



HAL
open science

La Magie dans l'oeuvre romanesque de Romain Gary et Emile Ajar

Céline Ther

► **To cite this version:**

Céline Ther. La Magie dans l'oeuvre romanesque de Romain Gary et Emile Ajar. Littératures. Université d'Avignon, 2009. Français. NNT : 2009AVIG1081 . tel-00739521

HAL Id: tel-00739521

<https://theses.hal.science/tel-00739521>

Submitted on 8 Oct 2012

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

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

Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse

U.F.R de Lettres Modernes

Ecole doctorale « sciences humaines et sociales »

**La Magie dans l'œuvre romanesque de
Romain Gary et Emile Ajar**

Melle Céline Ther

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse

Littérature française

Sous la direction du Professeur M. Christian PETR

Membres du jury :

M. Michel BERTRAND, Maître de Conférences, H.D.R à l'Université d'Aix en Provence.
M. Jean-François DURAND, Professeur à l'Université de Montpellier III.
M. Christian PETR, Professeur à l'Université d'Avignon.

Thèse soutenue publiquement le 15 décembre 2009.

SOMMAIRE

Remerciements..... 6

INTRODUCTION..... 9

Première Partie..... 37

Les Enchanteurs ou la traversée magique..... 37

CHAPITRE UN : *Récit d'un jongleur*..... 38

I. ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON TEXTE..... 39

L'ENCHANTEUR VIEILLISSANT.....39

LA CONFIDENCE..... 43

L'AUTOBIOGRAPHIE IMAGINAIRE..... 49

Les silences..... 49

Les inventions..... 55

Le temps..... 61

II. ENTRE RÉALITÉ ET FICTION.....66

LE LECTEUR..... 66

LA FICTION..... 70

De la fiction contre le désespoir..... 70

De la fiction comme modèle..... 73

LA PROMESSE DE L'AUBE ET LES ENCHANTEURS..... 78

La transgression..... 82

L'apprentissage..... 84

	La présence de l'auteur.....	86
	Le théâtre.....	88
	La transmission.....	91
	Vie et mort.....	93
	CHAPITRE DEUX : <i>Récit d'un saltimbanque</i>	97
I.	LE NOMADE	98
	L'HÉRITAGE : MASULINS PLURIELS.....	98
	Le jeu.....	99
	Le rire.....	105
	L'HÉRITAGE : FÉMININS « SINGULIÈRES »	108
	Teresina l'ensorceleuse.....	108
	Nina la mère.....	112
	La prostituée.....	115
II.	LE COMÉDIEN	118
	LA COMMEDIA DELL'ARTE.....	118
	Le maître Ugolini.....	122
	La comédie de l'existence.....	126
	<i>Le fils ou le rival</i>	128
	<i>Le père ou l'impuissant</i>	131
	CHAPITRE TROIS : <i>Récit d'un conteur</i>	133
I.	LE MYTHE	134
	MERVEILLEUX.....	134
	L'enfance.....	138
	Croyances enfantines.....	139
	L'univers des secrets et de la magie.....	141
	POÉTIQUE.....	145
	L'amour (paternel)	149
	PARODIQUE.....	152

II.	LA CRÉATION	168
	L'ÉCRIVAIN.....	168
	REPARTIR DE ZÉRO.....	172
	L'INACHEVÉ.....	174

	<i>Deuxième partie</i>	177
	<i>Destination Ajar</i>	177

	CHAPITRE UN : <i>Au pays de la Magie</i>	178
--	---	-----

I.	LES MARIONNETTES	179
	LE PANTIN.....	179
	Humain/inhumain.....	179
	Humain et infirmité.....	182
	Humain et animalité.....	186
	Humain ou le beau et le laid.....	193
	Humain et sexualité.....	197
	LE MIME.....	199
	LE VENTRILOQUE.....	203
	Le dibbuk.....	207
	Gary/Ajar.....	210

	II. LE TRUQUISTE	214
--	-------------------------------	-----

	LE PSEUDONYME.....	214
	Pourquoi choisir un pseudonyme ?	214
	Pseudonyme et supercherie.....	218
	L'expérience du pseudonyme chez Gary ou l'art de la tromperie.....	219
	LE LANGAGE D'AJAR.....	222

LE STYLE D’AJAR.....	226
Un autre sens.....	229
Le paradoxe Gary-Ajar : l’être et le non-être.....	231
CHAPITRE DEUX : <i>Au pays de l’Alchimie</i>.....	233
I. VARIATION SUR LE MÊME THÈME.....	234
SINGULIER ET PLURIEL.....	234
La Vie devant soi et La Promesse de l’aube.....	235
Eloignement/retour.....	236
La mort.....	237
L’amour.....	240
SOLITUDES ET ANGOISSES.....	244
Le corps et ses souffrances.....	247
II. VIE ET MORT.....	253
PSEUDO.....	253
L’écriture du renouveau.....	257
L’écriture comme une délivrance.....	263
CHAPITRE TROIS : <i>Au pays de l’Infini</i>.....	265
I. L’ABSOLU D’AJAR.....	266
L’INFINI.....	266
L’EXORCISME.....	272
AJAR LE FILS.....	281
II. LE SUICIDE D’AJAR.....	284
LE REFUS.....	284
Le refus ou la voie du salut.....	284

LA NÉGATION.....	287
LE TEMPS.....	289
Le temps de l'écriture.....	289
Le présent ou carpe diem.....	291
L'ABANDON.....	294
Abandon et affirmation de soi.....	294
Abandon et anéantissement de soi.....	297
NIER ET AFFIRMER.....	300
CONCLUSION.....	304
BIBLIOGRAPHIE.....	316
ANNEXES.....	371

Remerciements

Je remercie Monsieur Christian Petr, mon Directeur de Recherche, pour m'avoir accompagnée dans la durée et dans la maturation de ce travail consacré à Romain Gary.

Je tiens à exprimer à Monsieur Jean-François Hangouët, Président de l'Association *Les Mille Gary*, rédacteur en chef du bulletin *Le Plaid*, toute ma reconnaissance pour sa générosité et son soutien éclairé.

Pour son affection et son soutien indéfectible, pour sa patience et sa compréhension, je remercie ma mère ; grâce à elle, j'ai pu mener à terme avec confiance mon entreprise littéraire.

Je n'oublie pas ma famille et mes proches, qu'ils soient tous remerciés chaleureusement pour leur sollicitude envers leur fille, leur sœur, leur amie.

À ma mère

« La marge entre ce que nous pouvons attendre de la réalité et ce que nous en attendons secrètement ne peut être remplie que par l'art et la fiction. »

Romain Gary, *Pour Sganarelle*.

INTRODUCTION

Le parcours littéraire de Gary s'inscrit dans une dimension romanesque singulière et originale. Par sa modernité aux antipodes de toute théorie du formalisme et de l'avant-garde, l'œuvre de Gary est unique au sens où elle ne connaît aucun équivalent dans la littérature française. Sa conception du roman, humaniste, jugée anachronique, est défendue dans la totalité de son œuvre. Gary n'abdique jamais devant la critique et déguise, dissimule, recourt à des subterfuges, pour essayer ses idéaux, délivrer le philtre de son imaginaire. Sa quête d'absolu passe par une œuvre composite et multiple. La réflexion de Gary n'est pas monolithique, elle se modifie et se façonne au contact de ses histoires et de ses personnages. Gary est un auteur libre. Son œuvre se dégage des contingences de la littérature de ses contemporains, elle fraye un chemin dans la densité d'une existence riche et empreinte de curiosité intellectuelle. Une immersion dans la vie et l'œuvre de Gary me semble ainsi nécessaire pour comprendre la valeur esthétique d'une œuvre majeure du XX^{ème} siècle.

Je propose une introduction en quatre temps où seront distingués la place de Romain Gary dans le champ littéraire international actuel à travers la dimension de reconnaissance et de grandeur de l'écrivain, puis, la conception romanesque de l'auteur à partir d'un ouvrage théorique (*Pour Sganarelle*), enfin des éléments triés de sa biographie qui interrogeront directement ma problématique : la magie.

Cette étape se veut avant tout éclairage, présentation de la personnalité de l'homme et du romancier. Tel est le point de départ indispensable pour appréhender l'œuvre d'un très grand écrivain sur les chemins de la reconnaissance.

Une large place (celle qui lui était due), dans le champ littéraire des études françaises et internationales, est enfin faite à Romain Gary depuis les années 2000. Les critiques, enseignants, écrivains, étudiants portent un réel intérêt à son œuvre. Les travaux sur Gary se multiplient et traversent les frontières : aux Etats-Unis avec Ted Spivey¹, Ralph Schoolcraft² et David Bellos³, en Allemagne avec Hansgeorg Gerhard⁴, Claudia Gronewald⁵, en Suède avec Anne-Charlotte Östman⁶, au Danemark avec Jørn Boisen⁷,

¹ Ted Spivey a travaillé sur l'humanisme dans *Les Racines du ciel* et y a consacré un chapitre : « Man's Divine Rootedness in the Earth : Romain Gary's Major Fiction » dans son ouvrage intitulé : *The Journey Beyond Tragedy. A study of Myth and Modern Fiction*, Orlando University of Florida Press, 1980, p.126-138. N'ayant pas exploité dans la suite de mon analyse cet ouvrage en langue anglaise, je n'en répète pas les références dans la bibliographie.

² Ralph Schoolcraft est l'auteur de *Romain Gary, The Man Who Sold His Shadow*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, 214p. Cet ouvrage traite de la tentation garienne d'être un autre auteur. N'ayant pas exploité dans la suite de mon analyse cet ouvrage en langue anglaise, je n'en répète pas les références dans la bibliographie.

³ David Bellos est professeur de littérature française et comparée à l'Université de Princeton. Il est l'auteur de nombreux ouvrages. Traducteur, notamment de Georges Pérec et plus récemment de Fred Vargas, il a publié des biographies de Pérec et Tati. Il prépare actuellement un livre sur la vie et l'œuvre de Romain Gary.

⁴ Hansgeorg Gerhard a analysé le concept d'identité dans l'œuvre et l'écriture de Romain Gary ; cf. *Ecriture und Identität. Zu Erzählinstanzen und Erzählsituationen in den Romanen Romain Garys*, Essen, Die Blaue Eule, 2001, 388p. N'ayant pas exploité dans la suite de mon analyse cet ouvrage en langue allemande, je n'en répète pas les références dans la bibliographie.

⁵ Claudia Gronewald a étudié les représentations de la condition humaine, de la féminité, de l'art et la religion... dans les œuvres de Romain Gary ; cf. *Die Weltsicht Romain Garys im Spiegel seines Romanewerkes*, Münster, Nodus Publikationen, 1997, 260p. N'ayant pas exploité dans la suite de mon analyse cet ouvrage en langue allemande, je n'en répète pas les références dans la bibliographie.

⁶ Anne-Charlotte Östman est l'auteur de « *Education européenne et la résistance à la réalité* », *Roman* 20-50, n°32, décembre 2001, « Romain Gary- Emile Ajar ; *Education européenne et La Vie devant soi* », p.41-49 ; sa thèse est consacrée à *Gros-Câlin* et a été publiée en 1994 : Anne Charlotte Östman, *L'utopie et l'ironie. Etude sur Gros-Câlin et sa place dans l'œuvre de Romain Gary*, Stockholm, Almqvist & Wicksell International, coll. « Acta Universitatis Stockholmiensis », Stockholm studies in History of Literature, n°33, 1994, 203p.

