est à la fois la personnification de l'amour et l'allégorie même du personnage romanesque. » (p. 132)

Le pouvoir que prend le travestissement de rompre avec la réalité permet au personnage de glisser dans un univers façonné par l'imaginaire romanesque et dans lequel il devient créateur de lui-même. C'est ce que fait aussi une autre

1. L. Blanch, , *op. cit.*, p. 159.

2. Cf. ci-dessus, Ière partie, chap. 3, 4b : « Refus du vieillissement. Tentation du recommencement ».

3. A. Simon, « Ajar ou les métamorphoses du corps », in *Signé Ajar*, Paris, La Chasse au snark, « Études Romain Gary », 2004, p. 131.

« bricoleuse » soucieuse de dissimuler son identité pour échapper aux menaces qui pèsent sur elle : Julie Espinoza *alias* la comtesse Esterhazy. S'inspirant de son animal fétiche – le lézard, « qui a survécu depuis le début des temps et qui n'a pas son pareil pour se glisser entre les pierres »¹ –, cette juive tenancière d'un hôtel fréquenté par des prostituées s'attache avec soin à se construire une identité fictive qui lui permette de passer inaperçue et de survivre à l'invasion de l'armée allemande : elle s'efforce de châtier son langage, apprend par cœur certains extraits de manuels d'Histoire sur le destin politique d'un militaire hongrois (l'amiral Horthy) et se fait même opérer pour effacer l'aspect bosselé de son nez. Elle se présente ainsi sous les traits d'une représentante de l'aristocratie hongroise, et troque le statut menaçant de victime potentielle de l'Histoire contre celui d'une héroïne d'épopée romanesque qui s'efforce de bien jouer son rôle en se montrant compréhensive et bienveillante à l'égard de l'occupant. Lila, l'autre héroïne des *Cerfs-volants*, nourrit des rêves analogues. Avant le déclenchement de la guerre, elle imagine un avenir radieux où tous ses proches se transforment en personnages hors du commun, et ses confidences teintées d'idéalisme et de naïveté laissent entendre le même désir de se diversifier et de se construire à travers des identités multiples :

Je ne serais pas une actrice, parce qu'une comédienne ne devient quelqu'un de différent que le temps d'une soirée, et moi, j'ai besoin de changer sans cesse, du matin à la nuit, il n'y a rien de plus triste que d'être seulement ce que vous êtes, une petite œuvre faite par les circonstances... J'ai horreur de ce qui est une fois pour toutes... (p. 71)

Cette volonté de sortir de soi, de ne pas rester figé dans une essence mais d'aspirer à un éternel recommencement ne traduit donc pas seulement une hantise du temps qui passe. Elle témoigne aussi d'un rapport complexe à l'identité qui, loin d'être une donnée définitive, s'articule sur une confusion maîtrisée du réel et de l'imaginaire, sur un va-et-vient où la réalité et la fiction s'alimentent dans une dynamique réciproque. Les propos de Lila pourraient d'ailleurs être repris par l'écrivain lui-même tant ils font l'écho, on l'a vu, à son propre projet littéraire : ils

1. *Les Cerfs-volants*, *op. cit.*, p. 166.

affirment la même volonté de sortir du « royaume du je », de s'inventer des personnages et de se reconstruire dans l'espace de la fiction.

2 - VIVRE CACHE

A - La culture du secret

Le rejet de la transparence et de l'adhésion immédiate au monde traverse l'œuvre de Gary. On a vu qu'elle légitimait son recours au pseudonyme, cette figure du masque qui permet tout autant de se dérober au regard d'autrui que de vivre dans un rapport privilégié à soi-même : la marge qu'il instaure entre les autres et soi répond au désir de cultiver le secret, et le halo d'ambiguïté qu'il génère empêche l'écrivain de se laisser figer dans une seule image. Vivre caché... C'est précisément par le mot « cachette » que débute le premier paragraphe du premier roman de Gary, *Éducation européenne*, comme si l'image qu'il posait à l'initiale de son œuvre annonçait la suite figurale de tous les refuges concrets ou plus métaphoriques qui y seront ensuite évoqués. Celui de Janek est assurément lourd de symboles puisqu'il est à la fois lieu de survie et lieu où se donne la vie : fabriquée par son père le docteur Twardowski, qui mourra sous les balles allemandes pour protéger son enfant de l'occupant, cette cachette devient ensuite le refuge où se noue sa relation amoureuse avec Zosia, avant d'être celui où leur fils vient au monde. De même, ce n'est pas sans nostalgie que le narrateur de *La Promesse de l'aube* parle de « cet entassement de bûches » au centre duquel il allait trouver refuge pour fuir la honte qu'il éprouvait parfois, et les blessures du quotidien :

Je me sentais merveilleusement en sécurité lorsque, après des acrobaties expertes, je parvenais à m'y glisser, protégé de tous côtés par des murs de bois humide et parfumé. J'y passais de longues heures, avec mes jouets favoris, entièrement heureux et inaccessible... J'avais acquis une grande agilité à me faufiler à travers les étroits corridors de cet univers où je régnais en maître absolu, où le moindre faux pas risquait de provoquer une avalanche, mais où je me sentais chez moi. En déplaçant

savamment les bûches, je m'étais aménagé des galeries et des passages secrets, des tanières, tout un monde sûr et amical, si différent de l'autre, où je me glissais comme un furet et où je demeurais tapi... Je savais exactement quelles pièces il fallait retirer pour m'ouvrir un passage, et je les remplaçais toujours soigneusement derrière moi pour augmenter encore mon sentiment d'inaccessibilité.¹

C'est avec la dextérité et la souplesse d'un animal que le jeune Romain rejoint son refuge où, conforté par le sentiment d'y être inaccessible aux autres, il retrouve la maîtrise de lui-même et de l'espace qui l'entoure : un univers secret, familier et rassurant, protégé de la réalité hostile et des regards qui jugent, dans lequel il parvient à se ressourcer, à assumer ses propres fragilités et à faire face aux épreuves qu'il a subies. La grotte de Janek, les bûches accueillantes de Romain encore enfant disent, au seuil de l'œuvre ou de la vie, la conscience très précoce d'un besoin impérieux d'intimité. Telle est aussi – on l'a vu – l'aspiration des skibum d'*Adieu Gary Cooper* ou, plus encore, du roi Salomon ou de Madame Rosa. Le premier a pu échapper aux persécutions en se cachant pendant la guerre dans un sous-sol. La seconde s'est aménagée une cave, un « trou juif » : refuge là encore, où « elle vient se cacher quand elle a peur »² et où elle choisit de finir ses jours. Dans les romans d'AJAR, les refuges renvoient souvent à la seconde guerre mondiale et aux persécutions dont les juifs ont été victimes ; mais ils dénotent aussi un goût constant pour le secret et circonscrivent un espace d'intimité qui ne doit pas être profané par le regard des autres. Car préserver une intériorité et cultiver l'équivoque consistent avant tout à ne pas s'exhiber en pleine lumière et à ne pas offrir une image transparente de soi. Cousin, conscient de vivre « dans la clandestinité » au milieu de dix millions d'habitants, affirme ainsi :

Je m'exprime peut-être à mots couverts mais l'agglomération parisienne compte dix millions d'usagers sans compter les véhicules et il convient, même en prenant le risque de crier à cœur ouvert, de cacher et de ne pas exposer l'essentiel. D'ailleurs, si

1. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 53-54.

2. *La Vie devant soi*, op. cit., p. 63.

Jean Moulin et Pierre Brossolette ont été pris, c'est parce qu'il se sont manifestés dehors, parce qu'ils sont allés à des rendez-vous extérieurs.¹

Ne pas s'exposer au-dehors pour ne pas prendre le risque d'être observé par l'autre, soumis à son jugement, assigné à l'image figée qu'il se fait de nous et nous renvoie. Car ce regard cesse alors d'être le lieu d'une révélation ou d'un partage – comme c'était le cas dans le cadre de l'intimité amoureuse : il devient une instance d'identification à laquelle Gary souhaite échapper, puisqu'elle réduit l'être aux seules limites du nom sans reconnaître sa réalité protéiforme. Lorsque le narrateur ne peut faire autrement qu'aller sur le devant de la scène, placé malgré lui sous le regard d'autrui, l'épreuve s'avère si éprouvante qu'il finit par être décontenancé et ne plus savoir comment agir. C'est ainsi que le jeune Romain réagit lors de sa première rencontre avec l'acteur de cinéma Ivan Mosjoukine, venu en personne au domicile maternel. Le récit qu'il en fait insiste sur l'incompréhension et l'angoisse que fait naître en lui le regard du visiteur et sur l'expérience traumatisante qu'il a alors vécue :

Je fus frappé par son regard étrange, d'une clarté et d'une fixité légèrement inquiétantes et comme animales, sous des sourcils qui donnaient à ses yeux quelque chose d'ailé. Un sourire un peu ironique errait sur ses lèvres serrées [...]. Il m'examina longuement, froidement, avec une sorte de curiosité détachée. J'étais très inquiet [...] Je sentais confusément que quelque chose d'important était en train de se passer, mais je ne savais guère quoi. J'en étais encore à mes débuts d'homme du monde. Bref, complètement abruti et désorienté par les préparatifs qui avaient précédé mon entrée dans le salon, décontenancé par le regard fixe et le sourire énigmatique du visiteur et encore plus par le silence qui m'accueillit et l'attitude bizarre de ma mère, que je n'avais jamais vue aussi pâle, aussi tendue, le visage figé et semblable à un masque, je commis une gaffe irréparable.²

1. *Gros-Câlin*, *op. cit.*, p. 16.

2. *La Promesse de l'aube*, *op. cit.*, p. 75-76.

L'enfant se trouve ici face à une situation énigmatique que, à défaut de pouvoir l'expliquer, il ne peut que pressentir sur le mode de l'intuition. L'incompréhension se développe à travers le champ lexical du mystère mais aussi, de manière plus discrète, à travers un vocabulaire de l'approximation (« quelque chose d'ailé », « une sorte de curiosité », « quelque chose d'important »), comme si la parole relayait par ses tâtonnements successifs les interrogations auxquelles est confronté l'enfant. Incapable de donner du sens à ce qu'il voit, il reste intimidé par la distance qu'instaurent les adultes et semble désemparé par la tension qui règne autour de lui. Son trouble est encore accentué par la solennité de l'instant et par les ressorts dramatiques que le narrateur exploite pour la décrire. Face à l'attitude figée de sa mère et à l'impassibilité du visiteur, le jeune garçon est le seul acteur de la scène à se mouvoir, comme placé en représentation sous le regard des spectateurs. Ici, nulle ombre protectrice susceptible d'offrir à la conscience un refuge salutaire : le monde s'impose à lui dans toute sa force brute et hostile, qui ne lui laisse aucune marge de repli. À quoi l'on voit que la transparence joue un double rôle : elle nourrit d'abord un sentiment de malaise car elle dépouille l'être de ses défenses en l'inscrivant dans un rapport immédiat à la réalité. Mais elle apparaît plus encore comme un vecteur de méprise qui conduit à une lente et inexorable dépossession de soi par les autres. Voilà une des raisons pour lesquelles Gary a tout fait pour cultiver les masques et se rendre insaisissable aux autres. Se livrer à la transparence, c'est se condamner à ne plus maîtriser l'image que l'on a de soi-même. Danthès, dans *Europa*, éprouve de manière aiguë ce sentiment au moment où il prend conscience que le baron est en train de l'inventer, et il médite en ces termes sur le dédoublement de la personnalité dont il devient alors l'objet et la victime :

Danthès savait en effet que chacun de nous a deux existences : celle dont il est lui-même conscient et responsable, et une autre, plus obscure et mystérieuse, plus dangereuse aussi, qui nous échappe entièrement et qui nous est imposée par l'imagination souvent hostile et malveillante des autres. Des gens, dont nous ne connaissons rien et qui nous connaissent à peine, nous inventent à leur guise et nous interprètent, si bien que nous nous trouvons, souvent sans le savoir, estimés ou méprisés, accusés ou jugés, sans que nous puissions nous défendre ou nous justifier. On

devient matériau entre des mains inconnues : quelqu'un nous assemble et nous défait, nous esquisse, nous efface et nous donne un tout autre visage...¹

Le regard de l'autre amorce ainsi un processus d'aliénation qui finit par imposer et rendre publique une image déformée de soi-même². Sans doute cette expérience explique-t-elle en partie la fascination qu'éprouve Gary pour la figure du masque et, en particulier, pour tous les saltimbanques et autres représentants de l'enchantement. En choisissant de se placer en représentation et de s'offrir aux regards d'autrui, ils retournent en quelque sorte le danger à leur profit. Ostentation paradoxale : leur art consiste précisément à se réfugier derrière l'opacité des illusions pour échapper au verdict de la transparence. Par leurs jeux et leurs subterfuges, ils maintiennent entre le monde et eux-mêmes un espace d'équivoque qui alimente le mystère et le désir. Loin d'être dépossédés d'eux-mêmes, ils triomphent par leur pouvoir de créer de l'inattendu et de rester ainsi maîtres de l'image que les autres ont d'eux-mêmes.

Mais le refus de s'exposer ne répond pas seulement à un besoin d'intimité. Il laisse aussi entendre que le secret et l'opacité sont des conditions indispensables à la préservation de l'humain et que savoir être inaccessible – et préserver une marge – reste une des clefs de l'existence heureuse. Dans *Le Grand Vestiaire*, Vanderputte, adepte du marché noir, fait ainsi un plaidoyer en faveur de la clandestinité et rappelle, en s'adressant à Luc, la nécessité de toujours passer inaperçu :

Ne pas se faire repérer, jeune homme, apprenez ça dès ce soir [...] Se retourner trois fois, écouter si l'on ne marche pas derrière vous, se faire petit, petit, mais petit ! [...] C'est dur à repérer un homme lorsque ça se planque bien. On peut vivre très vieux et jouir de tout, naturellement, en cachette. La vie, jeune homme, apprenez-le dès maintenant, c'est uniquement une

1. *Europa, op. cit.*, p. 27

2. Cette même défiance face au regard de l'autre est formulée par Vanderputte, dans *Le Grand Vestiaire* : « Il ne faut pas me regarder, c'est contre nature. D'ailleurs nous ne sommes pas faits pour être regardés, les uns et les autres, un point, c'est tout. Dans la vie, il s'agit de passer inaperçu » (*op. cit.*, p. 44).