⁷ Jørn Boisen est l'auteur d'une thèse publiée ; cf. la section bibliographie. Il a participé à de nombreux colloques sur Gary (cf. bibliographie).

en Israël avec Judith Kaufmann⁸, au Québec avec Guy Robert Gallagher⁹ et Dominique Rosse¹⁰ ou en Irlande avec Rebecca Mckee¹¹. Au delà des universités, les approches, les études menées et les écrits sur Romain Gary et son œuvre sont variés. L'écrivain des *Racines du ciel* passionne les géographes ; c'est le cas de Jean-François Hangoüet¹², les historiens ; je pense à Fabrice Larat¹³, les philosophes tels Bernard- Henry Levy¹⁴ ou Paul Audi¹⁵. Il s'agit pour Jean-François Hangoüet et Paul Audi, rédacteurs du cahier de *l'Herne* sur Romain Gary, d'une œuvre singulière :

«Pour singulière qu'elle soit, l'œuvre de Romain Gary, qui entendait à sa façon faire écho à la littérature du passé et du présent venant d'Amérique, de Russie et d'Europe, n'en n'a pas moins une portée universelle. C'est une œuvre universelle non seulement parce que Gary, imprégné de culture yiddish, a toujours été attentif aux histoires, aux traditions et aux tendances attachées aux lieux et aux peuples quels qu'ils soient, mais parce que, d'*Éducation européenne*, son premier roman, jusqu'aux *Cerfs-Volants*, son dernier, elle développe, tout en demeurant aux prises avec la tourmente de l'Histoire du XXe siècle, une réflexion sans précédent sur le devenir de l'humanité en

⁸ Judith Kaufmann a donné plusieurs conférences sur Romain Gary notamment à travers l'étude de l'humour et de l'Holocauste dans *La Danse de Gengis Cohn* : « La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », *Etudes littéraires*, vol.17, n°1, avril 1984, p.71-94 ; « Gallows Humour and Jewish Humor. A reading of 'the Dance of Gengis Cohn', by Romain Gary », in *Jewish Humor*, Avner Ziv. (éd.) Tel Aviv, Papyrus, 1986, p.99-108 ; «Horrible, humour noir, rire blanc. Quelques réflexions sur les représentations littéraires de la Shoah », *Humoresques*, n°14, juin 2001, « L'horrible et le risible », p. 207-217 ; « Romain Gary (1914-1980) », *Holocaust literature—an Encyclopedia of Writers and Their Work*, vol.I, S.Lilian Kremer (éd.), New York & London, Routledge, 2003, p.399-403—toutes ces références, n'ayant pas été exploitées, ne sont pas répétées dans la section bibliographie.

⁹ Guy Robert Gallagher est l'auteur de l'une des premières thèses consacrées à Romain Gary ; cf. la section bibliographie.

¹⁰ Dominique Rosse est l'auteur d'une thèse publiée sur Romain Gary ; cf. la section bibliographie.

¹¹ Rebecca McKee est l'auteur d'une thèse publiée sur Romain Gary ; cf. la section bibliographie

¹² Jean-François Hangoüet est fondateur de l'association *Les Mille Gary* et rédacteur en chef de son bulletin, *Le Plaid*.

¹³ Fabrice Larat est chercheur au Centre de recherche en sciences sociales sur l'Europe (MZES) de l'Université de Mannheim en Allemagne. Il est l'auteur d'un essai biographique (*Romain Gary, un itinéraire européen*, 1999), ainsi que de nombreuses publications consacrées à la construction européenne.

¹⁴ Bernard-Henry Levy a souvent écrit sur Romain Gary, notamment dans *Les Aventures de la liberté*, Paris, Grasset, 1991, 494p, et dans *Comédie*, Paris Grasset, 1997, 275p. N'ayant pas exploité ces ouvrages, je n'en répète pas les références dans ma bibliographie.

¹⁵ Paul Audi est philosophe et écrivain. Il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages où il est question notamment des rapports entre l'éthique et l'esthétique. Il a traduit, préfacé et coédité (avec Jean-François Hangoüet) des inédits de Romain Gary (*Ode à l'homme qui fut la France* 2002) et *l'Affaire homme* 2005) dans la collection « folio » chez Gallimard, et a consacré à son œuvre deux essais *l'Europe et son fantôme* (2003) et *La Fin de l'impossible* (2005).

général, sur l'histoire, la culture, la civilisation, le bien, le mal, le bonheur, le malheur, dont l'inspiration en apparence « humaniste », teintée d'humour, mais scellée par l'angoisse et transfigurée par le courage, apparaît au regard de l'Homme sans complaisance aucune.¹⁶ ».

Gary fait l'objet de comparaisons avec de grands écrivains dans le cadre de la littérature comparée. Pour Jacques Lecarme, il s'agit de rapprocher l'œuvre garienne de celle d'Ernest Hemingway. Pour Gisèle Sarfati¹⁷, l'écrivain appelle, au théâtre, le parallèle avec Louis Jouvet. Celle-ci s'attache à décoder les rapports entre les deux hommes. Gary est encore comparé à Albert Cohen pour Olivier Ahtouk¹⁸ et Judith Kaufmann ou à Isaac Bashevis Singer chez Jean-François Pépin¹⁹, à Pérec et Modiano avec Timo Obergöker.²⁰ La vie et l'œuvre de Romain Gary nourrissent les écrits, les thèses qui tendent à donner une image plus positive et plus juste de l'homme et de l'écrivain interrogeant les dynamiques de ses multiples « moi ». Je ne saurais mentionner tous les travaux consacrés à Gary car mon propos n'est pas de faire ici une liste exhaustive mais d'exprimer cet élan pour la dimension de la création littéraire.

Les colloques, nombreux et riches ainsi que les autres événements inspirés par l'auteur de *La Promesse de l'aube* s'ajoutent à cet éclairage nouveau. Deux grands colloques universitaires soulignent l'engouement porté par la rencontre de chercheurs et écrivains : le premier colloque international sur l'œuvre de Gary « Géographies de Romain Gary » organisé les 26 et 27 mai 2000 en Sorbonne (Paris III), sous la direction de Mireille Sacotte s'est substantialisé avec la publication d'un ouvrage paru en 2002 regroupant les actes du colloque : *Romain Gary et la pluralité des mondes*. Le deuxième colloque : « Les trente ans d'Emile Ajar », organisé par le centre *Littératures françaises du XXème siècle* (Université Paris IV) et l'association *Les Mille Gary*, en Sorbonne le 6 mars 2004, avec le concours de l'Université Paris III a été précédé d'un autre colloque :

¹⁶ Paul Audi et Jean-François Hangouët, « Prologomen », *Romain Gary, L'Herne*, p. 10.

¹⁷ Gisèle Sarfati a consacré ses écrits à ses découvertes concernant les possibles collaborations entre Romain Gary et Louis Jouvet ; cf. *Le Plaid* n°11, novembre 2003, « Livrée de livres », p.3, 4 et « Rencontre avec deux hommes remarquables : Romain Gary et Louis Jouvet », in *Cahier Romain Gary*, L'Herne, op.cit. p.75-97.

¹⁸ Olivier Ahtouk prépare une thèse sur « la figure de l'homme providentiel chez Albert Cohen et Romain Gary ».

¹⁹ Jean-François Pépin est l'auteur de *L'humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et Isaac Bashevis Singer*, Paris, l'Harmattan, 2001, 323 p.

²⁰ Timo Obergöker est l'auteur d'une thèse publiée ; cf. la section bibliographie.

« Romain Gary Ecrivain-Diplomate », qui s'est tenu au Palais du ministère des Affaires étrangères, le 2 février 2002 sous la direction de Mireille Sacotte, avec la participation des *Mille Gary* et a donné lieu à la naissance du recueil des actes *Romain Gary Ecrivain –Diplomate*, paru en février 2003. Des projections cinématographiques organisées par Jean-Pierre Salgas et Corinne Bacharach au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme du 17 au 24 mars 2002 ont donné la preuve de la reconnaissance portée au romancier. Des lectures publiques lors de l'événement culturel à Nice : « Nice est un roman, la Promenade Gary » organisé les 3, 4 et 5 juin 2005 par Stéphane Benhamou, en collaboration avec Marie Dabadie ont rendu hommage à l'auteur des *Enchanteurs*. A New York, un colloque intitulé « The Word of Romain Gary » organisé en mai 2006 a contribué à populariser son œuvre.

En 2007, la profusion d'échanges et de débats sur Gary démontre combien le chemin sillonné par sa littérature a modifié son statut de romancier, sa condition. Cette condition, Mireille Sacotte, la déplorait et la dénonçait à travers le paradoxe de la situation littéraire de Romain Gary :

« Romain Gary est l'un des très grand écrivains du XXème siècle et son domaine est en jachère²¹ » : « pas d'édition de références, pas de Pléiade, pas de professeur spécialiste non plus, pas d'admission de ses livres aux programmes d'agrégation ou même de licence ; rien de tout ce qui fait l'habituelle escorte critique des grands auteurs, parfois même de moins grands²². ».

Gary lui-même souffrait de cette non-reconnaissance et se sentait en marge. Cela a laissé des traces d'amertume :

« Il n'y a qu'une chose qui compte, être ou ne pas être cité ; et j'appartiens moi, à la vraie race maudite qui est celle des écrivains que l'on ne cite jamais [...]. Vous croyez peut-être encore que ce qui compte c'est d'être bon ? Performant ? D'avoir quelque chose à dire ou décrire pour ne rien dire ? Quelle blague ! le seul vrai partage est entre ceux qu'on peut citer et ceux qu'on ne peut pas ; prenez mon cas... je peux dire n'importe quoi...raconter des choses extraordinaires...je pourrai en mettre plein la vue à vos trissotins de

²¹ Mireille Sacotte, « Présentation » de *Romain Gary et la pluralité des mondes*, p.7.

²² *Ibid.*,p.7.

Normale Sup'... jamais, vous m'entendez, jamais, vous ne verrez quelqu'un écrire : Gary dit que... Gary pense que... selon Gary... d'après Gary cela... on me pillera, ça oui... on me dépècera... cette impression, très désagréable, qu'on vous fait les poches en permanence... mais me nommer, ça, non... pas possible... pas sérieux... il aurait l'air de quoi, le zozo qui, m'ayant dévalisé, irait dire que Gary dit que ²³... ? ».

L'œuvre de Gary s'inscrit dans la durée en nécessitant une relecture, une nouvelle approche de la matière qui touche à l'envergure du romancier. Elle sollicite, à travers le temps, la recherche, la réflexion et de nouvelles interprétations. C'est ici que je saisis ce déploiement d'énergie de la part des jeunes chercheurs à tenter de percer le mystère, le secret, d'approcher l'inaccessible écrivain Romain Gary. Je m'inscris dans ce mouvement où, aujourd'hui, l'œuvre de Gary, cette inépuisable mine ouverte²⁴ est une source intarissable de débats, d'écrits, de productions littéraires sous toutes ses formes²⁵ et un modèle qui jouit enfin, en France, d'une forte influence.