*question de camouflage. Réalisez bien ceci et tous les espoirs vous sont permis.*¹

Gary développe ce credo au fil de son œuvre en faisant du mystère le vecteur nécessaire à la sacralisation de l'humain et en affirmant que « s'il n'y avait pas de mystère, l'homme ne serait que de la barbaque »². C'est que le secret n'est pas seulement une façon de se protéger des autres : il conditionne aussi l'espérance et la possibilité pour chacun de nourrir des illusions sur soi-même. Lepelletier, employé à SOS Bénévole, analyse en ces termes le mal-être de ses clients. Son discours fait de l'opacité non seulement une façon d'échapper à l'autre mais surtout de rester dans une ignorance relative par rapport à soi-même : ignorance nécessaire car elle entretient le désir, permet à chacun de garder espoir et de concevoir la nature humaine comme une réalité perfectible :

*Finalement, tout ça se réduit à un excès d'information sur nous-mêmes. Autrefois, on pouvait s'ignorer. On pouvait garder ses illusions. Aujourd'hui, grâce aux médias, au transistor, à la télévision surtout, le monde est devenu excessivement visible. La plus grande révolution des temps modernes, c'est cette soudaine et aveuglante visibilité du monde. Nous en avons appris plus long sur nous-mêmes, au cours des trente dernières années, qu'au cours des millénaires, et c'est traumatisant. Quand on a fini de se répéter mais ce n'est pas moi, ce sont les nazis, ce sont les cambodgiens, ce sont les... je ne sais pas moi, on finit quand même par comprendre que c'est de nous qu'il s'agit. De nous-mêmes, toujours, partout. D'où culpabilité. [...] Nous sommes devenus im-pla-ca-ble-ment visibles à nos propres yeux. Nous avons été brutalement tirés en pleine lumière et ce n'est pas jojo.*³

Autrement dit, la transparence ne vient pas seulement profaner un territoire d'intimité. En dissipant la part d'illusions que chacun peut entretenir sur soi, elle favorise aussi une désacralisation de l'humain. L'individu se trouve ainsi réduit

1. *Le Grand Vestiaire*, op. cit., p. 45.

2. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 313.

3. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 22.

inéluçtablement à ce qu'il est (« de la barbaque »), dépouillé de sa part de mystère et de fantasme qui lui permet de se construire en allant toujours au-delà de lui-même. Vivre dans la transparence, ce n'est donc pas seulement s'exposer au regard de l'autre ; c'est aussi se résigner à n'être que soi-même.

B - La parole comme refuge

Mais le regard n'a pas l'exclusivité d'expression des rapports humains, et on conçoit mal qu'un écrivain ne soit pas plus que d'autres sensible à la médiation du langage et, là encore, aux mirages d'évidence ou de transparence qu'elle peut induire. Dans ce champ, le recours au pseudonyme répond autant au désir de sortir de soi qu'à celui de se protéger en dissociant l'être profond et le personnage social : il faut briser le lien que le nom établit trop souvent entre le moi et les autres, et qui aliène l'identité en la soumettant à une reconnaissance extérieure. À travers ce rejet des conventions, le romancier aspire à se rendre insaisissable, et fidèle à « cette entreprise de désensibilisation » dont il fait la raison d'être de chacun de ses romans. Évoquant le processus de pseudonymie, Jean Starobinski explique « qu'en laissant apparaître une identité trop claire, [l'égotiste] craint d'être complètement deviné, d'être percé à jour... [lui] qui souffre souvent d'être mécompris souffre encore davantage d'être trop compris. Par peur d'être atteint par les autres en sa personne, il va s'employer systématiquement à séparer en lui la personne et le personnage »¹. Au public, on exhibera l'extravagance trompeuse et parfois provocatrice de ce dernier. La personne, elle, se réfugiera dans l'ombre, dans une pudeur protectrice d'où elle ne distillera qu'à quelques « happy few » la réalité de ce qu'elle éprouve. À travers le pseudonyme, Gary s'engage dans une dynamique de dédoublement : en lui donnant corps par l'intermédiaire de son neveu Paul Pavlowitch, il se dissimule derrière une autre image, s'émancipe du regard d'autrui et se préserve ainsi un espace d'intimité.

Il n'y a d'ailleurs pas que le nom qui sorte affecté de l'exhibition protectrice d'un « autre corps » et de cette rupture des conventions. L'invention du pseudonyme « Ajar » coïncide, on l'a vu, avec une remise en cause du sens des mots et avec l'élaboration d'un nouveau style dont le romancier a précisé les

1. J. Starobinski, « Stendhal pseudonyme » in *L'Œil vivant, op. cit.*, p. 238-239.

principes, en écho à la prévention des amants contre le langage, dès la première page de *Gros-Câlin* :

Je dois donc m'excuser de certaines mutilations, sauts de carpe, entorses, refus d'obéissance, crabismes, strabismes et immigration sauvage du langage, syntaxe et vocabulaire... Il me serait très pénible si on me demandait avec sommation d'employer des mots et des formes qui ont déjà beaucoup couru, dans le sens courant, sans trouver de sortie... L'espoir exige que le vocabulaire ne soit pas condamné au définitif pour cause d'échec.¹

L'évolution parallèle des rapports au nom et au style témoigne d'une même aspiration : résister *par la parole* à une norme qui a épuisé le pouvoir des mots ou qui les a figés dans une acception définitive. Ce « refus d'obéissance » résonne comme une remise en cause de la légitimité des conventions qui établissent une adéquation immédiate entre la réalité et les modalités de sa représentation. Ce qui était à l'œuvre dans le dédoublement du nom se prolonge dans l'élaboration d'un nouveau style qui déconstruit les règles de la syntaxe et tourne en dérision le sens traditionnel des mots. Le langage qui résulte de ces transformations peut au premier abord paraître déroutant pour le lecteur car il accuse un écart entre la réalité et les modalités de sa représentation et n'est plus le réservoir de significations dans lesquelles chacun peut se reconnaître. Il s'impose plutôt comme un instrument de brouillage qui, en se jouant des rapports logiques et en exploitant les néologismes, cherche à surprendre et à se rendre imperméable à une compréhension immédiate. C'est d'ailleurs ce que sous-entend Cousin lorsqu'il justifie le morcellement de son propos :

Je précise immédiatement par souci de clarté que je ne fais pas de digression, 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

1. *Gros-Câlin*, op. cit., p. 33.

*qu'il est important de procéder ici de la même façon, avec sympathie et compréhension. Il faut qu'il se sente chez lui, dans ces pages.*¹

Les mouvements sinueux du serpent deviennent ici la métaphore d'une pratique d'écriture qui légitime la dissimulation et déstabilise l'ordre logique et la cohérence syntagmatique du propos.

Si cette transformation du style laisse pressentir une intimité qui se dérobe, elle traduit aussi la volonté de s'affranchir d'une norme langagière qui a épuisé le pouvoir des mots et dont Jean, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, ne cesse d'éprouver les limites. Les définitions qu'il découvre dans le dictionnaire sont révélatrices du fossé qui sépare la signification des mots et leur perception subjective. Au lieu d'apporter une réponse intelligible ou de donner du sens à un état d'âme, elles figent les émotions ou les interrogations dans une codification langagière très étrangère au sentiment qu'il ressent au fond de lui-même. Son colocataire, Tong, peut par exemple insister sur les vertus de la « sagesse orientale » : le narrateur découvre, lui, dans un mélange de fou rire et d'incrédulité, les différentes acceptions de ce mot qui ne l'aident en rien à surmonter son angoisse. Loin d'être une valeur éthique ou un refuge susceptible de raviver l'espoir, « la sagesse » est désormais assimilée à un ensemble de concepts extérieurs et insignifiants qui ne sont plus capables de transcrire la singularité d'une expérience ni d'offrir une réponse à un esprit désabusé par le spectacle du monde.

Puisque le langage conventionnel n'est plus à même de rendre compte du vécu, c'est finalement dans le sens contraire que le personnage va l'exploiter pour en faire un outil de distanciation susceptible de mettre le monde à l'écart de soi. Il ne s'agit plus, comme dans l'intimité du couple, de renoncer au langage pour se livrer à la transparence du regard amoureux, mais de recourir au contraire aux artifices de la parole – voire aux normes qu'elle impose – pour se dérober à l'autre et se protéger de ses propres affects. C'est ainsi que Chuck explique, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, l'intérêt que représente pour Jean l'usage du dictionnaire qui participe selon lui pleinement à l'entreprise de désensibilisation :

1. *Ibid.*, p. 17.

Tu fais ça pour éloigner... Prendre tes distances, t'éloigner de ce qui te touche ou te fait peur. Pour t'éloigner de l'émotion. C'est une forme d'autodéfense. Quand tu es angoissé, tu éloignes la chose en la réduisant à l'état sec qu'elle a dans le dictionnaire. Tu la refroidis... C'est une recherche du stoïcisme, chez toi. Ce que tu voudrais, c'est être stoïque. Insensible. Les bras croisés, l'œil froid et dénominateur... Tu fais ça pour minimiser.¹

Le dictionnaire neutralise les émotions en les épurant de leur charge affective et répond, dans ce contexte, au désarroi d'un homme qui tente d'apaiser ou de dissimuler son angoisse en s'abritant derrière des définitions convenues : celles-ci lui donnent les moyens d'objectiver ses sentiments, de s'afficher à travers une parole qui prend l'allure d'un masque, et font ainsi entendre une conscience qui aspire au détachement.

Cette tentative de désensibilisation prend enfin appui sur les ressources de l'ironie, dont on sait qu'elle est une arme privilégiée par Gary pour faire face aux situations insoutenables. Le romancier cultive chez ses personnages un art de l'antiphrase qui s'apparente à son tour à un processus de distanciation. Il leur donne l'occasion de « parler à l'envers » et de « désamorcer le réel » en exprimant le contraire de ce qu'ils ressentent vraiment. Il en va de même pour l'écrivain : l'indifférence qu'il semble manifester à l'égard d'Israël n'est, d'après Paul Audi, « qu'une façon de se défendre contre les brûlures de la sensibilité, de défendre [cet état] et de plaider pour sa pérennité »². Le philosophe est convaincu que « Gary feignait d'être détaché, précisément parce qu'il ne l'était d'aucune manière ; il affectait l'indifférence parce qu'il ne pouvait faire autrement... Il y avait là comme une tactique performative : plus il jouait au dur, mieux il s'endurcissait »³. La parole, en ce sens, peut être utilisée comme un leurre : elle offre l'image trompeuse d'un état d'âme qui ne veut pas se livrer ouvertement à l'autre et qui se dissimule dans les ambiguïtés du langage pour neutraliser ses propres affects. Chez Gary, la dérision n'est donc pas seulement une arme pour dénoncer l'absurdité du monde.

1. *L'Angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 162.

2. P. Audi, *Je me suis toujours été un autre*, op. cit., p. 103.

3. *Ibid.*, p. 102.

Elle constitue aussi « le dernier refuge de l'instinct de conservation »¹ et permet de se protéger en s'appuyant sur la valeur performative du langage et en confiant à ce dernier le soin de faire advenir ce que l'on ne parvient pas à accomplir soi-même. Garantier, dans *Les Clowns lyriques*, recourt au même subterfuge. Abandonné par sa femme qui a rejoint un toréador mexicain, le père d'Ann se montre désormais condescendant face à toutes les manifestations de l'émotion et se complaît dans un stoïcisme déconcertant. Revendiquant une forme d'ataraxie parfois méprisante face à « tous les miaulements de l'instinct » et au « sentimentalisme de carte postale » (p. 42), Garantier a pris l'habitude de « parler à l'envers », de s'effacer derrière une parole masquée qui lui permet de feindre l'indifférence. et par laquelle il espère pouvoir conjurer son amertume. Mais, si Willie Bauché ignore tout de cette pratique de l'antiphrase, Ann, elle, sait décoder tous les sous-entendus qui émergent du discours de son père :

Ann était depuis longtemps habituée à interpréter le langage de son père : il n'était plus capable que de parler à l'envers, se plaçant toujours à l'opposé de lui-même, pour exprimer le contraire de ce qu'il ressentait vraiment, ce qui était, depuis vingt-cinq ans, sa façon de hurler avec discrétion... Lorsqu'il parlait d'un paysage qui avait « toute la banalité d'une carte postale », elle savait qu'il avait vu un paysage qui l'avait fait rêver. (p. 41-42)

Telles sont, chez Gary, les aventures du langage : les dichotomies parallèles qui s'instaurent, à travers le pseudonyme entre l'être et le paraître, ou à travers l'écriture entre les mots et les choses, répondent à une même finalité : dresser une barrière qui sépare ce que le romancier ne craint pas de montrer de ce qu'il souhaite préserver dans les replis de l'intime.