Je considère l'élan d'attention pour Gary comme un grand pas en avant, non seulement dans l'évolution de la littérature française, dans l'activité critique actuelle mais dans l'évolution de la pensée esthétique en général. Le nom de Gary est reconnu²⁶. Le temps justifie et rend hommage à sa démarche d'enchanteur et nous aide à le cerner dans toute sa profondeur. A ce sujet, Jean Marie Rouart aura ces mots :

« Ce qui me semble important aujourd'hui, c'est qu'il ouvre tous les débats, lui qui a tant souffert de n'être jamais cité dans les joutes intellectuelles de son époque, il est vingt ans après sa mort devenu plus présent que jamais ; cela seul me semble important. On rend enfin justice à l'un des écrivains qui a été le plus sensible à l'injustice²⁷. ».

Il faut saisir Gary, nous dit Fabrice Larat « aux confins de plusieurs cultures²⁸ » :

« Je plonge toutes mes racines littéraires dans mon « métissage », je suis un

²³ Bernard-Henri Levy : *Les Aventures de la liberté*, Paris Grasset, 1991, p.54.

²⁴ L'« énergie de cette mine : « le charbon », pour rester dans l'éternelle métaphore du feu.

²⁵ Je renvoie à ma bibliographie pour une liste plus complète de tous ces événements depuis les années 2000 consacrés à Romain Gary et son œuvre.

²⁶ Apparaît dans les manuels scolaires, dans les index des ouvrages d'histoire, de politique, de souvenirs d'acteurs, de cinéastes, le nom de Romain Gary.

²⁷ Jean Marie Rouart. « Une chevalerie », Le cahier de l'Herne consacré à Romain Gary dirigé par Jean-François Hangouët et Paul Audi.

²⁸ Fabrice Larat, *Un Itinéraire européen*, op.cit., p.169.

bâtard et je tire ma substance nourricière de mon bâtardisme dans l'espoir de parvenir ainsi à quelque chose de nouveau, d'original. Ce n'est d'ailleurs pas un effort : cela m'est naturel, c'est ma nature de Bâtard qui est pour moi une véritable bénédiction sur le plan littéraire et culturel²⁹ » disait Gary dans *La Nuit sera calme*.

Une telle multiplicité des savoirs trouve son pendant dans l'expérience esthétique, dans sa vision du monde, faisant de lui un romancier cosmopolite et original.

« Il y a en moi un fond de croyance messianique, due peut-être à mes origines juives³⁰ »

Gary écrit ses romans sur un fond de folklore yiddish. Cette culture juive qui disparaît après le génocide est bien vivante dans les récits de Gary. Les nombreux virtuoses du ghetto, les rescapés du massacre ont une large place dans l'œuvre garienne.

L'autre tradition à laquelle appartient Gary est celle de l'humour juif. C'est sans doute l'héritage le plus important laissé par cette influence. Son enfance est marquée par Vinaver, les Frères Marx, Chaplin et autres humoristes juifs. Gary se considère lui-même comme l'un des leurs, pratiquant l'art de la dérision et de la parodie afin d'échapper à l'angoisse du réel. La bouffonnerie sera pour lui l'un des seuls moyens d'échapper à la rigueur implacable de la réalité. Ce thème intéresse directement mon travail de thèse, ma problématique. Gary est encore l'héritier de l'humanisme juif, celui des intellectuels tels Walter Benjamin, Ernst Bloch ou Gershom Sholem qui appartiennent à une génération de juifs nés au cours du dernier quart du XXème siècle, pour qui la croyance en l'homme et la dénonciation d'un désenchantement du monde dans la civilisation moderne sont les valeurs à défendre. Des valeurs humanistes que Gary partage parce qu'elles parlent de renouveau utopique. L'œuvre garienne retrouve quelques-uns de ces thèmes. L'auteur des *Enchanteurs* est pénétré de l'esprit de l'Europe centrale, des grands écrivains centre-européens comme Kafka ou Gombrovicz, dont la fidélité pour le siècle des lumières, pour l'esprit libertin et leur réticence à l'égard du lyrique, de l'antirationalisme et antiréalisme séduisent et

²⁹ Romain Gary, *La Nuit sera calme*, p.258.

³⁰ K.A Jelenski : « Entretien avec Romain Gary », p.4.

entraînent le romancier Gary. S'opposant ainsi au modernisme français de l'avant-garde, ils forment un autre modernisme, centre-européen.

Autre tradition est la culture slave. Elle est triple : l'atmosphère slave (celle des décors, des noms des personnages), la langue slave :

« J'ai souvent voulu bousculer [la langue française], lui faire prendre des tournures sciemment adoptées du russe ou du polonais³¹ ».

Et la pensée slave, dans la négation de Dieu. Comme Nietzsche, Gary est pour la patrie. Cette dimension russe des romans de Gary interroge mon analyse en ce sens où elle est dirigée par une double dynamique : nier et inventer. Autrement dit, si l'humain ne trouve pas de dignité en Dieu, il devra la créer. L'esprit russe contre l'idée d'un dieu créateur de misère, de cruauté, d'injustice est l'athéisme. Enfin, Gary connaît une culture anglo-saxonne. Gary a écrit directement en anglais puis en américain : une influence qui se ressent dans le style contenu de ces romans comme *Education européenne*, *Charge d'âme*, *Adieu Gary Cooper* ou *Lady L*.

Gary est l'un des très grands écrivains du XX^{ème} siècle, un cas unique dans la littérature mondiale : l'auteur des *Enchanteurs* est auteur à succès dans deux langues, le français et l'anglais, qui ne sont pas sa langue maternelle. Même Conrad, même Nabokov gardaient dans leur imaginaire plurilingue, « un pied » dans la langue de leur petite enfance.

Si des romanciers sont traducteurs dans leur langue, si des romanciers écrivent dans une langue autre que leur langue maternelle (Samuel Beckett, Nancy Huston, Milan Kundera, Emil Cioran, Tahar Ben Jelloun...), si des romanciers écrivent dans diverses langues maternelles, autrement dit sont bilingues ou trilingues (tels Julien Green, Alexandre Pouchkine et je pense bien sûr à tous les écrivains du Maghreb), si d'autres pratiquent plusieurs langues sans les écrire toutes (Joseph Conrad est reconnu pour avoir écrit ni en polonais, ni en français), rares sont les auteurs qui écrivent dans deux

³¹ *Ibid.*, p.4.

langues éloignées de leur langue maternelle et de surcroît dans deux styles différents sans être démasqués. L'inspiration anglaise et américaine permet à Gary d'exploiter les thèmes du roman américain et ses techniques littéraires³².

C'est dans cette littérature que Gary puise sa force créatrice romanesque. Gary revendique une admiration voire une certaine fascination pour des écrivains qui « bouffent leur société avec appétit³³ ». Gary marque une différence avec le roman français où « la mise en question des valeurs est elle-même fatiguée et systématique, sans force créatrice romanesque³⁴ ». Ainsi, Gary se reconnaît davantage dans cette vision du roman que dans celle que propose l'avant-garde littéraire française ou le nouveau-roman.

Romain Gary a peu débattu sur sa propre création, se démarquant ainsi de ses prédécesseurs et de la génération qui le suivit. En 1965, Gary écrit *Pour Sganarelle*, le seul ouvrage théorique que le romancier ait composé.

Dans cet essai, l'auteur propose des pistes de réflexions sur son œuvre, l'occasion pour lui de se poser et de se demander quelle est la situation du roman. L'écrivain se positionne du côté de ce qu'il nomme *le roman total* en opposition à ce qu'il appelle *le roman totalitaire*, contre ceux qui soumettent le roman à une idéologie. Gary définit le roman total comme espace imaginaire où personne n'est possesseur de vérité, revendiquant par là, la liberté et la toute puissance du romancier. *Pour Sganarelle* pense les rapports de la littérature et du monde à travers les figures de ce Sganarelle, ce bouffon ironique qui est aussi drôle et porteur d'espoir. Le personnage de Sganarelle ressemble à Arlequin, aux picaros, aux illusionnistes et aux clowns :

« Valet du roman, je suis un Sganarelle aux gages du chef-d'œuvre, gages que je ne toucherai probablement jamais³⁵ ».

³² Lorsque je parle de technique, je veux parler du roman policier américain pour *Adieu Gary Cooper*, du thriller pour *Charge d'âme*, du roman d'humour anglais pour *Lady L*, de la technique de la focalisation pour *Education européenne*. N'ayant pas exploité ces aspects de l'œuvre dans la suite de ma thèse, je renvoie ici à des études ayant été faites la dessus.

³³ Romain Gary : « Ils bouffent leur société avec appétit », *Le Monde*, 11-02-1977, p.19.

³⁴ *Ibid.*, p.20.

³⁵ *Op.cit.*, *Pour Sganarelle*, quatrième de couverture.

Sganarelle représente l'insolence, la liberté, la drôlerie, la gaucherie parfois. Pour Gary, ce Sganarelle transforme sa maladresse en autodérision, en provocation. La seule « devise » de Sganarelle est de « jouir de la vie » sans aucune fausse valeur. Ce jouisseur de vie ressemble à Gary lui-même car pour le romancier, tous les moyens sont bons pour être un propagateur de plaisir et d'espérance. Et, à cette fin, seul compte le pouvoir de persuasion du roman. Gary refuse la vision tragique du destin de l'homme. Il s'oppose à ceux qui proclament la mort proposant à la fois un « texte pragmatique », « un art poétique et un pamphlet ravageur » sous le titre *Pour Sganarelle, recherche d'un personnage et d'un roman*. Gary dénonce « le néant sartrien », « l'angoisse de l'incompréhension » de Kafka, « la merde » de Céline qui emprisonnent l'homme dans une condition sans issue. Gary les rejette au profit de l'imaginaire. Il souhaite triompher de ces « pères »³⁶ du nouveau roman, de cette mode des romans autobiographiques, des journaux intimes, des souvenirs et confessions. Gary s'attaque à celui qui a vraiment élaboré une théorie avec son manifeste *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet³⁷. Il lui reproche d'enterrer le roman, en récusant le narrateur et le personnage, l'intrigue, pour se cantonner à la description d'un monde désespéré. Cette entrave à la création romanesque tend à enfermer l'homme et le roman dans une seule situation. (Celle de l'humanité figée dans un déterminisme dangereux).

A l'époque, les écrivains s'orientent en fonction des grandes écoles de pensée tel le Marxisme, l'Existentialisme et le Structuralisme, autant de manifestation d'un même désir : l'évolution de l'esthétique avec l'histoire. Il s'agit d'exprimer le besoin d'un art

³⁶ L'expression « pères du nouveau roman » renvoie essentiellement selon Gary, à Sartre et le néant, Kafka et l'angoisse de l'incompréhension, Céline et la noirceur qui emprisonnent l'homme dans une condition sans issue.

³⁷ Avec cette expérience qu'il poursuit dans ses quatre romans : *Les Gommages*, *Le Voyeur*, *La Jalousie* et *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet vise à atteindre les limites extrêmes d'une totale neutralisation. Il met en mouvement une écriture aussi mécanique que possible apte à faire apparaître « le squelette » de la narration et de la description après l'avoir dépouillé de tout personnage, de toute signification et de toute psychologie. C'est la technique du regard neutre : « Le monde n'est ni signifiant, ni absurde, il est tout simplement » (*Pour un nouveau roman*).

totallement nouveau et différent, qui doit lui aussi, se révolutionner, après la mort de dieu, la guerre et la société de consommation. Sur ce point³⁸, Gary se trouve assez près des théoriciens. Mais, selon l'écrivain de *La Vie devant soi*, il n'y a pas de modèle qui se présente comme évidence. Pour qui veut vivre avec son temps, le romancier doit connaître la liberté absolue car tout modèle, selon Gary, exige d'être obéi. Il faut résister aux modèles supérieurs. Gary refuse ces tendances dominantes du roman français moderne. Le modernisme de Gary est en décalage avec l'image conventionnelle du modernisme d'après-guerre, un modernisme universitaire de norme qui exige la fin du roman. Gary se veut fidèle à la forme romanesque, fondateur d'une nouvelle évolution du roman. Paradoxalement, par sa volonté d'innovation, Gary se rapproche de la modernité mais il s'en écarte et s'isole par les moyens entrepris et le ton violemment accusateur de son œuvre qui alimente la polémique. *Pour Sganarelle* le place en marge de ses contemporains. Gary défend l'humanisme à un moment, une époque³⁹ où cela est mal vu, considéré comme anachronique. Cette indépendance le conduit à la solitude. Gary est écarté par ses choix différents de ceux de la modernité. En plus d'employer un ton accusateur, parfois féroce, Gary est provocateur.

La conception romanesque chez Gary est marquée par un double mouvement : Gary est à la fois proche et éloigné des tendances dominantes de l'époque. Ce modernisme en dehors des illusions de l'avant-garde a causé bien des malentendus et a contribué à l'isolement de Gary dans la vie littéraire française. Cette œuvre, qui répond à des accusations, ne se laisse enfermer dans aucun système. La marginalité de Gary se retrouve dans son refus d'appartenir à un quelconque cercle littéraire et dans son opposition au nouveau type de roman que la modernité notamment instaure. Selon Gary, tous les champs du possible du roman ne sont pas exploités ni épuisés. Le roman

³⁸ Il n'y a pas de clivage entre modernisme et traditionalisme. Si là où Robbe-Grillet remet en cause les pouvoirs du narrateur, Gary fait l'analogie entre l'écrivain et dieu, leurs démarches peuvent se rejoindre, notamment dans la volonté de fonder une nouvelle évolution du roman. Ce sont les moyens qui les distinguent : Robbe-Grillet s'impose des règles, Gary choisit la liberté absolue.

³⁹ La philosophie de Michel Foucault dans les années, annonce la mort de l'Homme de l'humanisme. Cf. Michel Foucault

reste le dernier bastion où l'homme peut encore être libre et vivant. A côté de sa conception du roman, Gary expose aussi sa conception du personnage :

« Je vis mon personnage, je sens déjà en moi sa passion tumultueuse, son amour de la vie, sa dérision, sa volonté de se jeter contre tous les rivages pétrifiés de la réalité. Bien entendu, comme tant de romanciers, je rêve d'un roman dont le « je » ou le « il » ne serait plus simplement un homme, mais une identité plus vaste, en devenir constant, une communauté d'espoir, de dépassement sans fin et de bonheur, qui serait le véritable et unique personnage central de l'épopée⁴⁰... ».

« J'obtiens ainsi deux personnages qui cheminent ensemble dans le roman, qui ne font qu'un, mais je divise en deux parce que j'obtiens ainsi une source de conflit féconde du point de vue romanesque : l'un d'une grandeur, d'une immortalité qui permet toutes les moqueries, tous les sarcasmes, parce qu'il est à mes yeux d'une dimension et d'une générosité qui invitent à toutes les marques de respect (...) l'autre périssable, insignifiant, d'une vulnérabilité absurde, et qui tire de sa moralité et de son caractère éphémère, une extraordinaire liberté, un sentiment d'impunité totale, une insouciance qui ne peut rien entamer. Il va sans dire que le procédé de fendre l'homme pour en faire deux personnages en conflit a été inventé par Cervantès et que je me bornerai à l'utiliser d'une autre façon, ce que je n'ai jamais cessé de faire dans mes romans, et qui explique pourquoi, depuis *Tulipe*, tous mes personnages « dominants » ont toujours été assistés par un contradicteur⁴¹ ».

L'œuvre va inspirer la vie. Tous les éléments de la structure romanesque possèdent chez Gary-Ajar une originalité authentique : ils se définissent tous par les nouvelles tâches artistiques que lui seul à su s'assigner, puis remplir, dans leur étendue et leur profondeur, en cassant les formes établies du nouveau roman. Pour Gary-Ajar, le regard sur le monde est inséparable du regard sur le personnage. C'est ainsi que naît cette harmonie artistique si caractéristique de l'auteur des *Mangeurs d'étoiles*, entre la vie du personnage et la conception du monde, entre l'émotion intime et les thèmes abordés. Gary sait mettre l'émotion en avant. En écrivant, il a le souci de faire courir dans sa prose une charge d'affectivité qui fut un moyen d'impliquer le lecteur. Ce qu'il y a de moderne dans l'attitude d'Ajar face au langage c'est sa liberté : il écrit au cœur

⁴⁰ *Pour Sganarelle*, p.475- 476.

⁴¹ *Op.cit.*, pp. 212-213.

des âmes, ce qui le rend intemporel. Sa langue est pétrie de culture mondiale. Dans *Pour Sganarelle*, Gary veut ressusciter la liberté et la tradition et à l'histoire et au passé. Toutefois, il ne s'agit pas pour le romancier de défendre le roman traditionnel mais de restaurer l'espérance humaniste. La thèse soutenue dans cet ouvrage est celle d'une lutte pour la dignité humaine, pour la transformation de la beauté artistique en dignité humaine. Autrement dit, il est temps, selon Gary, de retrouver une liberté, une fraternité pour l'humanité. De cette thèse se dégagent deux éléments centraux de la création romanesque garienne : l'idée de vaincre le destin par l'aspiration idéaliste et celle que l'homme peut se créer lui-même par la fiction. L'œuvre de Gary invite l'homme à assumer librement sa condition, son absurde condition. Les livres de Gary témoignent de cette quête d'un nouvel humanisme.

Gary appartient à une génération traumatisée par les années quarante. Cela n'empêche pas le romancier d'exprimer l'affirmation de la puissance de l'humain au moment où l'homme est mort après Dieu. Son souhait est de transformer l'homme comme point de départ de l'individualisme humaniste. Il recourt à la notion de dignité humaine. En cela, il se rapproche des valeurs d'un Camus ou d'un Malraux. Leur humanisme est proche de l'humanisme classique dont le maître mot est de valoriser l'homme en tant que capacité autonome. Autrement dit, un homme qui fonde ses propres lois, sa propre raison, et sa propre volonté, ne recevant plus les normes de la nature humaine ni de Dieu. Le thème de la dignité humaine est au centre des œuvres de Malraux et de Gary. Gary est héritier d'un humanisme malrucien. Gary partage avec Malraux, le sens du réel, l'amour du roman et une même vision de la condition humaine, rejoignant l'humanisme classique dans une certaine conception de l'homme et de ses valeurs selon laquelle la nature prend la place sur l'histoire. Les droits historiques sont changés en droits naturels, en désir de fraternité et de dignité. Toutes leurs œuvres sont une recherche des valeurs humanistes, de dignité humaine et sont préoccupées par les mêmes problématiques. Leurs héros sont des combattants du destin. Ils choisissent la voie de l'action. Tous deux croient en la force « héroïque » de

l'homme, ce qui les pousse à souhaiter conserver la notion d'être humain comme sujet et non comme objet. C'est pour cette raison, que leurs œuvres sont souvent considérées comme anachroniques. Un certain parcours les unisse. Toutefois, il existe de nombreux points de divergences entre les deux romanciers, notamment le recours à un registre plus grave, voire tragique chez Malraux. Au-delà de son œuvre, Malraux, l'homme, est, pour Gary un modèle, une figure mythique :

« L'œuvre de Malraux est (...) la seule œuvre contemporaine qui me fascine, c'est aussi vrai que je me sens beaucoup de points communs avec Malraux-l'homme⁴² ».

Gary voit en lui l'homme du dépassement :

« (...) au cours d'une amitié de quarante ans, et de conversations où chaque réponse ne cessait d'appeler une question nouvelle, je crois avoir reçu de sa part, une sorte d'approbation tacite à ce que j'entends par là⁴³ ».

Face à la crise de la fiction, à la tentation de désespérer presque systématique des romans d'après guerre, Gary propose de renouveler l'humanisme⁴⁴, valorisant sa confiance, sa fidélité en l'humanisme classique, en l'homme, les pouvoirs de l'illusion, la fiction, le symbole qui permettent de retrouver l'étendard de la dignité humaine. Cette vision constitue la spécificité de l'humanisme garien.

La plus grande originalité du romancier réside dans la création d'Emile Ajar, la mystification d'Ajar. C'est un véritable coup de maître. Gary devient Ajar. L'écrivain qu'on disait parvenu au terme de sa carrière, se transforme dans l'ombre, en un jeune romancier.

⁴² Propos retenus lors de l'entretien avec K.A Jelenski, *Un picaro moderne*, in *Le cahier de L'herne*, p.13.

⁴³ *Op.cit.*, p.13.

⁴⁴ N'ayant pas traité ce sujet dans la suite de ma thèse, je renvoie à des études comme celle de Jørn Boisen sur le picaro, qui développe la question d'une contradiction inhérente à l'humanisme garien entre abstrait et concret : « Exaltation et condamnation de l'idéalisme abstrait se succèdent ou plutôt coexistent dans une même pensée. Dans cette situation, Gary cherche à réconcilier les deux termes de la contradiction en essayant d'incarner concrètement les abstractions dans son univers romanesque » cf. Jørn Boisen, *Un Picaro Métaphysique*, p.341.

Gary assouvit son fantasme prométhéen d'être un autre :

« Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence. Je lisais, au dos de mes bouquins : « ...plusieurs vies bien remplies... aviateur, diplomate, écrivain... » Rien, zéro, des brindilles au vent, et le goût de l'absolu aux lèvres. Toutes mes vies officielles, en quelque sorte répertoriées, étaient doublées, triplées par bien d'autres, plus secrètes, mais le vieux coureur d'aventure que je suis n'a jamais trouvé d'assouvissement dans aucune⁴⁵ ».

Romain Gary a été classé sous l'étiquette « d'amuseur » sur le plan esthétique et de « bourgeois individualiste » sur le plan politique. Cette image qui est à l'origine du malentendu entre Gary et la presse, l'a isolé et l'a poussé à se venger.

En plus d'être « classé, catalogué, acquis, ce qui dispensait les professionnels de se pencher vraiment sur [son] œuvre et de la connaître ⁴⁶», Gary est attaqué par une critique injustifiée, celle du journaliste Kléber Haedens déchaînant une « tempête polémique » qui nuira à la célébrité de l'auteur. Haedens entend fonder un comité pour la défense de la langue française contre Romain Gary et la revue des arts engage un grammairien afin de retenir les fautes dans *Les Racines du ciel*⁴⁷.