C - L'exigence de pudeur : se rendre disponible au monde

La culture du secret maintenu à l'abri des regards et la pratique dissonante du langage ne se laissent cependant pas mesurer à la seule aune d'une préservation de

1. *Les Clowns lyriques*, « Note de l'auteur », *op. cit.*, p. 11.

cette intimité. Elle traduit Elles traduisent aussi un souci de pudeur qui conditionne, d'après Gary, la faculté de se rendre disponible aux autres, sensible à leur faiblesse ou aux failles qu'ils tentent parfois de dissimuler. Car la pudeur n'est pas conçue par l'écrivain La pudeur ne lui apparaît pas, en effet, comme un impératif de moralité, mais comme une façon de respecter l'intégrité de l'autre en ne lui imposant pas les effusions de son propre moi. Elle légitime d'une part, on l'a vu, ses réticences face à l'exaltation de la souffrance, lui faisant dire qu'un des enjeux de la culture est bien « la fin du culte de la douleur dans l'art, dans la littérature et dans le roman »¹. Elle répond d'autre part au second écueil du principe de transparence qui livre chacun de nous au jugement d'autrui, mais qui oblige en retour l'autre à être le témoin de nos propres épanchements et à se placer parfois malgré lui en situation de spectateur (voyeur ?) involontaire. Déplorant la multiplication des micros et le perfectionnement des technologies d'espionnage qui s'immiscent dans la vie quotidienne, l'écrivain pousse cette logique de transparence absolue jusqu'à l'absurde en affirmant que « la disparition de la vie privée ne peut mener qu'à la chiennerie parce qu'il n'y a vraiment plus aucune raison d'essayer de cacher quelque chose que l'on ne peut plus cacher »². Se dévoiler sans vergogne ou exhiber ce que l'on est et ce que l'on pense revient donc à bafouer les exigences de la pudeur et à légitimer l'indécence. En faisant le choix de ne pas tout dire et de ne pas tout montrer, Gary veut donc préserver un espace disponible – une autre marge – d'accueil à l'autre et à sa fragilité. Telle est, d'après Danthès, l'intérêt qu'offre la parole mensongère : non pas un vecteur de tromperie ou de trahison, mais une façon de ménager son interlocuteur, fût-ce dans sa susceptibilité et ses illusions :

S'il y avait une arme à laquelle Danthès n'hésitait jamais à avoir recours, c'était le mensonge. Le mot, du reste, s'appliquait mal à ce qui était simplement un refus de blesser, par respect d'autrui, de ces vulnérabilités, faiblesses, failles secrètes et peines. L'honnêteté ne consiste pas dans le « moi, j'dis toujours ce que je pense » : elle consiste à épargner. La lumpen-bourgeoisie des frigos et des bons petits bistrots [...] avait inventé le « moi, j'dis

1. Pour Sganarelle, *op. cit.*, p. 290.

2. La nuit sera calme, *op. cit.*, p. 116.

toujours ce que je pense » non par quelque inconcevable intégrité, mais par goût de la facilité, par agressivité, et parce que l'idée de respecter le territoire psychique des autres, c'est aujourd'hui de la porcelaine de musée. Seuls les ouvriers, ceux, du moins, qui n'étaient pas encore passés dans la lumpen-bourgeoisie, savaient encore « ne pas tout vous dire », et c'est dans le regard des ouvriers de France que Danthès avait trouvé le plus de retenue.¹

Le mensonge n'est plus seulement une protection de soi, une façon de privilégier les illusions au détriment de la réalité ; il définit aussi une posture à l'égard des autres. Affirmer ce que l'on pense, c'est implicitement reconnaître que l'on ne s'embarrasse pas de paroles susceptibles d'être blessantes. Mentir devient, en revanche, la traduction d'une attention et d'un respect pour la faiblesse que l'autre porte en lui. Conscient que son métier de diplomate le « fait vivre en marge, sous une cloche de verre et [lui] permet d'observer sans être touché » (p. 18), Danthès admet que ce qui l'a poussé à choisir cette carrière est précisément « l'obligation professionnelle de ne pas heurter, de contourner » (p. 92). Gary tout autant que ses personnages se montrent donc attachés à une parole qui, loin d'être injonctive ou péremptoire, s'efforce de passer à la périphérie des choses ; une parole où se mêlent les silences et les non-dits, où se laissent parfois entendre les jeux implicites de l'antiphrase et qui est toujours soucieuse de ne pas porter atteinte au « territoire psychique des autres ». C'est ce qui explique notamment le soin avec lequel il dissimule, dans *La Promesse de l'aube*, la raison véritable de son échec à l'Ecole des Officiers. En avouant la vérité et en dénonçant la politique d'ostracisme dont il a été victime, il aurait entaché le mythe de la France, porté atteinte à l'image que Nina se faisait de son pays d'adoption. Le mensonge s'avère alors une façon de maintenir intacts les idéaux de sa mère et de ne pas voir se refléter dans son regard « cette muette incompréhension »² si insoutenable, symbole pour lui d'une faiblesse profanée et mise à nu :

1. *Europa, op. cit.*, p. 91.

2. *La Promesse de l'aube, op. cit.*, p. 250.

L'idée de ce visage usé et ridé, levant vers moi ses grands yeux frappés de consternation et d'incompréhension, était quelque chose que je ne pouvais tolérer [...] Je passais tout le parcours entre Marseille et Cannes à vomir comme un chien. Ce fut seulement à dix minutes de l'entrée en gare de Nice que j'eus soudain une véritable inspiration. Ce qu'il fallait épargner à tout prix, c'était l'image de la France « patrie de toutes les justices et de toutes les beautés », dans l'esprit de ma mère. Cela, j'étais absolument décidé à le faire, et à n'importe quel prix. La France devait être mise hors de coup, – ma mère ne pourrait pas supporter une telle déception. (p. 249)

En prétendant qu'il a séduit la femme du commandant et en présentant son échec comme la sanction qui en a découlé, Gary voit sa parole doublement couronnée de succès. Non seulement il suscite auprès de sa mère fierté et admiration mais il entretient aussi en elle les illusions qui l'aident à garder l'espoir et à surmonter les épreuves du quotidien.

En ce sens, le mensonge n'est pas toujours une fin en soi : comme avatar de la pudeur, il témoigne d'une parole qui se refuse à être envahissante et qui sait, par ses silences et ses dénégations, se rendre disponible à l'humanité du monde et sensible à la fragilité de chacun. La pudeur ne consiste donc pas ici à se cacher soi-même mais à permettre à l'autre d'exister. Elle est paradoxalement une invitation plus qu'une dérobade. Elle récuse les discours qui, sous prétexte de franchise, ne se donnent pas les moyens de douter : ces discours où la pensée s'étale sans vergogne dans le roulement d'une voix qui ne s'embarrasse pas de précautions oratoires pour affirmer ce qui doit, d'après elle, être dit. Orsini en offre, dans *Les Racines du ciel*, un des plus beaux spécimens : bien déterminé à « dire ce qu'il pense », il se révèle dans toute sa hargne, empli d'inébranlables certitudes et fort imbu de lui-même. Qu'on l'interroge sur Minna ou sur Morel, c'est avec la même énergie qu'il assène ses opinions, rejette ses interlocuteurs ou explique qu'il n'est pas dupe et qu'il a même un avis très éclairé sur les motivations de ces deux individus. Son rire est d'ailleurs à l'image de sa suffisance : assimilé successivement à « un croassement

de mépris »¹ et à « un cri presque lyrique à force d'ironie cinglante et de railleuse indignation » (p. 45), il témoigne d'un esprit présomptueux et cruel qui affiche ses vérités sans tenir compte de la parole des autres. Le narrateur évoque ainsi « son visage sarcastique et irrité, un visage qui signifiait au monde entier que personne n'était jamais parvenu à le rouler, lui, Orsini d'Aquaviva, [...], qu'il les avait *tous percés à jour, tirés au clair*, flairés dès la première seconde, jaugés, en somme, pour exactement ce qu'ils étaient, c'est-à-dire, fort peu de chose »². Le narrateur rapportant au style indirect libre certains de ses propos relève « qu'il [Orsini] avait son opinion là-dessus et que personne ne pourrait le faire changer d'avis », puis que « tout cela lui était personnellement tout à fait indifférent, [qu]'il n'était pas dans le coup [mais que] cela ne voulait pas dire que, le moment venu, il n'allait pas parler, qu'il n'allait pas situer certaines responsabilités » (p. 82).

À travers sa parole qui sous prétexte de dire finit par envahir, et sous prétexte de persuader finit par écraser, Orsini fait preuve d'agressivité et se rend hermétique à la fragilité du vivant et aux émotions qu'il véhicule. On comprend mieux dès lors sa réaction face à la pétition de Morel, dont les termes supposent une humilité bien étrangère au tempérament du chasseur et ne provoquent en lui que désarroi et incompréhension.

Face aux propos emportés et définitifs d'Orsini, la pudeur que prône Gary se définit d'abord, sur le terrain des mots, comme une antiéloquence. Bien que l'écrivain et ses personnages maîtrisent parfaitement la rhétorique du plaidoyer, ils refusent d'y recourir pour ce qui les touche vraiment. L'indignation peut certes se déployer dans le discours, mais l'amour et la douleur ne peuvent s'exprimer, à leurs yeux, que par une parole contrainte ou par des formes de litote qui révèlent en même temps qu'elles essaient de dissimuler combien l'émotion éprouvée est bouleversante. La parole, comme on l'a déjà souligné, se trouve ainsi discréditée au sein même de l'intimité amoureuse et les amants ne s'embarrassent guère de ces mots qui dénaturent leurs sentiments ou altèrent le langage du corps. De fait, les aveux s'égrènent souvent à travers des formules lapidaires ou des expressions imagées dont la fonction est à peu près semblable à celle du « parler à l'envers » pratiqué par Garantier dans *Les Clowns lyriques* : dire le moins pour suggérer le

1. *Les Racines du ciel*, op. cit., p. 41.

2. *Ibid.*, p. 41. C'est nous qui soulignons.

plus... Témoigner d'un sentiment de manière incisive et sans passer par le flot d'une parole qui atténue ou neutralise la vivacité d'une blessure ou la profondeur de ce qu'on éprouve.

Mais au-delà de cette dimension rhétorique, la pudeur « garyenne » définit surtout un être au monde qui consiste à se mettre en retrait pour reconnaître à l'autre une existence pleine et entière. Elle va de pair avec une modestie que l'on retrouve aussi bien chez ses personnages que chez l'écrivain lui-même notamment quand il évoque, dans *La nuit sera calme*, son amitié avec la famille Donovan, rencontrée près de Seattle. Son récit laisse entrevoir une attitude en tout point opposée à celle d'Orsini :

J'ai quitté les Donovan me sentant assez coupable, coupable de croire que j'en savais plus long qu'eux, que j'étais mieux renseigné sur tout ça, que le XVIIIème siècle français m'avait éclairé sur tout et qu'on me la faisait pas, coupable de me sentir même un peu supérieur. Je tiens à dire ici à Mary Danovan qu'elle et son mari « savent » beaucoup mieux que moi, qu'ils sont beaucoup plus près de la vérité que je n'ai jamais été et ne le serai jamais, que les séquoias sont et restent en Amérique et que tout ce que le chercheur que je suis crois savoir est fait pour une bonne part de ce qui ne vaut pas la peine d'être connu. Les cheveux de Mary sont gris maintenant, mais elle n'a pas vieilli, et tout ce que nous n'avons pas en commun, les Donovan et moi, c'est tout ce qui me manque.¹

Cette faculté de s'ouvrir au monde et à l'autre induit une double attitude. La première consiste à être sensible à ce que cet autre offre de vulnérable et à se rendre disponible à cette humanité latente qui se manifeste parfois dans les actes les plus anodins de la vie. La seconde revient à associer étroitement la question du bonheur à la présence d'autrui. Convaincu d'avoir des dispositions pour le bonheur, Léonce reconnaît toutefois, dans *Le Grand Vestiaire*, que « naturellement, on ne peut pas être heureux seul » et « qu'on ne peut être vraiment heureux qu'avec

1. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 155-156.

une femme dans les mains »¹. Amené à donner sa définition du bonheur, Gary souligne à son tour la place prépondérante de l'autre et passe insensiblement de la marge protectrice à la chaleur du nid :

*C'est lorsque j'étais couché, j'écoutais, je guettais, et puis j'entendais la clé dans la serrure, la porte qui se refermait, j'entendais les paquets qu'elle ouvrait dans la cuisine, elle m'appelait pour savoir si j'étais là, je ne disais rien, je souriais, j'attendais, j'étais heureux, ça ronronnait de l'intérieur...*²

Scène emblématique qui associe la jouissance du secret et l'expérience du « voir sans être vu », et qui montre que savoir se mettre à l'écoute du monde est une façon d'en appeler à la présence chaleureuse de l'autre. On retrouve cette situation d'attente et d'écoute à la fin de *La Promesse de l'aube*, dans un contexte apparemment très différent mais où s'éprouve la même sérénité liée à l'imminence d'une rencontre bouleversante :

*En 1951, dans un désert du Nouveau Mexique, alors que j'étais assis sur un bloc de lave, deux petits lézards tout blancs grimperent sur moi. Ils m'explorèrent en tous sens avec une assurance complète et sans la moindre frayeur et l'un d'eux après avoir appuyé tranquillement ses pattes de devant contre mon visage, approcha son museau de mon oreille et resta là un bon moment. On peut imaginer avec quel bouleversant espoir, avec quelle fervente anticipation je demeurai là, attendant. Mais il ne dit rien, ou en tout cas, je n'entendis rien [...] Mais j'avoue que je n'ai pas pu m'empêcher d'espérer quelque chose, l'espace d'un moment.*³

En favorisant les postures d'attente, la pudeur permet à Gary de garder espoir et de rester sensible aux signes imperceptibles et aux frémissements du monde. Celui-ci s'offre comme l'horizon d'une rencontre possible, d'une illumination imminente. On retrouve ici la philosophie de l'attente dont nous avons déjà

1. *Le Grand Vestiaire*, op. cit., p. 64.

2. *La nuit sera calme*, op. cit., p. 316.

3. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 391.

souligné dans notre première partie combien elle participait d'une inspiration quasi-religieuse. Mais ce n'est plus sa faculté d'ouvrir au merveilleux et aux figures du dépassement qui nous retient ici. De manière plus secrète, plus intense, presque plus mystique, elle réfère à la conscience d'un manque aussi intime que radical, et à l'espoir mis dans la rencontre qui le comblera. C'est l'autre face de l'attente, davantage tournée sur l'instant présent que sur les demains enchanteurs : le dessein de mettre à jour une vérité cachée du monde qui en assurerait la transformation le cède au simple besoin de chaleur humaine, et le culte de la révélation à celui de la présence.

Cette forme d'attente pudique – ou de pudeur attentive – conduit fréquemment l'écrivain à se mettre en retrait pour ouvrir son texte à d'autres voix que la sienne. Il est ainsi amené à reconnaître autour de lui la présence d'un vide, à vivre entouré par la conscience d'un manque, d'une absence qui ne cesse paradoxalement de se faire sentir. Dans *La Promesse de l'aube*, le narrateur fait parfois remonter d'outre-tombe la voix de sa mère, qui intervient dans le fil du récit pour l'éclairer ou lui délivrer conseils et recommandations. Figure tutélaire et complice, Nina devient un être fantomatique, la correspondante d'un échange qui s'instaure par le biais de l'imaginaire et qui montre à quel point son fils reste influencé par les intonations vivaces de cette invisible présence. Comme l'affirme Julien Roumette, « la figure de la mère grandit avec son absence. Parce qu'elle n'est plus là physiquement, Gary s'absorbe tout entier dans la construction de son image »¹. Réduite à une voix intérieure, la défunte se glisse dans l'esprit du narrateur, réagit à ses choix ou meuble ses silences au point de lui adresser des lettres posthumes pour qu'il conserve le plus longtemps possible le souvenir de ce qu'elle attend de lui.