La fabrication d'Ajar devient indispensable à l'auteur, une question de « survie ». L'écrivain dans « l'ombre » se consacre à sa véritable passion, l'écriture. Le pseudonyme est alors un moyen de se révéler à lui-même et de se créer.

Face à l'affaire Ajar se manifestent deux comportements, celui de la presse, enthousiaste devant le succès du nouvel écrivain et celui de Gary qui, tel un magicien, tire les ficelles de sa farce et s'amuse à tromper en fabriquant de fausses déclarations, de faux témoignages. Les journalistes se lancent dans une course « folle » afin de tenter de découvrir qui se cache derrière Ajar. Une journaliste, Jacqueline Piatier croit reconnaître la griffe de Gary sous la plume d'Ajar.

Romain Gary dément avec un talent incroyable :

⁴⁵ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.29.

⁴⁶ *Op.cit.*, p.17.

⁴⁷ *Les Racines du ciel* obtiennent le prix Goncourt pour l'année 1956. La première édition du livre laisse apparaître quelques fautes typographiques qui ont favorisé les malentendus.

« J'affirme que je ne suis pas Emile Ajar et que je n'ai pas collaboré en aucune façon aux ouvrages de cet auteur⁴⁸ ».

La journaliste explique « qu' [il] [lui] a signé un papier reproduit dans *Le Monde* du 28 novembre 1975. La réussite de la fabrication de confidences auprès des journalistes est totale. La critique qui n'appréciait pas Gary est unanime face à Ajar. Certains plaignaient Gary, l'écrivain en fin de parcours, qui le pensaient jaloux de l'ascension de son neveu. Ceux qui accusaient Gary d'écrire un mauvais français étaient les mêmes qui « s'extasiaient » devant la maîtrise du style d'Ajar.

Pour les journalistes, le nouvel écrivain de génie Emile Ajar, neveu de Romain Gary, volait la vedette à l'oncle vieillissant, en fin de parcours. Et Gary de souligner :

« (...) Vous pensez, pour cela, il faudrait *relire* ! Et encore quoi ⁴⁹?
«Et les échos 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 de son cousin Emile Ajar au firmament littéraire, alors que lui-même avait avoué son déclin dans *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* ».

Et de donner des explications quant à la célébrité de son neveu et de présenter publiquement la relation entretenue avec celui-ci, jouant avec l'image de la complicité paternelle :

« Puis nos relations se sont estompées comme c'est toujours un peu le cas entre un père spirituel et un fils qui s'émancipe. Il a fait mai 68, me tournant le dos, cherchant à voler de ses propres ailes pour ne rien me devoir et surtout pour ne pas donner l'impression qu'il se servait d'un parent célèbre ⁵⁰».

Gary a reproché, dans un livre testament, *Vie et mort d'Emile Ajar*, à tous ceux qui n'ont pas vu la parenté des deux œuvres de ne pas l'avoir lu. Lui qui s'est toujours

⁴⁸ Jacqueline Piatier : « Une mystification littéraire. La mort d'Emile Ajar », *Le Monde*, 2/7-198, p.1.

⁴⁹ *Ibid.*, p.1.

⁵⁰ Romain Gary, propos recueillis par Philippe Bernert, « Le Goncourt en cavale », *L'Aurore*, 22et 23 novembre 1975 p.18.

défini comme un nomade, polonais, juif et français a répandu la richesse de sa géographie humaine à travers ses livres. C'est cette évolution au sein de l'œuvre qui a dérouté la critique et qui n'a pas su suivre Gary dans son parcours, sa création et son imagination. Pour la critique, il aurait fallu que l'écrivain soit constant. Or « cette constante est absente » de son œuvre, pour reprendre les termes de Gary lui-même, car il n'impose rien aux personnages, ce sont eux qui s'imposent :

« J'écris en fonction de ce que je veux dire. Après le livre choisit son public ⁵¹»

C'est en cela que Gary a réussi ce tour qui consiste à être un perpétuel débutant. Écrire c'est vivre, pourrait dire Gary. Pour reprendre une expression de David Bellos : « un certain équilibre est enfin rétabli ». Gary rattrape sa huitième balle avec Ajar, romancier de génie. L'une des raisons de cette marginalité est peut-être à trouver en l'homme Gary, qui aurait caché l'écrivain. Gary le diplomate, le résistant gaulliste, l'ambassadeur, l'aviateur, l'époux de l'actrice américaine Jean Seberg, séduit, fascine et dérange. L'homme affiche sa vie privée, politique et mondaine.

L'expérience du pseudonyme permet de saisir, au-delà de l'innovation, la renaissance de Romain Gary. Le temps ne fait pas vieillir, il fait rajeunir Gary en Ajar.

L'œuvre rejoint ainsi la vie. Il n'y a pas de dissociation chez Gary entre l'écriture et la vie. La quête d'un nom d'écrivain naît d'une histoire avec sa mère, Nina, qui rêvait pour son fils d'une brillante carrière littéraire. Toute la jeunesse de Romain est tournée vers cette recherche du nom d'écrivain. Romain Gary est fils unique.

Il est élevé par sa mère et ressent très vite l'idée d'une mission à accomplir pour elle :

« Je sentis qu'il fallait me dépêcher, qu'il me fallait en toute hâte écrire le chef-d'œuvre immortel, lequel, en faisant de moi le plus jeune Tolstoï de tous les temps, me permettrait d'apporter immédiatement à ma mère le récompense de ses peines et le couronnement de sa vie⁵² ».

⁵¹ Romain Gary, propos recueillis dans *Romain Gary, Le Nomade multiple*, interview avec André Bourin, France Culture. (mai-juin 1969).

⁵² *La Promesse de l'aube*, pp.29-30.

En 1922, Romain et sa mère quittent Wilno pour Varsovie. Romain n'entre pas tout de suite au lycée français, faute d'argent. Après deux ans passés à Varsovie et dix ans en Pologne, ils arrivent en France en 1926. C'est à Nice qu'ils s'installent. La mère y est gérante d'un hôtel-restaurant et Romain s'inscrit au lycée. C'est un élève très brillant. Nina est malade, elle a du diabète mais malgré ses soucis de santé, elle souhaite élever son fils comme un prince. Ils vivent en marge de la société (ils sont russes, juifs et athées). Nina vit pour son fils et pour la réalisation d'un rêve : qu'il devienne le plus grand écrivain français. Elle attend qu'il passe le baccalauréat, la naturalisation, la licence en droit, le service militaire et les sciences politiques. Gary est élevé dans l'esprit nourri de l'humanisme français. Une éducation, qui a laissé de grandes traces dans l'âme du romancier Gary. Romain ne déçoit pas sa mère : il réussit son baccalauréat en 1933, s'inscrit à la faculté de droit et passe une licence en droit à la faculté de Paris et un diplôme d'études slaves à l'université de Varsovie. En 1935, il publie sa première nouvelle dans l'hebdomadaire, *Gringoire*. Pour sa mère, c'est le triomphe. Ses projets de voir son fils devenir un grand écrivain se concrétisent. Après une licence en droit, il se lance dans la carrière militaire. En 1938, il est incorporé à l'armée de l'air à Salon. En 1940, il est nommé instructeur de tir aérien. Il connaît la défaite de la France. Il se rallie à la France libre du Général De Gaulle pour lequel il a une profonde admiration. Pour la première et la dernière fois de sa vie, Gary appartient à un groupe, celui des combattants du général, le seul qu'il ne revendiquera jamais. C'est en ces termes qu'il résume son attachement à l'homme politique :

« (...) ce qui me liait à lui, c'était le sens de ce qui est immortel et de ce qui l'est pas, parce que le vieux croyait à la pérennité de certaines valeurs humanistes qui sont aujourd'hui déclarées mortes et que le monde redécouvrira tôt ou tard ⁵³».

Pendant les grandes périodes de guerre, il n'assiste que de loin aux combats. Il se consacre à l'écriture. En 1944, il reçoit la croix de la libération et achève en même temps son premier grand livre : *Education européenne*. Ce livre obtient un vif succès en

⁵³ *La Nuit sera calme*, p.156.

Angleterre (en anglais *Forest of Anger*). Le rêve s'est transformé en réalité pour Nina : Gary est auteur à succès, compagnon de la Libération, commandeur de la légion d'honneur et marié à une célèbre écrivaine anglaise (Lesley Blanch).

A la libération, Romain apprend la disparition de sa mère. C'est sa plus grande déception.

La Promesse de l'aube écrit en 1960 développe le thème du désir maternel, la vie de Gary comme création artistique. L'année 1961 marque un changement dans sa vie, il se sépare de la vie politique et se consacre entièrement à l'écriture. Il devient ce qu'il appelle « un obsessionnel de l'écriture⁵⁴ ». Il se livre à l'élaboration de deux cycles romanesque en plus de continuer à écrire en anglais et en américain (*Lady L* en anglais et *The Talent Scout* et *Ski Bum* en américain qui sont, bien entendu, traduits en français par lui-même) : **Frère océan** (*Pour Sganarelle, La danse de Gengis Cohn, La Tête coupable*) et **La Comédie américaine** (*Les mangeurs d'étoiles, Adieu Gary Cooper*).

A ce cycle s'ajoute la création d'un recueil de nouvelles : *Gloire à nos illustres pionniers*, une carrière de journalisme et la préparation de scénarios pour quelques réalisateurs américains. Gary joue un rôle d'homme du monde et sa réputation se fait. En France, sa côte de popularité est mal perçue. Il rencontre Jean Seberg. Elle a vingt cinq ans de moins que lui. Il tombe amoureux et se marie. La réalité rejoint la fiction : en 1952, Gary avait écrit une relation amoureuse entre un écrivain et une star du cinéma dans *Les Couleurs du jour*. Ils divorcent en 1970. C'est sa deuxième grande déception.

A partir de 1970, Gary se lance dans une immense activité littéraire. C'est le début d'AJAR, la naissance d'AJAR, les prémices d'AJAR.

Gary écrit *Les Enchanteurs*, « dernier » Gary avant AJAR, un an avant de devenir cet autre romancier. C'est un livre, très réussi mais il passe inaperçu aux yeux de la presse. Gary qui ne supporte plus cette situation d'isolement, cette indifférence. Il décide de se venger. En 1974, lors de la rentrée littéraire, il met un plan à exécution : il lance un ouvrage intitulé *Gros-Câlin* sous le pseudonyme d'Emile AJAR. C'est une victoire. Le livre

⁵⁴ *Op.cit.*, p.314.

obtient le prix Goncourt. Un an après, c'est encore un succès avec *La Vie devant soi*. C'est Paul Pavlowitch, le neveu de Gary qui, dans cette comédie menée contre la presse, joue le rôle d'AJar (Je renvoie ici aux biographies sur Gary et à l'ouvrage de Paul Pavlowitch, *L'homme que l'on croyait*, quant à la nature des rapports entre l'oncle et le neveu au sein de la duperie). En même temps qu'il écrit sous le nom d'AJar, il poursuit sa carrière garienne. Il publie *Pseudo*, *Au delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, *Clair de femme*, *Les Clowns lyriques*, *Charge d'âme*, *La Bonne moitié* et *Les Cerfs-volants*. AJar a fait quatre chefs-d'œuvre. La fiction s'est faite réalité. Grâce à l'invention d'un autre nom et par l'écriture extraordinaire d'AJar, Gary parvient à tromper, vaincre tout le milieu littéraire de l'époque. Il fuit l'image qui lui a été plaquée au visage et peut « savourer » dans l'ombre, la liberté d'être un jeune écrivain. L'écriture se fait libération. Il peut s'évader de la prison des critiques, de son moi. Et Gary de dire :

« Je me suis toujours été un autre ⁵⁵».