Cette représentation paradoxale de l'absence ne se limite cependant pas à la figure maternelle : elle affecte aussi plus largement, on l'a vu, l'ensemble des personnes rencontrées puis défuntes, véritable panthéon invisible qui escorte l'existence de Gary. Voici comment il évoque, par exemple, la mort accidentelle des compagnons d'armes avec lesquels il devait traverser la Manche en juin 1940 :

1. J. Roumette, *Étude sur La Promesse de l'aube*, Paris, Ellipses Marketing, 2006, p. 41.

Je vécus là le première de ces brûlures de solitude soudaine et totale dont plus de cent camarades tombés devaient plus tard me marquer jusqu'à me laisser dans la vie avec cet air d'absence qui est, paraît-il, le mien. Peu à peu, au cours de quatre années d'escadrille, le vide est devenu pour moi ce que je connais aujourd'hui de plus peuplé. Toutes les amitiés nouvelles que j'ai tentées depuis la guerre n'ont fait que me rendre plus sensible cette absence qui vit à mes côtés. J'ai parfois oublié leur visages, leurs rires et leurs voix se sont éloignés, mais même ce que j'ai oublié d'eux me rend le vide plus fraternel. Le ciel, l'Océan, la plage de Big Sur déserte jusqu'aux horizons : je choisis toujours pour errer sur la terre les lieux où il y a assez de place pour tous ceux qui ne sont plus là.¹

La solitude n'est donc pas vécue par Gary comme une confrontation obstinée avec lui-même mais comme la conscience poignante d'un trop plein d'absences, la perception d'un vide hanté par toutes les personnes qui ne sont plus. Face à la réalité, la solitude lui offre l'espace d'un retour sur soi ou d'une rencontre chaleureuse et salutaire avec tous les êtres qui ont marqué sa vie, et cela déjà explique l'attrait du romancier pour toutes les formes de refuge.

Vécue comme une expérience constructive, la solitude peut cependant devenir aussi une source d'aliénation, car elle fige dans les souvenirs et condamne à vivre au milieu de ses fantômes. En ce sens, la culture du secret et le souci de la pudeur reposent sur des dynamiques contraires et révèlent deux rapports au monde bien différents. Le premier permet au narrateur de se dissimuler derrière le chatolement des masques et de se dérober au regard de l'autre pour se construire dans un rapport exclusif à lui-même. Le second vise au contraire à faire advenir l'autre et à l'accueillir dans un champ d'intimité où il pourra à la fois combler et révéler un manque. Support d'une même démarche d'authenticité, ces deux postures concilient deux aspirations contradictoires de l'écriture garyenne. Elle expriment d'un côté le désir de se rendre insaisissable aux autres et, de l'autre, celui d'être malgré tout aimé et reconnu. Cette ambivalence est signalée par son

1. *La Promesse de l'aube*, op. cit., p. 280-281.

petit-neveu, Paul Pavlowitch, dans son livre-confiance, lorsqu'il reconnaît que « Romain voulait laisser des traces – les écrivains sont comme ça – mais pas de pistes claires [et que] tout fût donc embrouillé à plaisir »¹. Ce désir de brouiller les pistes nous rappelle que, si l'écrivain manifeste par son individualisme une défiance persistante à l'égard de ses semblables, il n'est en rien misanthrope et reste animé au contraire d'une indéfectible confiance dans le devenir de l'être humain.

3 - LE TRAVESTISSEMENT REVELATEUR

Le sentiment ambivalent que Gary entretient vis-à-vis de l'altérité – fuie et recherchée à la fois – n'est cependant pas le fin mot des stratégies de dissimulation et de travestissement qui conduisent son œuvre. L'invention d'une autre langue et la pseudonymie lui offrent aussi la voie qui lui permet de se (re)construire, ou du moins d'accéder à une relation plus authentique à lui-même. Cette catégorie de l'authenticité, qui marquait déjà la fragilité des vraies rencontres, lui est une référence majeure. Elle peut paraître paradoxale chez un homme tant attaché aux fuites, aux déguisements et aux mensonges ; mais c'est un paradoxe qu'il revendique, écrivant par exemple dans *Pseudo* à propos du « parler à l'envers » : « Je parle à l'envers pour essayer de dire quelque chose d'authentique... »² – comme s'il lui fallait passer par le nom et par les mots d'un autre pour parvenir à dire quelque chose de vrai sur lui-même, à se soustraire à sa propre image et à entrer dans l'intimité de sa conscience. Ce détour obligé pour accéder à l'authenticité de soi répond pleinement à l'analyse qu'en a faite Jean Starobinski à propos de Stendhal, en expliquant que « l'individu masqué peut s'oublier tout entier dans la personne qu'il simule mais le masque lui donne aussi la possibilité de se sentir constamment en-deçà de ses apparences... Il prend possession d'une intériorité sur laquelle il sera seul à avoir droit de regard... Le joueur, passant de masque en masque, multiplie son visage pour la galerie mais il prend de la sorte une conscience très aiguë de la réalité qu'il ne montre pas »³.

1. P. Pavlowitch, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, p. 19.

2. *Pseudo*, *op. cit.*, p. 129.

3. J. Starobinski, « Stendhal pseudonyme » in *L'Œil vivant*, *op. cit.*, p. 279-280.

Les stratégies de dissimulation deviennent ainsi les instruments d'une mise en lumière de soi. En brisant l'adéquation de l'être au paraître, elles permettent au narrateur d'acquérir une forme de liberté qui conditionne l'expression d'une authenticité. C'est à l'abri des regards qui jugent, placé dans la position privilégiée de celui qui peut voir sans être vu, que le « je » peut dévoiler ses états d'âme et ne pas craindre de se dire.

Le lien paradoxal qui se tisse ainsi entre expression de l'authenticité et stratégies de dissimulation trouve chez Gary deux illustrations particulièrement significatives. La première réside dans le « style Ajar », qui réussit pleinement à concilier le souci de protection et le désir de se confier. On a déjà relevé combien ses maladresses affectées, ses raccourcis logiques, son aspect laborieux témoignaient d'une volonté de s'abriter derrière une autre langue pour exprimer sa défiance vis-à-vis des concepts qui régissent le réel. Mais ils sont aussi les reflets d'un état d'égarement intérieur, et laissent émerger une voix fragile et marginale qui se sent démunie au milieu des mots et qui exprime ses doutes, ses angoisses et son besoin d'affection face à l'absurdité d'un monde qui lui est hostile. C'est bien ce malaise que l'on ressent lorsque Momo s'empporte contre le bonheur artificiel que procurent les drogues. Il tente alors d'exprimer sa révolte à travers une parole qui prend acte de ses propres limites et se heurte à « l'inexprimable » :

Mais je ne tiens pas tellement à être heureux, je préfère encore la vie. Le bonheur, c'est une belle ordure et une peau de vache et il faudrait lui apprendre à vivre. On est pas du même bord, lui et moi, et j'ai rien à en foutre. J'ai encore jamais fait de politique parce que ça profite toujours à quelqu'un mais le bonheur, il devrait y avoir des lois pour l'empêcher de faire le salaud... Merde. Je ne vais pas vous parler du bonheur parce que je ne veux pas faire de crise de violence, mais Monsieur Hamil dit que j'ai des dispositions pour l'inexprimable. Il dit que l'inexprimable, c'est là qu'il faut chercher et que c'est là que ça se trouve... Le bonheur, je ne vais pas me lancer là-dedans avant d'avoir tout essayé pour m'en sortir.¹

1. *La Vie devant soi*, op. cit., p. 90-91.

La personnification naïve du bonheur à travers des images dégradantes (« une belle ordure »), l'usage de la dénégation et l'abondance des pronoms indéfinis ou des tournures impersonnelles relèvent bien d'un usage approximatif de la langue, qui signe à la fois une impuissance à dire et une incapacité à avoir une emprise sur le monde. Mais cet esprit de révolte et cette posture du refus n'aboutissent pas à un nihilisme destructeur ; ils nourrissent secrètement chez les personnages le rêve d'un ailleurs et les conduit à réaffirmer leur besoin d'amour. Jørn Boisen constate à ce propos que « ce qui frappe dans le langage d'Åjar, c'est la volonté d'émerger vers quelque chose, de bricoler un monde. Il s'agit d'inventer une réalité, et d'abord celle de l'amour, dont la rhétorique des nantis du langage ne sait plus rendre compte »¹. La pudeur ne condamne donc pas le romancier ou ses personnages au seul silence : elle se manifeste aussi à travers une parole qui cherche à échapper aux discours convenus pour exprimer son aspiration à autre chose. La voix peut rester tâtonnante : elle n'en est pas moins investie d'un pouvoir de catharsis, et les personnages, qui se révèlent alors d'interminables locuteurs, cèdent souvent au besoin de s'abandonner – et de se libérer – au fil d'interminables monologues et digressions. Momo se confie ainsi à Nadine et à son compagnon, Ramon, prenant plaisir à leur parler de sa vie quotidienne, des questions qui le préoccupent et de l'immense tendresse qu'il éprouve pour Madame Rosa. Ses propos mêlent confusément l'évocation de ses propres désirs, des références à Victor Hugo et des allusions aux adultes qu'il côtoie : Monsieur Hamil, le marchand de tapis, son ami « qui est chef de toute la police », et surtout Monsieur Kadir qui, prétendant être son père, est venu lui rendre visite en espérant le ramener à lui :

Je ne sais pas pourquoi ça me faisait brusquement du bien de leur parler... Ce n'est pas pour dire mais je voyais bien que je leur faisais de l'effet. Je me suis même emballé et j'arrivais plus à m'arrêter tellement j'avais envie de tout sortir mais là évidemment c'est pas possible parce que je ne suis pas monsieur Victor Hugo, je ne suis pas encore équipé pour ça. Ça sortait un peu de tous les côtés à la fois parce que je commençais toujours par la fin des haricots, avec Madame Rosa en état de manque et

1. J. Boisen, *Le Picaro métaphysique*, op. cit., p. 96.

*mon père qui avait tué ma mère parce qu'il était psychiatrique, mais il faut vous dire que je n'ai jamais su où ça commence et où ça finit parce qu'à mon avis ça ne fait que continuer.*¹

On retrouve dans ce discours les inventions lexicales typiques de l'ironie ajarienne : le goût des raccourcis (« Il était psychiatrique »), le détournement des locutions figées (« je commençais toujours par la fin des haricots »), le recours à des métaphores matérialisantes (« Ça sortait un peu de tous les côtés à la fois »)... Mais l'ironie n'interdit pas la sincérité, et le flux ininterrompu à travers lequel Momo délivre ses confidences est aussi révélateur des obsessions qui l'assaillent. Il en tire d'ailleurs un profond soulagement, lié à la fois au fait de captiver l'attention de son auditoire et à la pratique même d'un ressassement qui, en insistant sur le désir d'être aimé et la peur d'être seul, lui permet de se libérer de ses traumatismes. La cohérence logique ou thématique du discours n'est alors plus de mise : elle cède le pas aux modulations d'une voix qui est moins guidée par le souci d'une construction narrative que par le désir de se mettre à nu et de révéler un état intérieur. On y entend successivement toutes les inflexions de la faiblesse : le besoin d'amour et de fraternité, le désarroi et la colère, la hantise du temps qui passe...

Mais cette litanie propre à l'écriture d'Ajar ne s'analyse pas seulement comme la caisse de résonance affective des rêves et des blessures : elle révèle aussi un second trait majeur de l'identité garyenne, mais qui semble avoir dû attendre pour pouvoir se dire la création de ce dernier pseudonyme et la distance accrue, ou renouvelée, qu'il lui a permis de prendre avec lui-même : « avec Ajar en particulier », note Katia Cikalowski, « Gary crée un lieu de retrait où la voix et le cri de la fragilité humaine peuvent se faire entendre. En faisant cela, il donne aussi une voix à l'étranger, à l'immigrant ou à la personne métissée, caractéristiques qui définissent aussi ce que Gary était et ce qu'il est resté »². L'étranger, le migrant, le métis... c'est probablement parce qu'il y a regroupé tous les fragilisés de la marge et tous les exclus que Gary s'est senti plus proche des personnages d'Ajar que de la plupart de ceux qui les avaient précédés. L'importance qu'y prennent les figures de

1. *La Vie devant soi*, *op. cit.*, p. 214-215.

2. K. Cikalovski, « The Resistance of Ajar : Displacing the Myths », in *Darbai ir Dienos* n°51 : *Romain Gary, Homme d'Europe, d'est en ouest*, Kaunas (Lituanie), Vytauto Didziojo Universitetas, 2009, p. 111. [C'est nous qui traduisons.]

juifs plaide en tout cas pour cette hypothèse. Ils n'étaient pas absents, tant s'en faut, de ses œuvres antérieures, mais il faut attendre cette nouvelle signature pour que se généralise leur place au premier plan, et qu'ils soient mis en scène en tant que tels sous une triple dimension : celle de l'exclusion sociale qui les frappe, celle d'une solidarité de la marge (où l'humour juif n'est pas en reste), et celle d'une situation historique marquée, dans leur mémoire et leur chair pour les plus âgés, dans leur résignation pour les plus jeunes, par la double épreuve encore toute récente de la chasse aux juifs par l'État français et des camps d'extermination nazis. Or, Paul Audi relève avec beaucoup de force que la création du pseudonyme Ajar coïncide précisément avec une période importante, vers la fin des années 60, où le retour d'Algérie de nombreux Sépharades, la guerre des Six Jours, la sortie du silence qui entourait encore la Shoah « éveille[nt] [...] chez bon nombre de Juifs français (les « Israélites français ») comme une conscience nouvelle de leur judéité »¹. Gary n'échappe pas à ce mouvement. Jusque là, il vivait sur le schéma de foi unitaire que lui avait transmis sa mère, où l'universalisme juif se fondait sans peine dans l'universalisme proclamé d'une France idéale et dans le relais que lui offrait la « mystique » gaullienne de la France libre. Mais cette heureuse fusion se fissure², et l'irruption du monde d'Ajar marque une étape importante dans la reconnaissance par l'écrivain de son appartenance à une judéité qu'il avait jusque là soigneusement pris soin de ne pas porter en avant. Elle s'indexe désormais sur la redécouverte de soi qui accompagne naturellement toute démarche pseudonymique, mais qui traduit aussi en l'occurrence une véritable scission de l'être : la révélation du juif *étranger* en lui. L'acharnement avec lequel Gary a veillé à maintenir jusqu'au bout le secret sur la « supercherie » Ajar, même lorsqu'elle a cessé à ses yeux d'être drôle, nous dit peut-être qu'il ne s'agissait pas (que) d'une supercherie mais d'une nécessité : celle de construire une *autre* œuvre apte à exprimer l'*autre* Gary soudain advenu à sa conscience dans l'expérience de ce déchirement : « [...] Émile Ajar n'est pas Shatan Bogat, [...] ce n'est pas un simple jeu de pseudonyme, [...] c'est bel et bien une nouvelle œuvre [...] qui n'a de sens et de portée qu'en tant qu'œuvre

1. P. Audi, « Gary entre appartenance et identité », art. cit., p. 121.

2. Audi rappelle à ce titre combien la célèbre phrase de de Gaulle sur les Juifs, « peuple d'élite, sûr de lui et dominateur » (conférence de presse du 27 novembre 1967), a été ressentie par Gary comme un déchirement proprement catastrophique : *Ibid.*, p. 122.

séparée »¹. De ce point de vue, ce n'est pas d'AJAR en tant que masque de lui-même que l'écrivain se sent proche, mais des personnages et de l'écriture que l'invention d'AJAR a mis à jour : ces juifs précisément *séparés*, exclus, revenus de toute assimilation possible (le rêve fusionnel est détruit...), et à qui ne reste plus pour s'affirmer humains que le choix d'assumer leur marginalité jusque dans leur langage. À tel point que mainte formule visant à les caractériser pourrait fort bien éclairer la personnalité de Gary lui-même comme lorsque Jean, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, rapporte ce jugement émis par Chuck : « Il dit que mes rapports avec le roi Salomon sont ceux du fils avec l'absence du Père et qu'il n'avait jamais vu un mec qui avait besoin autant que moi de prêt-à-porter » (p. 91). Faut-il voir dans de telles transpositions un fait inhérent à la pratique du pseudonyme, comme si, camouflé derrière la couverture d'un autre nom, un écrivain hésitait moins à se chercher et à se retrouver lui-même à travers ses personnages ? C'est en tout cas ce qu'est enclin à reconnaître un autre maître en la matière, Paul Auster, dont la *Trilogie New-yorkaise* se nourrit jusqu'au vertige des délices de la pseudonymie. Le protagoniste principal de *Cité de Verre*, Quinn, écrit des romans policiers sous le nom de William Wilson et y met en scène un détective privé nommé Max Work : les liens qui se nouent entre ce dernier et Quinn rappellent fortement ceux qui unissent les personnages d'AJAR à leur véritable créateur :

*Au fil des ans, Work s'était beaucoup rapproché de Quinn. Alors que William Wilson restait pour lui un être abstrait, Work était devenu de plus en plus vivant. Dans cette trinité que formait désormais Quinn, Wilson avait un peu la fonction de ventriloque, Quinn servait de marionnette et Work était la voix pleine de vie qui donnait un but à l'entreprise. Même si Wilson n'était qu'une illusion, il justifiait l'existence des deux autres. Même s'il n'était pas réel, il constituait le pont grâce auquel Quinn accédait de lui-même à Work. Et, petit à petit, Work était devenu une présence dans la vie de Quinn, son frère intérieur, son camarade de solitude.*²

1. *Ibid.*, p. 123.

2. P. Auster, *Trilogie new-yorkaise*, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2002, p. 19.

Gary établit donc un lien étroit entre stratégie de dissimulation et expression de l'authenticité. C'est en échappant à la transparence d'autrui que se créent les conditions pour dire quelque chose de vrai sur soi. Le dispositif énonciatif de *Pseudo* offre une autre illustration de cette ambivalence. Le subterfuge identitaire mis en place avec la création d'AJAR s'articule ici à une construction romanesque délirante derrière laquelle l'écrivain s'abrite pour mieux se dévoiler. Ce roman pousse à ses extrêmes limites l'ambiguïté d'un travestissement qui, tout en présentant l'image déformée d'une réalité intérieure, devient aussi l'instrument d'une révélation de soi. Dans l'espace du même texte, l'écrivain se met en scène et se raconte à travers deux personnages de fiction investis de deux tempéraments opposés, placés souvent en situation de conflit mais qui renvoient chacun à la réalité d'un même être. Le narrateur Pavlowitch/AJAR et son oncle Tonton Macoute, dépeint sous les traits d'un personnage arriviste et sournois, relaient tous deux les aspirations contradictoires de Gary qui, peu enclin à se livrer immédiatement, a besoin de ce mouvement de pudeur que lui offre la fiction pour se confier à l'autre. L'écrivain tire donc profit de cette dualité énonciative pour, tour à tour, se livrer à l'autodénigrement ou justifier ses choix, évoquer ses espérances ou laisser transparaître son amertume et s'inscrire de plain-pied dans l'univers romanesque pour parler de ce qu'il est dans la réalité. La fiction ne l'aide plus seulement à se construire : elle devient un exutoire à ses propres angoisses et lui permet de libérer une parole, d'avouer les failles, les ambitions ou les contradictions qu'il ne peut révéler ouvertement. Gary/AJAR paraît ainsi partagé entre la volonté de ne pas être et la terreur lancinante de ne pas exister, entre le désir de rester inconnu et celui d'être malgré tout reconnu. Il peut, dans un discours où résonne l'emploi tautologique du même adjectif, affirmer vouloir vivre à l'écart du monde et savourer par dessus tout le confort de l'anonymat :

*Je ne voulais pas être connu. Je voulais, dans un coin inconnu d'une campagne inconnue, une vie inconnue avec une femme inconnue, un amour inconnu, une famille encore inconnue, avec autour de moi des êtres humains encore inconnus qui réussiront peut-être à bâtir un monde encore tout à fait inconnu.*¹

1. *Pseudo*, op. cit., p. 136.

Mais dès que son avocat lui rappelle qu'il souhaitait rester dans l'ombre, il proteste que « s'il ne se fait pas connaître, on continuera à dire que c'est un autre qui a écrit ses livres et que ça, il ne peut pas le tolérer » (p. 137). C'est le même besoin de reconnaissance qui est affirmé lors d'une conversation fictive entre Paul Pavlowich et Tonton Macoute. Celui-ci, curieux de savoir si les journalistes ont soupçonné une connivence entre le neveu et son oncle, finit presque déçu par reconnaître :

C'est quand même étonnant à quel point je suis sous-estimé en France. Ils ont soupçonné Queneau, Aragon mais pas moi alors que tu m'es si proche... S'ils ne sont pas capables de trouver tout seuls quels sont aujourd'hui les grands écrivains en France, tant pis pour la France. Je disais ça comme ça... (p. 186)

Au-delà des artifices de la fiction et du statut ambigu de ce personnage, faut-il entendre ici l'amertume d'un créateur persuadé de sa valeur, déçu de se voir ignoré et de ne pas figurer parmi les références littéraires de son temps ? Il suffit pour s'en convaincre de relire les commentaires formulés par le romancier dans *Vie et Mort d'Émile Ajar* à propos du succès rencontré par son pseudonyme et des critiques qui s'employaient dans le même temps à dénigrer l'œuvre de Gary :

Il y eut des moments comiques... Les échos qui me parvenaient des dîners dans le monde où l'on plaignait ce pauvre Romain Gary qui devait se sentir un peu triste, un peu jaloux de la montée météorique de son cousin Émile Ajar au firmament littéraire, alors que lui-même avait avoué son déclin dans Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable...¹

Ses propos, empreints d'ironie, ne laissent à cet égard aucun doute et rappellent que le rire est bien souvent chez Gary l'autre versant de la blessure : derrière la satisfaction affichée et la conviction d'avoir réalisé un « joli coup » en déjouant la vigilance des lecteurs, il faut entendre la déception, sinon l'aigreur, d'un écrivain qui s'estimait méconnu et injustement dévalorisé par le public.

1. *Vie et mort d'Émile Ajar, op. cit.*, p. 43.

La tension entre désir d'anonymat et besoin de reconnaissance se double d'un autre paradoxe puisque Gary/Ajar est à la fois animé par le souhait de l'effacement et par la hantise de l'inexistence. On a souligné son désir de sortir du « royaume du je », de passer par le biais de la fiction pour échapper à ce qu'il est et connaître un recommencement salutaire. Mais toute son œuvre est aussi traversée par le désir contraire de conquérir un « je » et d'accéder à soi. Il précise ainsi, en réponse au « Questionnaire de Marcel Proust », qu'il voudrait être « Romain Gary mais [que] c'est impossible », ou fait avouer à Cousin, dans *Gros-Câlin*, « qu'il aurait voulu être quelqu'un d'autre, il aurait voulu être lui-même »¹. Or, la lecture des œuvres d'Ajar incite à penser qu'il est peut-être en effet devenu lui-même en se faisant passer pour quelqu'un d'autre. Car les stratégies de dissimulation mises en œuvre ont précisément pour but d'articuler ce paradoxe et de concilier l'expression d'une singularité et la volonté de ne jamais s'inscrire dans le carcan d'une identité définitive. Elles entérinent cette dissociation fondamentale de l'être et du moi et incitent ce dernier à se construire dans la transgression d'une essence sans renoncer à se reconnaître lui-même. Ainsi le narrateur de *Pseudo* revendique-t-il pleinement son existence et s'indigne-t-il d'entendre qu'on le suspecte de ne pas avoir écrit ses livres ou même de ne pas exister (« Je m'étranglais. J'étais tellement blessé dans mon amour-propre d'auteur que j'aurais tué cent petits chats sans même le remarquer pour sauver mon honneur »²). Mais il reste aussi, et de manière contraire, soucieux de ne pas apparaître en pleine lumière de tout faire pour se délivrer de lui-même à travers la fiction de ses personnages (« Je me suis mis à inventer chaque jour des personnages que je n'étais pas, pour parvenir à encore moins de moi-même », p. 154). Cela peut même aller jusqu'à une sorte de suicide de soi sous le masque du burlesque :

C'est alors qu'au milieu de la nuit, et bourré d'euphorisant je me suis dit : autant pousser pour me fuir jusqu'à la caricature. M'autodafer. Me bouffonner jusqu'à l'ivresse d'une parodie où il ne reste de la rancune, du désespoir et de l'angoisse que le rire lointain de la futilité. (p. 198)

1. *Gros-Câlin*, *op. cit.*, p. 99.

2. *Pseudo*, *op. cit.*, p. 134.

Peine perdue : la tentative d'effacement et de dépossession de soi reste vouée à l'échec, et le narrateur reconnaît finalement ne pas pouvoir échapper au regard de ses semblables qui l'assignent malgré lui à la rigidité de l'être :

J'étais sans défense, visible à l'œil nu et j'avais cinquante paires d'yeux que je n'arrivais pas à fermer pour ne plus voir clair en moi-même. Dès que je fermais une paire, les quarante-neuf s'ouvraient et me regardaient impitoyablement. Moins j'essayais d'être et plus j'étais. Plus je me dérobaï et plus j'étais publicitaire. Toutes mes difformités secrètes devenaient visibles à l'œil nu. (p. 194)

Le recours au pseudonyme et le « style Ajar » apparaissent donc comme des formes de travestissement qui ne permettent pas toujours de s'exiler hors de soi-même mais qui autorisent étrangement des façons d'être plus authentiquement présent à soi. Fabrice Larat souligne bien ce pouvoir révélateur de l'imposture en expliquant que « par les livres signés Ajar, Gary souhaitait ajouter une nouvelle dimension à sa palette des expressions du moi et non pas substituer une identité à une autre »¹. On a vu que c'est un « moi » dépouillé et bien vulnérable qui se fait entendre derrière l'écho de cette parole souvent déconcertante. Masque sans doute trop fragile, l'ironie ne dissimule guère les failles, les angoisses et le besoin d'amour d'un écrivain partagé entre deux tentations contraires : le désir de vouloir se dire tout en s'efforçant de ne pas trop se laisser voir. C'est d'ailleurs toute l'ambiguïté inhérente au choix de son pseudonyme, qui exprime à la fois la volonté de se dissimuler et celle de s'entrouvrir – « ajar » signifie « entrouvert » en anglais – pour laisser le lecteur accéder à l'intimité d'une conscience. La voix fardée par le jeu de l'artifice est d'autant plus sincère et touchante qu'elle réussit à garder secret le mystère dont elle est porteuse. C'est Paul Pavlowitch qui, dans *L'Homme que l'on croyait*, pointe à son tour ce paradoxe en rappelant que « Romain... répéta plusieurs fois que, sans ce pseudonyme, il n'aurait pas pu écrire cette œuvre. Trop nu, trop à découvert avec ses demandes et ses besoins ».²

1. F. Larat, « Romain Gary - Émile Ajar, ou la tentation d'être », art. cit., p. 151.

2. P. Pavlowitch, *op. cit.*, p. 41.

Symbole d'une pratique romanesque qui concilie l'art de la tromperie et la sincérité du dévoilement, les stratégies de dissimulation rappellent donc que le corps est une réalité omniprésente dans l'œuvre de Gary/Ajar. Mais ces stratégies ne se laissent pas seulement lire dans la dynamique d'un espace de transgression ou comme le reflet d'un vieillissement inexorable auquel on cherche à échapper. Plus profondément, leur enjeu est de réconcilier deux mouvements contradictoires : le plaisir d'être hors de soi et celui de se posséder exclusivement. Traversée à la fois par le désir de la démultiplication et par la revendication d'une singularité, l'œuvre de Gary fait entendre la voix d'un homme qui a souhaité « être à la fois plus intérieur et plus étranger à lui-même »¹. Sans doute est-ce dans cette oscillation que se dit sa pudeur, qui ne se laisse pas assimiler à un simple trait de caractère. Car elle qualifie surtout un rapport à l'écriture fondé sur la conviction que l'on ne peut pas toujours tout dire ; qu'il faut savoir préférer l'équivoque à l'expression péremptoire des certitudes, et tenter de contenir dans les silences la tentation hégémonique des mots qui enferment le monde dans le carcan des essences. Pour Gary, la vérité d'un être se lit aussi dans le sillon de ses mensonges, dans une parole qui a besoin du velours de l'illusion pour se confier sans se livrer au regard de l'autre.