La création romanesque lui permet de se réaliser complètement.

A la question que le journaliste, Jérôme le Thor, posait à Romain Gary en 1977: « Quelles sont les valeurs de votre univers romanesque ? », l'auteur des *Clowns Lyriques* affirmait :

« Je n'ai qu'un souci : saisir. Saisir le monde, saisir mes personnages, saisir le lecteur et l'entraîner avec moi, faire vivre fortement...Et défendre ce qui me semble sacré dans la vie et dans l'homme⁵⁶».

⁵⁵ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.30.

⁵⁶ Propos recueillis dans *Romain Gary l'affaire homme*, sous la direction de Jean-François Hangouët et Paul Audi d'après l'entretien avec Jérôme le Thor. « Romain Gary ou le nouveau romantisme », dossier ajouté à *Clair de femme*, Cercle du Nouveau livre, Librairie Jules Taillandier, mai 1977. *L'affaire homme*, présenté par Jean-François Hangouët et Paul Audi, aux éditions Gallimard, réunit en un volume de nombreux textes de Romain Gary publiés entre 1957- époque des *Racines du ciel*- et 1980, l'année de sa mort. Essais, opinions, prises de positions, interviews, préfaces, les textes retrouvés sont donc rassemblés afin d'offrir les commentaires, réflexions et analyses d'un écrivain qui n'a cessé de réagir aux événements de son siècle.

Il me semble, qu'un livre, plus qu'un autre, réponde à cette exigence d'écrivain : *Les Enchanteurs*. Dans *Les Enchanteurs*, dernier roman de Romain Gary avant Emile Ajar, captiver le lecteur est un but en soi autant que de réaliser le rêve du *roman total* révélé dans *Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman, Frère Océan I* : faire triompher l'imagination sur la réalité. Cette « recherche d'un personnage et d'un roman », comme l'indique le sous-titre, « préface à un roman en cours d'élaboration » de la série « Frère océan » qui compte *La Danse de Gengis Cohn* en 1967 puis, en 1968, *La Tête coupable*, à laquelle peut se rattacher aussi en 1978, *Charge d'âme*, offre un programme ambitieux : « C'est l'immensité du monde qu'il nous faut couvrir aujourd'hui », tel le défi que pose l'écrivain à sa propre force artistique et créatrice : « Le roman est une géographie de l'infini (...) ». Dans cet essai symbolique de la période de liberté créatrice de l'écrivain, Gary avoue préférer au roman à thèse « totalitaire », le roman mû par l'imaginaire « total » :

« La marge entre ce que nous attendons de la réalité et ce que nous en attendons secrètement ne peut être remplie que par l'art et la fiction⁵⁷ ».

Dans la tradition des conteurs picaresques dont il se réclame dans cet ouvrage, Gary se met à écrire le roman « de son obsession majeure : un roman plus fort que la vie, grâce à l'art⁵⁸ ». Face à une époque où les romanciers se retirent dans le « royaume du je », se complaisent dans une « retraite intimiste », dans « le narcissisme⁵⁹ » d'un sujet replié sur lui-même, Gary propose avec *Les Enchanteurs* un spectacle merveilleux et envoûtant dans la steppe russe. En entrant dans l'univers de clowneries, de masques, de ventriloquie des *Enchanteurs*, il me semble qu'un mot traverse et relie cette œuvre à celle d'Ajar : la magie.

⁵⁷ *Pour Sganarelle*, p.45.

⁵⁸ Pavlowitch, Paul. *L'Homme que l'on croyait*, p. 54.

⁵⁹ C'est Gary qui souligne dans *Pour Sganarelle*. Pour Gary, le roman moderne installe une vision totalitaire de l'homme réduit à une seule des situations. Gary voit dans le néant de Sartre, l'angoisse de l'incompréhension de Céline ou la « merde » de Kafka, une manière d'emprisonner l'homme dans une condition sans issue. Gary s'en offusquera lors d'une interview accordé à Jérôme le Thor: « Ils sont allés jusqu'à la table rase » ; « Il a fallu « débourrer » les crânes d'où Céline, Sartre, Genet, Foucault tous les freudiens (...) On est passé de l'humanisme au néantisme, on est allé jusqu'à la destruction des valeurs humaines fondamentales » in *Romain Gary L'Affaire homme*, p.294.

Ce qui importe pour moi, dans cette approche du mot, c'est moins la définition que je peux lui donner, car vouloir définir la magie reviendrait à la tuer, que le mouvement qui semble bien s'opérer entre l'auteur qui s'engage et nous, lecteurs. Plus qu'un autre, Gary nous entraîne dans son tour d'illusionniste. Il nous manipule, nous séduit, nous envoûte, nous tient. C'est de cette relation entre l'écrivain et son lecteur, et selon un modèle cher à Gary qu'il faut entendre la magie. Henry Michaux, tant admiré de Gary, dans *La Nuit remue* disait :

« La magie consiste à pénétrer les replis de l'homme, au fond desquels se manifeste l'activité projective et imageante de la nature. Sans cette complicité démoniaque avec le fond des choses, nous ne sommes qu'un noyau de néant, une capsule ligneuse et fermée⁶⁰ ».

La magie est un appel, à la fois surgissement et abîme, apparence visible et destruction :

« Toute vie est faite de tours de passe-passe, il ne saurait y avoir de génie authentique hors de l'immortalité. La mort n'étant pas autre chose qu'un manque de véritable talent, nous voilà tous condamnés à l'illusionnisme et à des numéros d'imitation plus ou moins réussis⁶¹».

Gary cherche cette magie où s'enracine l'énigme des choses, il va vers cette lumière dans une sorte de présence/absence et le mouvement de chacun de ses textes me semblent constitué par cet « aller-vers », cette trajectoire. Comme toutes choses emportées par la magie, l'écrivain lui-même s'évanouit, disparaît, pour mieux réapparaître. Il faut être un autre pour retrouver la jeunesse d'écrivain. Gary « se transforme » dans et par l'écriture en Ajar au point de ne pas être reconnu dans une sorte de triple mouvement : celui de la création enchanteresse, celui de la mémoire. Il se dira, dans *Les trésors de la mer Rouge*, « habité par un ange-démon » qui le pousse à se pencher sur tout ce qui guette déjà le temps, avec les yeux de l'oubli⁶² ... », celui de

⁶⁰ Henry. Michaux, *La Nuit remue*, p.100.

⁶¹ *Les Enchanteurs*, p. 317.

⁶² *Les Trésors de la mer rouge*, p.36.

l'espoir que la littérature parvienne un jour à mettre fin à « l'innommable » en l'homme, à vaincre « l'inhumain ».

En 1974 paraissent trois livres : *Les têtes de Stéphanie*, sous le pseudonyme révélé de Shatan Bogat (qui signifie en russe « vagabond opulent »), *La Nuit sera calme*, un entretien autobiographique avec François Bondy sous le nom de Gary (Gary signifie « brûle » à l'impératif, en russe), *Gros Câlin*, un autre roman, sous le pseudonyme d'Emile Ajar. En une seule année : deux langues (l'anglais et le français), trois noms, trois livres et surtout trois styles. Ce qui fait la grandeur d'une telle œuvre est, qu'au de là de sa marginalité, de son originalité, elle résiste à toute classification⁶³, à toute définition comme son auteur. La question la plus impressionnante posée par l'œuvre de Gary est bien celle de sa pseudonymie. Présentée soit comme nécessité d'un dédoublement de la personnalité qui constitue l'écrivain, rattachée à l'étymologie de son nom Gary, supercherie ou maladie, lui-même s'en expliquera, dans le livre testament : *Vie et mort d'Emile Ajar*, l'année de sa mort. Dans ce bref texte, l'écrivain explique la genèse de la pseudonymie et le processus d'engendrement de ses « créatures ». L'art de jouer avec un pseudonyme n'est pas exclusivement réservé à Gary. Avant lui, par exemple, Macpherson avait fait la même chose avec Ossian mais sa supercherie fut éphémère et, la critique a vite su qui en était l'auteur. De même, Defoe avait usé du pseudonyme Capitaine Johnson pour *L'histoire générale des plus fameux pirates* parue en 1724. Prévost aussi avait publié en 1744, *Les Voyages du Capitaine Lade*. Robert Lade n'était que le pseudonyme de Prévost. Dumas avait écrit *Les mémoires d'un gentilhomme corsaire* sous le nom de Trelawny, œuvre parue d'abord sous l'anonymat. Fernando Pessoa a créé de multiples identités auxquelles il donnait vie et qu'il appelait *hétéronymes*, écartant la pseudonymie qui n'est pour lui qu'un jeu⁶⁴.

⁶³ « On vous classe et on ne vous suit pas toujours » telle est la phrase que Gary aura lors d'une interview pour France culture. L'écrivain explique comment il écrit et aborde le problème du classement. Il précise que la critique ne le suit pas dans l'évolution de son imagination et de sa création, qu'elle a besoin d'une constante, de suivre un écrivain dans la même direction. « Or » dira Gary, « cette constante est absente de mon œuvre (...) J'écris en fonction de ce que je veux dire. Après le livre choisit son public ». *Romain Gary, le nomade multiple*. Entretien avec André Bourin. France Culture (mai-juin, 1969).

⁶⁴ « L'œuvre pseudonyme est celle de l'auteur « en sa personne », moins la signature de son

Il est bien peu d'auteurs qui soient capables de renoncer à leur nom propre. Gary est un cas rare dans l'art du pseudonyme, de la tromperie littéraire : de son vivant, Gary ne dévoile pas qu'il est l'auteur de l'œuvre signée Ajar. Il réserve ses explications remplies d'humour pour son récit posthume, *Vie et Mort d'Emile Ajar*.

D'un livre à l'autre, d'une œuvre à l'autre, d'un style à l'autre, les jurés du prix Goncourt n'ont pas reconnu l'auteur, la plume, et ont pensé couronner deux lauréats (Gary remporte un autre prix Goncourt avec *La Vie devant soi*, en 1975, après *Les Racines du ciel*). Il n'en demeure pas moins que ce qui a causé le plus de problèmes à la critique, c'est, plus encore que la multiplicité, l'autonomie de ses textes, Gary constituant à lui seul deux écrivains de génie. Par conséquent c'est en tant que phénomène littéraire, que l'œuvre de Gary soulève plus d'une interprétation. L'œuvre Gary/Ajar est marquée du sceau de la multiplicité. C'est, à travers ces deux œuvres mêlées que je trouve des thématiques, des rythmes, des lieux identiques, une même voix, cette voix qui est là pour faire entendre l'absence de celui qui la prononce, une voix plurielle et singulière, de celui qui marqua le XX^{ème} siècle.