1. J. Starobinski, *L'Œil vivant*, *op. cit.*, p. 284.

CONCLUSION

Gary le Caméléon, rappelions-nous au début de ce travail, en nous référant au titre de la biographie que Myriam Anissimov lui a consacrée en 2006. Gary le paradoxal, serions-nous tentés de dire – ou de préciser – en arrivant au terme de la relecture de son œuvre. Le caractère insaisissable et ondoyant, fantasque parfois, qui marquait déjà les escapades solitaires du jeune Roman Kacew dans son théâtre intérieur, et qu'ont relayé les engagements successifs et les parades de l'adulte, se retrouve sans doute dans bien de ses personnages. Et ce n'est pas pour rien que, dans le seul véritable essai qu'il ait publié, l'auteur de *Pour Sganarelle* s'est livré à un éloge appuyé du picaresque. Mais plus que cette labilité parfois déroutante, c'est une tension continue qui nous semble marquer son œuvre : la désillusion ne cesse d'y côtoyer l'espoir, la foi presque militante dans les « grandes Causes » s'y double d'un repli soigneusement revendiqué sur la banalité du quotidien, l'inscription active de l'Histoire (les guerres, la colonisation, la ségrégation raciale, l'Holocauste juif, les dictatures...) s'y accompagne d'une culture systématique de la marginalité. En sorte que, s'il fallait se référer à des repères esthétiques préétablis, ce serait plutôt à celui du baroque que nous penserions, dans la mesure où, comme l'a analysé Jean Rousset, il interroge et décline bien les figures de l'insaisissable – Protée, le Phénix... – mais veille à toujours les contenir, les organiser et les rendre signifiantes sous la catégorie du paradoxe.

C'est cette catégorie, avec ce qu'elle implique de prise en charge des contradictions, qui fait que l'inspiration de Romain Gary s'inscrit dans une tradition littéraire qui, de Montaigne à Malraux ou Camus, s'est profondément attachée à l'étude de l'humain comme centre et source de tout questionnement sur le sens. On ne compte pas les passages où le narrateur ou ses personnages s'engagent dans une réflexion sur l'homme et ses postulations contraires, évaluent pour le meilleur ou pour le pire sa nature et ses comportements, luttent sans merci contre tout ce qui le réduit ou le dénature. Ils sollicitent à cette fin une palette expressive aussi ample

que contrastée : de l'aphorisme lapidaire aux développements les plus argumentés, d'un cocasse souvent gouailleur à la méditation teintée de lyrisme. Au-delà même de ces moments délibératifs, tous les romans prennent volontiers l'aspect de véritables apologues et confèrent souvent aux aventures et aux rencontres des personnages une dimension d'*exemplum*. C'est que Gary est d'abord un écrivain de la fraternité humaine, prompt à s'insurger contre les contraintes et à tourner en dérision les dogmes pour restaurer les valeurs de l'individu, les vertus des contradictions et des marges. Et, nourri de mythes de grandeur, il n'assigne rien de moins comme tâche à l'écrivain que de combler la défaillance du Créateur pour en parachever le dessein : cette « affaire Homme » dont il attend de la puissance de l'imaginaire et de la fiction qu'elle soit enfin menée à bon port.

Mais le paradoxe ne préside pas seulement à la pensée et à l'imaginaire du « moraliste » : il informe tout autant l'inspiration du romancier. On a déjà souligné combien Gary nourrissait de méfiance vis-à-vis des écritures qui se réclamaient, selon les époques, de la crise du personnage ou de celle du récit, du nouveau ou de l'antiroman, ou d'autres formes de mise en cause de la tradition romanesque. Pour lui, raconter des histoires, inventer des mondes, faire vivre et parler des personnages sont des points qui ne se négocient pas : la fiction et les procédés d'illusion qui la fondent sont au cœur de sa création, et le « roman total » pour lequel plaide *Pour Sganarelle* doit d'abord rester totalement un roman.

Et pourtant... peu d'écrivains de son temps ont autant su fragiliser la frontière, essentielle à l'art romanesque, qui sépare la fiction de la réalité, et revendiquer cette fragilisation. La porosité qu'il instaure entre elles ne renvoie pas seulement à sa foi dans les vertus et la puissance active de l'imaginaire, ni à son désir de devenir lui-même personnage de roman : elle façonne une écriture qui, ici par le jeu énonciatif, là par la construction narrative, ailleurs par l'éclat de rire carnavalesque, brouille les repères par lesquels le lecteur distingue habituellement, pour reprendre les termes de Genette, le monde que l'on raconte et le monde où l'on raconte¹. Ce travail du style n'échappe sans doute pas toujours à la surenchère, surtout lorsque, comme dans *Europa*, il s'attache à complexifier à l'extrême la construction du récit. Mais c'est l'autre aspect du paradoxe de Gary écrivain : la

1. G. Genette, « Discours du récit » in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245.

virtuosité dont il témoigne traduit un attachement à tirer le plus grand parti des ressources du langage, des niveaux de langue, des points de vue narratifs ou des jeux des mots – au point que l'écriture de ce romancier qui se défiait tant de la modernité apparaît aujourd'hui étonnamment « moderne ». L'invention d'AJAR le confirmerait, s'il en était besoin : lui qui, lorsque *Les Racines du ciel* lui ont fait obtenir le prix Goncourt, a dû défendre son style contre les critiques qui lui reprochaient de « mal écrire », a su en changer de manière si soudaine et si radicale que peu de ses lecteurs ont pressenti la supercherie.

Cet homme et cet écrivain paradoxal, nous avons voulu lire son œuvre à partir de ce qui lui tenait le plus à cœur : son inquiétude à propos de l'homme. Nullement un thème privilégié, mais la source – et pour lui, la fin – de l'acte créateur. Gary, ou la *question* de l'homme : il ne cesse de la poser au fil de romans dont elle constitue, d'une certaine manière, l'unique *intrigue* – ce qu'il a été, ce qu'il risque de devenir, ce qu'il importe au contraire qu'il advienne de lui... Mais, loin de se poser en termes abstraits, cette inquiétude s'enracine étroitement dans la temporalité de l'existence humaine, et la tonalité spécifique de l'œuvre tient ainsi en bonne part aux relations complexes qu'elle entretient avec le temps.

Sans doute la cause est-elle entendue dès *Éducation européenne* (1945) : il faut réinventer l'homme. Mais l'action s'y déroule au sein d'un conflit mondial qui aura porté son auteur aux premières lignes, et dont il gardera toujours à la fois la conscience d'être un survivant et le sentiment impératif d'un devoir de mémoire à l'égard de ses compagnons disparus. Sa relation au passé se nourrit dès lors plus de fidélité que de nostalgie : prolonger dans sa vie les rêves de sa mère en y interprétant les rôles qu'elle lui a assignés ; maintenir dans son œuvre, au prix d'un travail énonciatif parfois très élaboré, les noms, les voix et les valeurs de ceux qui sont morts au front. Qu'il s'agisse d'horreur ou d'enchantement, de sourires ou de larmes, la mémoire garyenne marque profondément l'œuvre, mais elle s'exprime pour l'essentiel en dehors des registres de la perte et du deuil, dont l'exploitation publique ne pouvait que heurter sa pudeur et dont il devait probablement redouter l'engrenage pathogène. Il leur préfère la figure récurrente des *témoins* – narrateur(s) ou personnages – dont la parole calme et tenace assume l'ardente obligation qu'ils se font à eux-mêmes de promouvoir la lutte contre l'oubli.

Car cette présence du passé soutient, bien plus qu'elle ne l'obère, une écriture d'abord mise avec détermination au service d'un « à-venir ». Il est impossible de suivre et de comprendre l'itinéraire de Gary romancier si l'on ne remonte pas à l'impulsion originelle où se nouent en lui la révolte et le refus face à toutes les formes de déterminisme qui s'imposent ou que l'on voudrait imposer à l'individu : déterminisme historique qui prétend expliquer jusqu'aux pires exactions commises contre les races et les peuples ; déterminisme social qui se pare de bonne conscience à travers la nécessité proclamée de préserver un ordre moral « naturel » ; déterminisme physique et physiologique, enfin (surtout, peut-être...), qui se prévaut à son tour de la « nature » pour faire admettre la soi-disant évidence d'un vieillissement et d'une déliquescence des corps, des cœurs et des esprits, ou la soumission à une mort inéluctable. Réinventer l'homme, ce sera d'abord le faire sortir de ce triple carcan idéologique grâce aux forces conjuguées de la dérision et de la création artistique : en projeter l'avènement à venir et y contribuer d'ores et déjà par les puissances du rire et de la fiction. Tout un large versant de l'œuvre de Gary est ancré dans cette sorte de messianisme de l'homme, qui n'est pas sans entrer en écho avec une tradition juive dont, en dehors de tout engagement religieux, son auteur prend au fil des ans une conscience de plus en plus nette. Pensée dès le premier roman dans la ferveur d'un petit groupe d'amis isolés mais à la mesure d'une Europe réconciliée et supranationale, cette foi en l'avènement de l'humain concilie l'individu et l'universel dans un même lendemain prometteur, qui convoque aussi bien les ressources de la farce que la plus délicate poésie. Car elle va de pair avec une confiance inébranlable dans la capacité qu'a la dérision de mettre à distance le réel, et dans les pouvoirs d'un imaginaire conçu comme moteur de croyance, de transgression de toutes les limites et de transformation du monde.

Cependant, tout en parcourant inlassablement les gammes de cet hymne à l'homme nouveau, Gary en mesure aussi peu à peu les limites : sa proximité troublante avec les idéologies de la fin de l'Histoire, son idéalisme aisément manipulable et, par dessus tout, l'image par trop conceptualisée de l'homme qu'il promet. Tous les pourvoyeurs de rêve qui affluent dans ses romans n'ont pas la force et la foi triomphante d'un Fosco ou d'un Morel : plus d'un s'y glisse pour en offrir le parcours dégradé, en illustrer l'espérance déçue. De là naît la troisième inflexion tonale de l'œuvre. Elle ne renonce ni à la quête d'un humain à (re)construire ni au primat accordé à la puissance créatrice de l'imaginaire, mais

elle les réoriente, pour ainsi dire, vers un soigneux aménagement du présent, où il s'agit moins de transgresser les limites que d'en cultiver les marges, moins de transformer le monde que de s'en protéger. C'est l'autre versant des romans de Gary : celui qui répond aux épreuves de désenchantement en ne cédant en rien sur les valeurs de l'humanisme, mais en y montrant une conscience aiguë et un grand respect de la fragilité des vies individuelles. Ce que ce mouvement de repli sur soi perd en utopie messianique est gagné en épaisseur existentielle et en valorisation de l'intime. Ici et maintenant : l'exigence d'invention d'un présent heureux succède à celle des lendemains qui chantent, le bricolage d'une vie à deux aux ambitions des grandes causes collectives qui l'ont tant déçu, et les feux d'artifices des carnivals et des illusions prophétiques se dissipent sous le voile discrètement protecteur des pseudonymes et du droit au mensonge.

Ces trois relations au temps et les enjeux respectifs qu'elles assignent à la création littéraire ne sont cependant pas à prendre comme autant d'étapes qui marqueraient une évolution nette et repérable de l'inspiration garyenne. Tout au plus pourrait-on parler de dominante pour rendre compte du souci accru d'aménager le présent dans la dernière moitié de l'œuvre. Mais elles s'affichent de manière solidaire dès *Éducation européenne* avec la mission testamentaire confiée à Janek de lutter contre l'oubli, avec la visée prophétique du roman de Dobranski qui donne son titre à l'ouvrage, et avec ce que le père de Janek transmet pour tout héritage à son fils dès les premières pages : une cachette secrète où se replier, se protéger, se retrouver, une sorte de *no man's land* maintenu à l'écart des combats, et auquel l'enfant ne cessera de recourir avant d'y abriter plus tard une intimité amoureuse et la naissance de son propre fils.

La volonté de témoigner, l'aspiration à restaurer l'humain dans l'homme, et la confiance accordée à la dérision et à l'imaginaire pour résister au réel et transformer le monde : tels sont les principaux contours de l'œuvre garyenne et de son injonction éthique. Attachée par dessus tout, à travers sa critique des dogmes et sa culture de l'approximation, à préserver des espaces de liberté, elle nous amène à repenser la question de l'humanité, dans la double acception qui la fait désigner à la fois l'ensemble de la collectivité humaine et les valeurs par lesquelles un individu se rattache à elle. Soutenue par le dessein d'achever ce qui reste encore imparfait,

l'humanité est, et doit être d'abord, pour Gary une entreprise exaltante, un *projet* qui mobilise toutes les ressources de l'art et de la culture : l'Homme est à venir, et ce sont les créateurs et les rêveurs, bien plus que les philosophes et les politiques, qui en seront les auteurs et les garants. Mais, liée d'autre part au pouvoir de l'affectivité, elle est aussi ce qui ne s'éprouve et ne se réalise que sur un mode très concret : dans les gestes les plus anodins de la vie quotidienne, dans l'attention portée à la fragilité du monde, à la fugacité des *instants*, aux espoirs qu'ils suscitent et aux rencontres heureuses qu'ils promettent. Le très éloigné et le très proche – l'utopie et la tendresse...

BIBLIOGRAPHIE¹

1. ŒUVRES DE ROMAIN GARY

- *Livres publiés du vivant de l'auteur*
sous le pseudonyme de Romain GARY

Éducation européenne. Paris : Calmann-Lévy, 1945. [Première publication en anglais sous le titre *Forest of Anger*, 1944 - Nouvelle édition revue et modifiée : Gallimard, 1956.]. – Édition utilisée : Le Livre de Poche, 1962.

Tulipe. Paris : Gallimard, [1946 - Édition définitive : 1970]. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Le Grand Vestiaire. Paris : Gallimard, 1948. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2006.

Les Couleurs du jour. Paris : Gallimard, 1952.

Les Racines du ciel. Paris : Gallimard, 1956. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2001.

La Promesse de l'aube. Paris : Gallimard, 1960. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2002.

Johnnie Cœur. Paris : Gallimard, 1961.

Gloire à nos illustres pionniers. Paris : Gallimard, 1962 [repris en 1975 sous le titre *Les oiseaux vont mourir au Pérou*] . – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Lady L. Paris : Gallimard, 1963. [Première publication en anglais, 1958]. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman (Frère Océan 1). Paris : Gallimard, 1965. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2003.

Les Mangeurs d'étoiles (La Comédie américaine 1). Paris : Gallimard, 1966. [Première publication en anglais sous le titre *The Talent Scout*, 1961]. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

1. Nous n'avons retenu ici que les ouvrages ou études auxquels nous avons eu recours pendant la préparation de notre travail. Pour les œuvres de Gary, nous indiquons la première édition française, suivie de celle que nous avons utilisée lorsqu'elle est différente. Pour une bibliographie détaillée, on se reportera à celle qu'ont établie Michael Coates-Smith et Jean-François Hangouët dans le *Cahier Gary* (Paris, Éditions de l'Herne, 2005), p. 335sq.