Double mouvement : construction / déconstruction, fait et contrepoint, apparition / disparition, tout et rien. Ecrivain construit sur la contradiction : celle d'exister et de mourir. La pluralité est là pour figurer l'impossibilité d'une vérité. La seule vérité étant que Gary ne sait s'il existe :

« J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans, depuis la soudaine célébrité qui était venue à un jeune aviateur avec *Education européenne*, lorsque Sartre écrivait dans *Les Temps modernes* : « il faut attendre quelques années avant de savoir si *Education européenne* est ou non le meilleur roman sur la résistance... » Trente ans ! « On m'avait fait une gueule. » peut-être m'y prêtais-je, inconsciemment. C'était plus facile : l'image était toute faite, il n'y avait qu'à prendre place. Cela m'évitait de me livrer⁶⁵ ».

nom. L'œuvre hétéronyme est celle de l'auteur « hors de sa personne », elle est celle d'une individualité totalement fabriquée par lui, comme le seraient les répliques d'un personnage issu d'une pièce de théâtre quelconque écrite de sa main ». Pessoa Fernando, in revue *Presença* de décembre 1928, in *Sur les hétéronymes*, p.9.

⁶⁵ *Vie et mort d'Emile Ajar*, pp.28-29.

Gary souffrait de n'être que lui-même. La création d'une autre identité peut répondre, à un sursaut vital visant à protéger le sujet d'un anéantissement total. Refus de la solitude, solitude d'un moi qui se reflète dans Ajar.

Je choisis Romain Gary pour ce pied de nez incroyable, cette extraordinaire supercherie littéraire qui consiste à tromper en devenant un autre: « je est un autre *Gary* », pour la richesse et la complexité de cette œuvre double, pour cet écrivain singulier et pluriel à la fois, libre, marginal, insaisissable, inclassable, toujours à contre-courant.

Romain Gary n'est jamais celui qu'on croit qu'il est, n'est jamais là où on l'attend. Mal compris et très sous-estimé par ses contemporains : depuis le roman *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, une étiquette, bien qu'injuste, colle à la peau de Gary qui lui vaut l'accusation d'écrivain démodé, sans inspiration, dans l'incapacité de se renouveler et de renouveler ses thèmes, (laissant sous-entendre qu'il devrait mettre un terme à sa carrière), la critique ayant préféré l'homme, le diplomate, le résistant gaulliste, l'ambassadeur, l'aviateur, l'époux de l'actrice américaine Jean Seberg à l'écrivain qui, dans l'ombre « accouchait » de son autre moi, Emile Ajar, « une nouvelle création de moi-même par moi-même », comme il le disait dans son dernier texte.

Privilégier la question de la magie chez Gary/Ajar, me paraît décisif pour comprendre l'œuvre majeure d'un enchanteur du XX^{ème} siècle. En effet, si le thème du picaro dans l'œuvre romanesque de Gary a longtemps fait l'objet d'études, de mémoires, de thèses, le thème de la magie n'avait encore jamais été traité.

Je m'attacherai à montrer que, par la puissance, par l'étendue de son imaginaire d'écrivain, par son exceptionnelle maîtrise des langues, Gary est un romancier ubiquiste, illusionniste, recréant des mondes. Non contraint par la réalité, la véracité, « toutes ces autorités qui aliènent l'indépendance de l'écrivain », le romancier, et il ne faut pas avoir peur d'utiliser ici ce lieu commun, donne à rêver. N'est-ce pas le propre de la littérature ? Je prouverai que le texte est ainsi le lieu d'une révélation pour

l'écrivain : l'écriture l'inventant et inventant sa matière.

J'insisterai sur l'originalité essentielle de Gary résidant dans la dynamique rupture-reprise de la matière littéraire, dans la combinaison de ces deux éléments. Tel est bien un paradoxe garien que d'appartenir à une modernité tout en s'en démarquant. En ce sens, il s'agira de comprendre comment le principe d'incomplétude que développe le vingtième siècle est chez Gary, sous la signature d'AJAR, un moteur de l'écriture et de renouvellement. Il me suffira de prouver en quoi Gary innove dans le même temps qu'il succombe à la fascination du recommencement, poursuivant lorsqu'il est AJAR, l'entreprise garienne menée dans *Les Enchanteurs* de régler ses comptes avec l'humanité et de bousculer la langue, l'idiome national, pour l'empêcher de mourir de « léthargie » et « d'académisme⁶⁶ ».

L'obsession, qui lie Gary à un thème privilégié, l'oblige à redire ce qui a déjà été dit avec la puissance d'un talent enrichi par un autre ton, avec plus de force. Mon propos sera d'affirmer que si l'œuvre garienne se fraye un chemin entre les deux écritures ce n'est qu'en faisant état de cette infaillible fidélité à ses thèmes favoris. N'est-ce pas Proust qui disait : « Les grands littérateurs n'ont jamais qu'une œuvre (...) » ?

Je m'intéresse uniquement aux *Enchanteurs* de Gary et aux quatre publications sous le nom d'AJAR car des *Enchanteurs* à AJAR c'est toute la création d'AJAR, la mythification, mystification de l'être humain qui avance masquée derrière le paradoxe d'un auteur revenant à ses premiers émois. *Les Enchanteurs* fournissent un « autoportrait » fascinant de Gary en écrivant sur le lieu même de son travail d'écriture, dans sa chambre de la rue du Bac à Paris au septième arrondissement, où le romancier a effectivement habité. Lieu de l'enfantement : AJAR naît dans *Les Enchanteurs*. Comme il le dit lui-même : « j'étais né ». Le livre pose ainsi la question de la naissance de l'écrivain, qu'il convient de percer entre les silences et les inventions, renseignant de

⁶⁶ Face aux « Belles Lettres » qui se montrent hostiles à l'imagination, Gary prend la défense de la culture de masse, la culture populaire.

manière utile les racines de l'acte créateur, sans pour cela tomber dans les lieux communs entre la vie et l'écriture.

Je considère l'œuvre de Gary, *Les Enchanteurs*, comme essentielle, incontournable, pour comprendre l'œuvre d'AJAR, le style d'AJAR : le livre est écrit par deux auteurs, Fosco et Gary qui n'en font qu'un. Etrange ressemblance avec Gary-AJAR ! C'est précisément dans ce livre que Gary, dans sa quête d'authenticité par la fiction, revendique son appartenance à la magie sous couvert de son narrateur Fosco Zaga. Dans ce livre, où il se veut le descendant d'une tribu de saltimbanques vénitiens, l'écrivain Gary fait de la communauté tribale fictive, sa seule patrie (lui qui a toujours refusé toute adhésion à un quelconque cercle littéraire).

Si la grandeur d'un écrivain peut se mesurer au nombre de questions qu'il peut susciter de son vivant et après sa mort, je peux dire que l'immensité de l'œuvre de Romain Gary se confirme chaque jour. Et, s'il est vrai que les travaux récents qui lui sont consacrés établissent des ponts concernant son œuvre et sa vie, chaque étude voit ces ponts se déplacer en vertu d'une nouvelle interprétation qui modifie notre lecture de son œuvre multiple.

Première Partie :

Les Enchanteurs ou la traversée magique.

« Tout écrivain est un grand illusionniste et un grand magicien et c'est dans sa capacité à recréer un monde fictif, mais parfaitement réel, qu'est la preuve de son génie artistique. »

Vladimir Nabokov, *Le Don*.

Chapitre un : Récit d'un jongleur

« Dans les couloirs de l'école, sous le regard de mes camarades éblouis, je jonglais à présent avec cinq et six oranges et, quelque part, au fond de moi, vivait la folle ambition de parvenir à la septième et peut-être à la huitième, comme le grand Rastelli, et même, qui sait, à la neuvième, pour devenir enfin le plus grand jongleur de tous les temps ».

Romain Gary, *La Promesse de l'Aube*.

I. Entre l'écrivain et son texte

L'enchanteur vieillissant

Romain Gary se veut magicien du rêve, des mots, jongleur de temps, d'espace, d'histoire et d'identité. Artiste en son univers, l'écrivain, le personnage et l'homme se mêlent. Le romancier se présente lui-même rue du Bac, " au coin du feu", "une couverture sur les genoux", "le cordon de la sonnette à portée de la main" dès les premières lignes du livre. Alors qu'il raconte l'histoire des *Enchanteurs*, Gary se met en scène lui-même, se montre au lecteur en train d'écrire, écrivain vieillissant, rue du Bac. Gary romancier n'a de cesse d'intervenir comme bon lui semble au sein de son roman, de s'immiscer à l'intérieur de son texte pour nous parler de lui, de sa manière d'écrire, de sa vie d'écrivain, de ses angoisses et de ses doutes.

Par exemple, à la fin du second chapitre, alors que l'histoire se déroule au XVIIIème siècle, Gary introduit une citation en caractère d'imprimerie d'Henri Michaux, poète du XXème siècle. A la page 26, il fait référence à l'un de ses romans, *La Promesse de l'aube*, sans le nommer explicitement:

« Ma mère, dont j'ai parlé ailleurs, je lui ai consacré tout un livre -mourut en me donnant naissance⁶⁷».

Il s'arrête souvent sur sa carrière littéraire, une "longue carrière" précise-t-il où "personne ne put [l]'empêcher de tricher". Ainsi découvre-t-on, à la page 53, au milieu de la narration, une évocation de ses débuts d'écrivain, des débuts « marqués par des préoccupations humanitaires fortement senties, une nature inquiète, éprise d'un idéal de fraternité et de justice, ainsi que l'influence d'un très grand amour et de [son] enfance russe⁶⁸ ». A la page 211, il interrompt le récit à nouveau pour parler cette fois de ses influences littéraires:

« J'ai, depuis, assisté à de bien admirables spectacles, que ce soit chez Piscator à Berlin, chez Meyerhold à Moscou, et j'ai moi-même mis en scène un film dont on a bien voulu noter l'effet saisissant, inspiré de la tragédie des

⁶⁷ *Les Enchanteurs*. p.26.

⁶⁸ *Op.cit.*, p.53.

janissaires rapportée plus haut, et qui fut interprétée par mon ami Conrad Veidt ⁶⁹».

De même, lorsqu'il fait référence à l'une de ses pièces de théâtre, il imbrique directement à la suite de la narration le fait qu'il s'est inspiré du personnage d'Isaac de Tolède, autrement dit de son propre personnage de fiction pour celui de Volpone dans la pièce de théâtre qu'il mit en scène en 1962 à Londres. A ce moment là, on voit comment Gary, superpose les époques et les deux "carrières", celle d'écrivain et celle de dramaturge. La question du temps ne semble pas être un problème pour Gary qui détourne l'attention à l'aide d'une simple formule, pour ne pas dire formule magique telle que: "bien des années après".

L'étude de la place de l'auteur, au centre de l'œuvre, permet de percevoir symboliquement dans la figure de l'enchanteur vieillissant qui interrompt le récit, une image de Gary lui-même, dans l'espace de son œuvre. Gary montre combien l'intrusion de l'écrivain au sein de son propre texte est la métaphore du déplacement libre. Ainsi, l'expérience du voyage (aller et retour) structure l'expérience romanesque « comme un déplacement de point de vue ». Gary se montrant par là un véritable romancier architecte. Même le théâtre, celui de la commedia dell'arte dont parle Gary, révèle un monde qui est en train de se déplacer, augurant le mouvement d'élargissement et de resserrement qui est celui de la respiration romanesque. *Les Enchanteurs* mettent en œuvre eux-mêmes le processus de la pensée créatrice. La lecture retrace alors le parcours de la création de l'écrivain (Ajar), témoignant de la libre activité de l'imaginaire garien.