La Danse de Gengis Cohn (Frère Océan 2). Paris : Gallimard, 1967. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2003.

La Tête coupable (Frère Océan 3). Paris : Gallimard, 1968 (édition définitive, 1980). – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Adieu Gary Cooper (La Comédie américaine 2). Paris : Gallimard, 1969. [Première publication en anglais sous le titre *The Ski Bum*, 1964]. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2004.

Chien blanc. Paris : Gallimard, 1970. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Les Trésors de la mer rouge. Paris : Gallimard, 1971. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2001.

Europa. Paris : Gallimard, 1972. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Les Enchanteurs. Paris : Gallimard, 1973. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2003.

La nuit sera calme. Paris : Gallimard, 1974. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Au delà de cette limite votre ticket n'est plus valable. Paris : Gallimard, 1975.

Clair de femme. Paris : Gallimard, 1977. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 1983.

Charge d'âme. Paris : Gallimard, 1978. [Première publication en anglais sous le titre *The Gasp*, 1973]. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2002.

La Bonne Moitié. Paris : Gallimard, 1979. [Version théâtrale du *Grand Vestiaire*].

Les Clowns lyriques. Paris : Gallimard, 1979. [Nouvelle version des *Couleurs du jour*] – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2004.

Les Cerfs-volants. Paris : Gallimard, 1980. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2006.

• *Livres publiés du vivant de l'auteur
sous le pseudonyme d'Émile AJAR*

Gros-Câlin. Paris : Mercure de France, 1974. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2006.

La Vie devant soi. Paris : Mercure de France, 1975. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Pseudo. Paris : Mercure de France, 1976. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

L'Angoisse du roi Salomon. Paris : Mercure de France, 1979. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

- *Livre publié du vivant de l'auteur*
sous le pseudonyme de Fosco SINIBALDI

L'Homme à la colombe. Paris : Gallimard, 1958.

- *Livre publié du vivant de l'auteur*
sous le pseudonyme de Shatan BOGAT

Les Têtes de Stéphanie. Paris : Gallimard, 1974.¹

- *Publications posthumes*

Vie et Mort d'Émile Ajar. Paris : Gallimard, 1981. – Édition utilisée : Gallimard, collection Folio, 2005.

Ode à l'homme qui fut la France, suivi de Malraux, conquérant de l'impossible. [Textes présentés par Paul Audi]. Paris : Calmann-Lévy, 1997. – Édition utilisée : *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du Général de Gaulle* [Traductions de Paul Audi et Jean-François Hangouët]. Paris : Gallimard, collection Folio, 2000.

L'Affaire homme. [Textes présentés et rassemblés par Jean-François Hangouët et Paul Audi. Traductions de Pierre-Emmanuel Dauzat, Jean-François Hangouët, Paul Audi]. Paris : Gallimard, collection Folio, 2005.

L'Orage (nouvelles). Avant-propos d'Éric Neuhohh. Paris : Éditions de l'Herne, 2005.

Gros-Câlin. Paris : Mercure de France, 2007 (réédition par Jean-François Hangouët de l'ouvrage publié en 1974, complété par le chapitre alors supprimé par l'éditeur).

2. ENTRETIENS, SPECTACLES, DOCUMENTAIRES

« Dimanche littéraire : le sens de la vie ». Entretien avec Gérard Valbert. Radio Suisse Romande 1974.

« En question ». Entretien avec Jacques Bofford. Radio Suisse Romande, 1974.

« La Vie entre les lignes ». Entretiens avec Patrice Galbeau. France Culture, janvier 1974.

¹ Écrit d'abord en anglais, puis traduit par Gary (sous le pseudonyme de Françoise Lovat) pour l'édition française. L'édition anglaise, intitulée *Direct Flight to Allah*, a été publiée chez Collins en 1975 sous le pseudonyme de René DEVILLE.

- « Radioscopie : Romain Gary ». Entretien avec Jacques Chancel. France Culture, 10 Juin 1975.
- « Les écrivains font-ils rêver ? ». Entretien avec Pierre Jeancard. Radio Canada, 1975.
- « Questionnaire Marcel Proust ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 31-32.
- « Romain Gary, le nomade multiple ». Entretien avec André Bourdin. Harmonia Mundi, Les grandes Heures, INA / France Culture, 2006.
- « Un picaro moderne ». Entretien avec K.A. Jalenski. *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005.
- « Le nouveau romantisme ». Entretien avec Jérôme Le Thor. *L'Affaire homme*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2005.
- « Vingt questions à Romain Gary ». Entretien avec Caroline Monney. *L'Affaire homme*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2005.
- « Jusqu'au bout avec Romain Gary ». Entretien avec Madeleine Chapsal. *L'Affaire homme*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2005.
- « La mystique du couple ». Entretien avec Jérôme Le Thor. *L'Affaire homme*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2005.

3. ÉTUDES SUR ROMAIN GARY

• *Ouvrages*

- ABDELJAOUAD Firyel, *Les Racines du ciel de Romain Gary*. Paris : Gallimard, coll. Foliothèque, 2009.
- AMSELLEM Guy, *Romain Gary. Les Métamorphoses de l'identité*. Paris : L'Harmattan, coll. Psychanalyse et civilisation, 2008.
- ANISSIMOV Myriam, *Romain Gary, le caméléon*. Paris : Denoël, 2004. – Édition de poche : Gallimard, coll. Folio, 2006.
- ANISSIMOV Myriam, *Romain Gary l'enchanteur*. Paris : Éditions Textuel, 2010.
- AUDI Paul, *La Fin de l'Impossible. Deux ou trois choses que je sais de Gary*. Paris : Christian Bourgois, 2005.
- AUDI Paul, *Je me suis toujours été un autre*. Paris : Christian Bourgois, 2007.
- BAYARD Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*. Paris : PUF, coll. Le texte rêve, 1990.
- BLANCH Lesley, *Romain, un regard particulier*. Arles : Actes Sud, 1998. Réédit. Monaco : Éditions du Rocher, 2009.

- BOISEN Jørn, *Un Picaro métaphysique. Romain Gary et l'art du roman*. Odense : Odense University Press, 1996.
- BONA Dominique, *Romain Gary*. Paris : Mercure de France, 1987.
- CATONNÉ Jean-Marie, *Romain Gary - Émile Ajar*. Paris : Pierre Belfond, coll. Les dossiers Belfond, 1990.
- CATONNÉ Jean-Marie, *Romain Gary, de Wilno à la rue du Bac*. Arles : Actes Sud, 2010.
- FORTIER Dominique, *Étude stylistique des romans d'Émile Ajar*. Montréal : Département de langue et littérature françaises, Université Mc Gill, 1997.
- HANGOÛËT Jean-François, *Romain Gary. À la traversée des frontières*. Paris : Gallimard, coll. Découvertes, 2007.
- HUSTON Nancy, *Tombeau de Romain Gary*. Arles : Actes Sud, 1995.
- LARAT Fabrice, *Romain Gary. Un itinéraire européen*. Chêne-Bourg (Suisse) : Georg Éditeur, coll. Europe, 1999.
- LECARME-TABONE Eliane, *La Vie devant soi de Romain Gary*. Paris : coll. Foliothèque, Gallimard, 2005.
- ONDOA NDO Sylvie Marie Berthe, *La Réécriture de l'histoire dans les romans de Romain Gary et d'André Malraux*. Paris : L'Harmattan, coll. Femmes et savoirs, 2010.
- PAVLOWITCH Paul, *L'Homme que l'on croyait*. Paris : Fayard, 1981.
- PÉPIN Jean-François, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- PEREZ Christophe, *Romain Gary – La Comédie de l'absolu*. Paris : Eurédit, 2009.
- ROSSE Dominique, *Romain Gary et la modernité*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa ; Paris, Nizet, 1995.
- ROUMETTE Julien, *Étude sur La Promesse de l'aube*. Paris : Ellipses Marketing, 2006.
- SACOTTE Mireille, *La Promesse de l'aube de Romain Gary*. Paris : coll. Foliothèque, Gallimard, 2006.
- VAJDA Sarah, *Gary & Co*. Gollion (Suisse) : Infolio éditions, 2008.

• *Ouvrages collectifs
et numéros spéciaux de revues*

- Le Plaid*. Bulletin de l'association « Les Mille Gary » (Vincennes). Dir. publ. : Jean-François HANGOÛËT. N° 1-12, nov. 1997 - août 2004.
- Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar*, Éducation européenne et *La Vie devant soi* (sous la direction de Paul RENARD). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001.

- Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille SACOTTE). Paris : PUF, 2002.
- Romain Gary, écrivain-diplomate*, (sous la direction de Mireille SACOTTE). Actes de Colloque (Quai d'Orsay, 2 février 2002). Paris : Ministère des Affaires étrangères, ADPF-publications, 2003.
- Signé Ajar* (sous la direction de Firyel ABDELJOUAD, Jean-François HANGOUËT et Denis LABOURET), Actes de la première journée d'études Romain Gary (Sorbonne, 6 mars 2004). Jaignes : La Chasse au Snark, collection « Études Romain Gary », 2004.
- Cahier Romain Gary* (sous la direction de Paul AUDI et de Jean-François HANGOUËT). Paris : Éditions de L'Herne, coll. Cahiers, n° 85, 2005.
- Littérature*, n°56 : *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien ROUMETTE), Actes du Colloque international (Toulouse le Mirail, 3-4 mai 2007). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- Darbai ir Dienos* n°51 : *Romain Gary, Homme d'Europe, d'Est en Ouest*, Actes du Colloque international (20-23 octobre 2008). Kaunas (Lituanie) : Vytauto Didziojo universitetas, 2009.
- Lectures de Romain Gary*, Catalogue de l'exposition « Romain Gary » du Musée des lettres et des manuscrits (3 décembre 2010 - 14 février 2011). Paris : Gallimard / Musée des lettres et des manuscrits, coll. Beaux Livres, 2011.

• *Choix d'articles*

- ABDELJAOUAD Firyel, « Les Figures de l'Autre dans l'œuvre de Romain Gary et Émile Ajar ». *Le Plaid* n°9, octobre 2002, p. 27-33.
- ABDELJAOUAD Firyel, « Une transmission impossible ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 212-218.
- ABDELJAOUAD Fyriel, « Retour de mémoire : la liberté impossible. *Tulipe et Les Clowns lyriques* ». *Littérature* n°56 : *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien Roumette). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 159-169.
- AUDI Paul, « Réflexion sur l'Europe d'*Europa* ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, Paris : 2002, p. 13-32.
- AUDI Paul, « Gary et la désobéissance sacrée ». *Romain Gary, écrivain-diplomate* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : Ministère des Affaires étrangères, ADPF-publications, 2003, p. 77-86.
- AUDI Paul, « L'Europe mentale ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 317-333.

- AUDI Paul et MARTIN Jean-Pierre, « Gary, entre appartenance et identité ». *Littérature* n°56 : *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien Roumette). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 109-124.
- BAUDELLE Yves, « Un cosaque dans nos lettres ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 289-302.
- BAYARD Pierre, « L'écriture ou les géographies intérieures ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, 2002, p. 61-73.
- BAYARD Pierre, « Les éléphants sont-ils allégoriques ? ». *Europe* n°926-927 : *Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse*, juin-juillet 2006, p. 34-47.
- BELLOS David, « Le malentendu : l'histoire cachée d'Éducation européenne ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 150-168.
- BELLOS David, « Oliver Twist à Paris, Gary à New York : *Le Grand Vestiaire* et les tabous de l'après-guerre ». *Littérature* n°56 : *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien Roumette). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 173-181.
- BOISEN Jørn, « La conception du temps chez Romain Gary ». *Revue Romane* n° 1, Copenhague, 1994, p. 51-70.
- BOISEN Jørn, « À l'assaut de la réalité. La dominante de l'œuvre de Romain Gary ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, 2002, p. 33-47.
- CATELAIN Valérie, « Éducation européenne : de la conscience de soi à l'universel : réalité ou utopie ? ». *Roman* 20-50, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar, Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 27-40.
- CATONNÉ Jean-Marie, « La Mort voulue ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 118-124.
- CIKALOVSKI Katia, « Les représentations de l'absence dans l'œuvre de Romain Gary ». *Le Plaid* n°12, Août 2004, p. 9-11.
- CIKALOVSKI Katia, « The Resistance of Ajar : Displacing the Myths ». *Darbai ir Dienos* n°51 : *Romain Gary, Homme d'Europe, d'est en ouest*. Kaunas (Lituanie) : Vytauto Didziojo universitetas, 2009, p. 107-116.
- DAYAN ROSENMAN Anny, « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoiles : la judéité paradoxale de Romain Gary ». *Les Temps modernes* n° 568, novembre 1993, p. 30-54.

- DAYAN ROSENMAN Anny, « Romain Gary : les liens de l'identité et de l'histoire ». *Darbai ir Dienos* n°51, *Romain Gary, Homme d'Europe, d'Est en Ouest*. Kaunas (Lituanie) : Vytauto Didžiojo universitetas, 2009, p. 71-80.
- DESANTI Dominique, « Deux autres visages de Romain ». *Le Plaid* n° 2, juin 1998, p. 9-12.
- DIVER Ruth, « La Russie des *Enchanteurs*, ou l'art de tromper son monde ». *Littérature* n°56 : *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien Roumette). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 129-140.
- DOTTIN Hélène, « Momo ou l'écriture fragmentée d'un moi antérieur ». *Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar, Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 71+80.
- DOUZOU Catherine, « Récit et récits dans *Éducation européenne* ». *Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar, Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 51-61.
- GELAS Nicolas, Article « Romain Gary ». *Encyclopaedia Universalis*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 2008.
- GELAS Nicolas, « De l'insoumission au sentiment tragique. Variations sur la figure du clown dans *Les Enchanteurs* et *Les Clowns lyriques* ». *Darbai ir Dienos* n°51, *Romain Gary, Homme d'Europe, d'Est en Ouest*. Kaunas (Lituanie) : Vytauto Didžiojo universitetas, 2009, p. 151-160.
- GELAS Nicolas, « La France de Romain Gary : de l'origine d'un mythe à l'éthique d'une écriture ». *La France des écrivains. Éclats d'un mythe 1945-2005* (Marie-Odile André, Marc Dambre et Michel P. Schmitt, dir.). Actes du colloque international tenu à l'Université Paris III - Sorbonne nouvelle (22-24 octobre 2009). À paraître, sept. 2011.
- GRITLI Dhia, « La "vie derrière soi" : Ajar et la mémoire de la guerre ». *Signé Ajar*, Jaignes : La Chasse au Snark, collection « Études Romain Gary », 2004, p. 103-123.
- GRITLI Dhia, « *L'Affaire homme* : la Deuxième Guerre Mondiale dans l'œuvre de Romain Gary ». *Le Plaid* n°13, septembre 2005.
- GROS Bernard, « Défense et Illustration de l'homme ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 253-256.
- HANGOÛËT Jean-François, « Les différents livres de Romain Gary ». *Le Plaid* n°3, juin 1999.
- HANGOÛËT Jean-François, « Romain Gary géographe ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, 2002, p. 169-185.

- HANGOUËT Jean-François, « Burn, baby burn ». *Littérature* n°56 : *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien Roumette). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 193-204.
- HANGOUËT Jean-François, « Le pouvoir des tulipes ». *Darbai ir Dienos* n°51, *Romain Gary, Homme d'Europe, d'Est en Ouest*. Kaunas (Lituanie) : Vytauto Didziojo universitetas, 2009, p. 173-184.
- HATEM Nicole, « L'angoisse du désespoir ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 113-117.
- HENRY Anne, « Histoire d'un champion des causes perdues : *Les Racines du ciel* ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 249-252.
- HUSTON Nancy, « Gary se traduit ». *Le Plaid* n°7, juin 2001, p. 3-14.
- HUSTON Nancy, « Gary, corps et corpus ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 275-281.
- LAHOUATI Gérard, « Portrait de l'artiste en Sganarelle ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 107-112.
- LARAT Fabrice, « Romain Gary - Émile Ajar, ou la tentation d'être ». *Signé Ajar*, Jaignes : La Chasse au Snark, collection « Études Romain Gary », 2004, p. 143-159.
- LARAT Fabrice, « Portrait de Romain Gary en intellectuel engagé ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 135-141.
- LAUFER Laurie, « L'éloge du masque ou l'art de ruser avec la mort ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 38-53.
- LE CAM Brigitte, « Romain Gary : les figures couplées du jongleur et de Sganarelle comme figures de l'écrivain ». *Darbai ir Dienos* n°51, *Romain Gary, Homme d'Europe, d'Est en Ouest*. Kaunas (Lituanie) : Vytauto Didziojo universitetas, 2009, p. 161-170.
- LECARME Jacques, « Relire *Éducation Européenne* (1945) à travers *Les Cerfs-volants* (1980) ». *Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar, Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 63-69.
- LECARME Jacques, « *Au-delà de cette limite...* ou le nouveau ticket de Romain Gary ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, 2002, p. 111-128.
- LECARME-TABONE Éliane, « Prométhée et le vautour ou de *La Promesse de l'aube* à *La Vie devant soi* ». *Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar, Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 81-92.
- LECARME-TABONE Éliane, « Ajar, l'autre (de) Gary ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 62-67.

- LE GALL Jacques, « Le coffre-fort de l'idéal ». *Cahier Romain Gary*. Paris : Éditions de l'Herne, 2005, p. 101-106.
- MORANGE Anne, « *Éducation européenne* : écriture et expérience du souffle ». *Le Plaid* n°8, janvier 2002, p. 17-38.
- MORANGE Anne, « Légendes et commencements chez Gary – Ajar : expérience de soi, expérience de l'écriture ». *Signé Ajar*, Paris : La Chasse au Snark, « Études Romain Gary », 2004, p. 71-103.
- MURAT Michel, « D'un auteur l'autre ». *Signé Ajar*, Jaignes : La Chasse au Snark, collection « Études Romain Gary », 2004, p. 25-27.
- ÖSTMANN Anne-Charlotte, « *Éducation européenne* et la résistance à la réalité ». *Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar*, *Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 41-49.
- PÉPIN Jean-François, « Romain Gary et la marge ». *Le Plaid* n°3, juin 1999, p. 33.
- PÉPIN Jean-François, « Une géographie de l'homme à venir ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, 2002, p. 49-59.
- PERREUR Carine, « Le rêve américain dans l'œuvre de Romain Gary ». *Le Plaid* n°12, août 2004, p. 15-18.
- POIER-BERNHARDT Astrid, « La conception de *Pseudo* ou l'ubiquité garyenne ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, 2002, p. 75-85.
- POIROT-DELPECH Bertrand, « Naissance d'un mangeur d'étoiles ». Avant-propos à *Éducation européenne, Les Racines du ciel, La Promesse de l'aube, Lady L.* Paris : Gallimard, collection Biblos, 1990.
- RENARD Paul, « Fourmis et rossignols : *Éducation européenne* d'une version à l'autre ». *Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar*, *Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 9-14.
- ROSSE Dominique, « *Europa* ou la Défense Gary ». *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échec et les Lettres (XIXe-XXe s.)* (sous la direction de Jacques Berchtold). Genève : Librairie Droz, 1998, p. 479-486.
- SACOTTE Mireille, « Géographie singulière et lieux communs chez Romain Gary ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, 2002, p. 151-167.
- SACOTTE Mireille, « La figure du diplomate chez Romain Gary ». *Romain Gary, écrivain-diplomate* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : Ministère des Affaires étrangères, ADPF-publications, 2003, p. 20-31.

- SACOTTE Mireille, « L'Histoire autrement ». *Littérature* n°56 : *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien Roumette). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 93-105.
- SCHOOLCRAFT Ralph, « Une éducation européenne : de Roman Kacew à Romain Gary ». *Premiers romans : 1945-2003* (sous la direction de Marie-Odile André et Johan Faerber), Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 139-146.
- SCHOOLCRAFT Ralph, « Dialogue de la mémoire et de l'histoire chez Romain Gary : effets de *Cerfs-volants* ». *Littérature* n°56 : *Romain Gary, l'ombre de l'Histoire* (sous la direction de Julien Roumette). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 141-154.
- SIMON Anne, « Le ravissement d'Europe ». *Romain Gary, écrivain-diplomate* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : Ministère des Affaires étrangères, ADPF-publications, 2003, p. 87-94.
- SIMON Anne, « Ajar ou les métamorphoses du corps ». *Signé Ajar*, Jaignes : La Chasse au Snark, « Études Romain Gary », 2004, p. 123-143.
- TASSEL Alain, « Réverbérations du titre dans *Éducation européenne* ». *Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar*, *Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 15-25.
- THER Céline, « La magie chez Romain Gary et Émile Ajar ». *Le Plaid* n°12, août 2004, p. 13.
- TODOROV Tzvetan, « Le siècle de Romain Gary ». *Mémoire du mal, Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris : Robert Laffont, 2000, p. 233-246.
- TODOROV Tzvetan, « Romain Gary, lucide et désespéré ». *Roman 20-50*, n°32, déc. 2001 : *Romain Gary - Émile Ajar*, *Éducation européenne et La Vie devant soi* (sous la direction de Paul Renard). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 5-7.
- TODOROV Tzvetan, « Romain Gary : Géographie de la mémoire ». *Romain Gary et la pluralité des mondes* (sous la direction de Mireille Sacotte). Paris : PUF, 2002, p. 99-110.
- TOURNIER Michel, « Émile Ajar ou la vie derrière soi ». *Le Vol du vampire. Notes de lecture*, [1981], Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1994, p. 340-355.

• *Réalizations audiovisuelles*

- ASSÉO André, « Gary/Ajar ». Pièce adaptatée et mise en scène par Christophe Malavoy. DVD, Édition Copat, 2008.

KOHLIY Philippe, « Romain Gary, le roman du double ». Documentaire, France 2, Infrarouge, 2010.

MILLE Olivier et ASSÉO André, « En Quête de Romain Gary ». Documentaire, France 3, Artline Films / INA, 1997.

OUVRAGES GENERAUX

ARENDETT Hannah, *La Crise de la culture* [1961]. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1972.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski* [1929]. Paris : Seuil, coll. Points essais, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* [1965]. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1970.

BARTHES Roland, *Mythologies* [1957]. Paris : Seuil, coll. Points essais, 1970.

BLANCHOT Maurice, « La douleur du dialogue » in *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, p. 187-188.

CAMUS Albert, *Actuelles. Écrits politiques* [1950]. Paris : Gallimard, coll. Idées / Gallimard, 1977.

CAMUS Albert, *Actuelles II. Chroniques 1948-1953*. Paris : Gallimard, 1953.

CAMUS Albert, *Discours de Suède*. Paris : Gallimard, 1958.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, coll. Points essais, 2000.

GARSHA Karsten, GELAS Bruno, MARTIN Jean-Pierre (dir.), *Écrire après Auschwitz Mémoires croisées France-Allemagne*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. Passages, 2006.

GENETTE Gérard, « Discours du récit » in *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961]. Paris : Hachette, coll. Pluriel, 2003.

HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, coll. Supérieur, 1996.

JONAS Hans, *Le Concept de Dieu après Auschwitz* [1987]. Paris : Rivages poche, 1994.

LEVINAS Emmanuel, *De l'évasion* [1935]. Paris : Le Livre de Poche, Coll. Biblio essais, 1998.

LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme* [1972]. Paris : Le livre de poche, Coll. Biblio essais, 1996.

- REY Pierre-Louis, « Le roman au XXème siècle » in *Histoire de la France littéraire. Tome III : Modernités* (sous la direction de Patrick Berthier et Michel Jarrety). Paris : PUF, 2006.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset, 1972.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ? (Situations II)* [1948]. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 2005.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme* [1946]. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1996.
- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1970.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant* [1961]. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1999.
- TADIE Jean-Yves, *Le Roman au XXème siècle*. Paris : Belfond, 1990.
- SZYMKOWIAK Mildred (textes choisis et présentés par), *Autrui*. Paris : Flammarion, coll. Corpus, 1999.
- TODOROV Tzvetan, *Mémoire du mal, Tentation du bien. Enquête sur le siècle*. Paris : Robert Laffont, 2000.
- TODOROV Tzvetan, *La Signature humaine. Essais 1983-2008*. Paris : Seuil, 2009.
- Europe* n° 926-927 : *Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse*, Juin-Juillet 2006.

DIVERS

- AUSTER Paul, *Trilogie new-yorkaise* [1988]. Arles : Actes Sud, coll. Babel, 2002.
- BLANCH Lesley, *Voyage au cœur de l'esprit*. Paris : Denoël, 2003.
- GARY Alexandre Diego, *S. ou l'espérance de vie*. Paris : Gallimard, 2009.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
--------------------	---

Première partie L'écriture comme refus

Chapitre 1 : Conjurer l'oubli	16
1 - La légitimation d'un acte d'écriture	16
2 - L'enjeu éthique de l'Histoire	19
3 - Enjeux de la commémoration	25
Chapitre 2 Conjurer un ordre et une puissance	33
1 - La triade démoniaque	33
2 - L'indignation comme moteur de l'écriture	36
A - Le cynisme et l'hypocrisie	36
B - La bêtise : Tapu et Orsini	41
C - Les extrémismes et les conservatismes : l'exemple de <i>Chien blanc</i>	46
3 - Du refus du manichéisme à celui du discours identitaire	57
Chapitre 3 Conjurer les déterminismes	71
1 - Sortir du « royaume du je »	71
A - Une défiance vis-à-vis de la psychologie.....	74
B - Contre une littérature de l'épanchement	76
C - L'ici et l'ailleurs	79
D - Les figures de l'autodestruction	83
2 - Le dépassement de soi et la recherche d'une transcendance.....	85
A - La posture d'attente	85
B - Les figures démiurgiques	88
3 - Combattre les lois de la nature	94
A - Une double contrainte	94
B - Refus du vieillissement et tentation du recommencement.....	96
C - La narration dans <i>Les Enchanteurs</i> ou l'apologie de l'enfance.....	105

Deuxième Partie Rivaliser avec le réel

De la défaillance de Dieu	111
Chapitre 1 : La dérision.....	114
1 - Vertus et limites de la dérision.....	114
2 - Les agents de la dérision.....	119
3 - Promouvoir la marginalité.....	124
A - La figure du marginal chez Gary.....	124
B - Ajar ou la voix marginale.....	129
4 - Les procédés stylistiques et narratifs de la dérision.....	136
A - Outrance et dramatisation	137
B - Les effets de logique inversée.....	142
Chapitre 2 La création et l'imaginaire.....	152
1 - Un enchantement du réel	153
2 - La mise en fiction de soi : « créer sa propre légende »	162
A - La vie et la légende.....	162
B - Le romancier et ses personnages	164
C - L'enjeu du pseudonyme.....	167
3 - L'imaginaire amoureux et la figure du couple.....	174
4 - Humanisme et mythologie.....	176
A - Une conception messianique de l'homme	176
B - La figure du baron	182
C - Le rôle des artistes	185
D - L'artiste et le révolté	192
4) La France comme mythe	204
Chapitre 3 Écueils de l'idéalisme	213
1 - Le mythe contre l'Histoire	213
2 - L'expérience du désenchantement.....	223
A - Les romans de l'Amérique	223
B - Un parcours de déchéance : <i>Les Clowns lyriques</i>	225
3 - L'impasse de l'altruisme.....	231

Troisième partie

Marge humaine et « à peu près » : pour un nouvel humanisme

Chapitre 1 : Construire un refuge	237
---	-----

1 - Recherche du sanctuaire	237
2 - Rôle des symboles	242
3 - Contre tout dogmatisme	245
4 - Nouvelle dimension du couple, féminisation du monde	248
 Chapitre 2 Une mise en question du monde	 260
1 - Marge et langage	260
2 - Apologie du principe de contradiction	267
3 - Polyphonie et dialogisme	272
A - L'écriture du fragment dans <i>Éducation européenne</i>	272
a) Ambivalence de la nature humaine	274
b) Pouvoirs et illusions de la fiction	280
B - Le récit comme herméneutique : <i>Les Racines du ciel</i>	285
a) La mise en abyme d'une parole	285
b) L'entrecroisement des regards	292
c) Formes de l'équivoque	299
d) Fonctions de l'ambivalence	305
 Chapitre 3 Une éthique de la dissimulation : enjeux et paradoxes	 310
1 - Être quelqu'un d'autre	311
A - Le corps théâtralisé	311
B - Le corps masqué : la confusion des repères et des valeurs	314
C - Réinventer son corps	316
2 - Vivre caché	319
A - La culture du secret	319
B - La parole comme refuge	325
C - L'exigence de pudeur : se rendre disponible au monde	329
3 - Le travestissement révélateur	338
 CONCLUSION	 349
 Bibliographie	 355