Si ces différentes intrusions de l'auteur faisant allusion à sa carrière littéraire donnent lieux à d'importants anachronismes et autres ruptures temporelles, l'opération se poursuit lorsqu'il s'agit de s'attaquer à la critique littéraire. Le nom de Philippe Erlanger ⁷⁰ apparaît page 140 à la suite de l'épisode où le personnage de Fosco explique

⁶⁹ *Op.cit.*,p.211.

⁷⁰ Philippe Erlanger est critique d'art, journaliste et historien. Gary l'a sans doute connu mais il est difficile de savoir d'où viennent ces reproches.

pourquoi son père a reporté ses espoirs sur lui. Rappelons que l'histoire des *Enchanteurs* se passe au XVIIIème siècle, qu'il s'agit d'une famille de saltimbanque vénitien. Sans aucun rapport avec le reste du texte, Gary écrit pourtant: « J'ajouterai ici à propos de certaines calomnies », ce qui m'amène à déduire que pour Gary, il n'y a plus de frontières entre le narré et le vécu. Il cite le nom de Philippe Erlanger précisant avec humour : « l'éminent historien M. Philippe Erlanger » afin de répondre à « la page injuste et pénible » que celui-ci lui a consacrée, qu'il n'a pas vécu « aux crochets des femmes ⁷¹ ». L'effet de cette réponse au cœur du texte est d'autant plus stupéfiant que les lignes suivantes, reprenant les accusations d'Erlanger, Gary utilise le nom de Fosco au lieu du sien:

« Quant à écrire, comme il le fait, que je n'étais pas trop jaloux lorsqu'il s'agissait de tirer quelque profit du partage, et à insinuer que Fosco Zaga n'hésitait pas parfois à offrir ses services aux dames mûres pour servir son ascension sociale, je répondrai simplement que j'avais dans ma jeunesse une nature généreuse et que je n'ai jamais compté mes sous⁷² ».

La citation de noms d'écrivains au gré des pages comme un « bégaiement », pour reprendre une expression de David Bellos⁷³, une « répétition pédagogique », vise à jouer avec la communion. Revenant sans cesse sur ses écrivains favoris ou hais, Gary les invoque par goût du mélange et du brassage culturel dont il est lui-même issu. La réussite des *Enchanteurs* tient dans la manière de nommer. La nomination est un élément fondamental de l'œuvre⁷⁴. Gary nomme tel ou tel romancier sans rapport aucun avec l'histoire des *Enchanteurs*. Le lecteur avance au travers des rayons de sa bibliothèque : de l'Antiquité au XXème siècle. Tels sont les enchanteurs, titre donné au livre, telle est sa famille littéraire, sa communauté littéraire. Gary a besoin d'être

⁷¹ *Les Enchanteurs*, p.141.

⁷² Op.cit., p.141.

⁷³ David Bellos est professeur de Littérature française et comparée à l'Université de Princeton. Il est l'auteur de nombreux ouvrages. Traducteur, notamment de Georges Pérec et plus récemment de Fred Vargas, il a publié des biographies de Georges Pérec et de Jacques Tati. Il prépare actuellement un livre sur la vie et l'œuvre de Romain Gary.

⁷⁴ L'œuvre indique son positionnement littéraire, livre ses indices sur ce qui a contribué à forger sa pensée.

entouré. C'est une « pléiade » de séduction. Nommer est un leitmotiv dans l'œuvre de Gary. Si Henry Michaux est cité plusieurs fois dans *Les Enchanteurs*, dans l'essai, *Pour Sganarelle*⁷⁵, Gary citait déjà abondamment les auteurs : Sartre est cité près de cinquante fois, Freud est cité trente sept fois. Gary, lorsqu'il fait référence à Cervantès, Tolstoï, Balzac, Dickens, Stendhal, Proust ou Camus, incite le lecteur à relire ces auteurs. Gary défend le plaisir des noms d'auteurs. Lors d'un entretien pour *France culture*, Gary qui s'exprime sur le concept de relecture, explique le plaisir qu'il prend à relire⁷⁶ un auteur. Il cite l'exemple d'un écrivain comme Conrad dont il ne se lasse pas de redécouvrir l'œuvre :

« Je relis Conrad. Il m'apporte une atmosphère dans laquelle je me perds. C'est un dépaysement. Un enchantement qui dure (...) Je l'admire énormément⁷⁷ ».

Cet « enchantement qui dure » dont parle Gary au sujet de l'œuvre de Conrad est celui-là même qu'il voudrait pour son propre lecteur. C'est pour cette raison que Gary aime à mêler dans une même page, parfois une même phrase, des auteurs et des siècles. Ce goût à se faire rencontrer les extrêmes et à mettre en confrontation ses maîtres (Michaux, Dickens, Nietzsche ou Lamartine) et ses « têtes de turcs » (tous ceux qui veulent fournir à la postérité des « diagnostics psychiatriques ») traduit chez Gary la preuve même du mouvement créateur qui l'enivre en tant que romancier. Le texte est l'empreinte de cet amour pour la littérature. Gary défend ses modèles, ses pères de l'écriture. Il navigue et nous fait naviguer à travers eux, à travers ce brassage intellectuel. C'est d'un siècle à l'autre, d'un univers à l'autre, d'un monde à l'autre, entre celui des *Enchanteurs* et celui de sa pensée, que Gary se confie.

⁷⁵ Gary cite beaucoup même lorsqu'il s'agit de s'attaquer à des auteurs. *Pour Sganarelle* est une critique adressée aux écrivains tels Sartre ou Kafka comme écrivains *totalitaires* qui enferment l'homme dans sa condition d'aliéné. J'aurais l'occasion de revenir sur les motivations qui ont poussé Gary à écrire un tel essai. L'exemple de *Pour Sganarelle* n'intervient ici que dans le cadre de la richesse, de l'abondance des citations d'auteurs.

⁷⁶ A propos de ses propres textes, Gary avoue relire *Lady L* et *Adieu Gary Cooper*. Il confie que c'est dans ces deux textes qu'il a mis le plus de [lui]-même.

⁷⁷ Propos retenus dans France culture, interview. *Romain Gary, le Nomade Multiple*.

La confiance

Le romancier dévoile ses sentiments blessés par la critique notamment celle qui le traite " d'amuseur et de doreur de pilule"⁷⁸ . Déçu par ses « confrères qui se sont pris à leur propre jeu au point de ne plus savoir que notre art est tout tendu vers un seul but: faire oublier au public qu'il ne s'agit que d'art⁷⁹ », l'écrivain crie de douleur qu'il est difficile d'être un enchanteur vieillissant et confie ses doutes:

« Il m'arrive de croire que j'invente, que je m'invente, et là encore je ne sais si c'est une suprême habileté afin de souffrir moins, un jeu que je joue avec les souris du souvenir, vieux chat malin qui ne parvient pas à oublier et prétend qu'il affabule, ou si je remue cette boue douloureuse afin d'y plonger ma plume au plus frais de la souffrance, toujours si profitable à l'œuvre, car rien ne fait mieux fructifier le capital littéraire ⁸⁰» .

Il se livre entier :

« Je n'ai jamais pu me guérir de cette habitude de mon enfance qui consiste à prêter corps, chair, aspect et visage humains à tout ce qui me séduit, me fait peur ou éveille ma curiosité ⁸¹».

Il exprime face à cette immense angoisse du temps qui passe la nécessité de raconter :

« Lorsque je me laisse ainsi emporter par les souvenirs, les ans, les visages et les événements se pressent dans ma mémoire et se bousculent dans le grand désordre panique des naufrages, quand il reste si peu de temps et que tout ne peut être sauvé. Je me hâte de saisir ce qui se présente un peu au hasard de ces vies si diverses que j'ai vécues: plus de trente volumes, déjà, rangés près de la fenêtre ouverte sur les marronniers en fleurs, avec leur corps de ballet tout blanc⁸²».

⁷⁸ *Les Enchanteurs*, p.160.

⁷⁹ *Op.cit.*p.139.

⁸⁰ *Op.cit.*p.279.

⁸¹ *Op.cit.*, p.113-114.

⁸² *Op.cit.*,p.31.

Ces allers et retours entre la narration et son appartement rue du Bac à Paris se répercutent textuellement par des assemblages de récits autonomes emboîtés tels des poupées russes. La confidence garienne se fait par touches qui se répandent ça et là dans le texte. C'est un cocktail d'émotions ressenties, vécues, qui explose au milieu de la narration. La confession se fond, s'intègre au texte pour mieux se cacher.

Ne serions-nous pas sur les traces d'Ajar? Avant de nous intéresser à Ajar, c'est la question du « je » qu'il faut analyser. Qui est ce « je » qui se confie, se livre sans passer par les usages conventionnels propres au genre autobiographique ?

Explorer le pronom personnel « je » dans *Les Enchanteurs*, c'est découvrir un Gary le plus naturel possible et sans prétention, gardant la même posture « assis au coin du feu, rue du bac, méprisé et moqué en raison de [son] dévouement absolu à [son] métier d'enchanteur, si démodé aujourd'hui⁸³ (...) ». Il revendique pleinement son statut d'écrivain, sans fausse modestie. D'ailleurs le jeu de jonglage, de passage d'un monde à l'autre est là pour suggérer le monde intérieur de l'artiste, ses passages secrets, les labyrinthes de sa conscience artistique dans un style sensible et émouvant.

Les Enchanteurs, écrit un an avant le premier Ajar, se présentent comme la quête d'une libération menée à travers une entreprise de séduction. Celle-ci se consacre moins à une recherche de vérité qu'à une authenticité à travers les identités imaginaires dont Gary se voudrait le descendant. Gary manifeste dans *Les Enchanteurs* un rapport ambivalent à l'autobiographie : il se rapproche et s'écarte d'elle. A certain moments, Gary reprend la formule de Baudelaire : « mon cœur mis à nu » lorsqu'il se donne pour tâche le dévoilement de son être. Il s'agit pour Gary d'être le plus authentique, y compris au sens de l'exposition (c'est le cas où il se présente avec un bonnet voltairien sur les oreilles) qu'autorise la mise en scène de soi. Parfois avec provocation, Gary revendique cette liberté d'imagination qui rend possible l'écriture du livre.

C'est un type nouveau d'autobiographie qu'offre ainsi Gary qui ne repose pas principalement sur le critère de véracité des propos mais sur l'authenticité par la

⁸³ *Op.cit.*, p.280.

fiction, l'imagination. Pour Gary seul compte le mensonge romanesque. La volonté de dire vrai, selon les règles du genre de l'autobiographique classique ne garantit pas pour l'auteur des *Enchanteurs*, la validité et la légitimité du discours. Pour Gary, il n'y a aucune stratégie d'écriture qui oriente sa création en fonction de contraintes extérieures et intérieures, ni de souci de définition générique. Si le titre est en général un marqueur revendiquant l'appartenance à un genre⁸⁴, Gary, dans *Les Enchanteurs*, n'a nullement recours à des lieux stratégiques (telle la préface par exemple), pour insérer dans son texte même les allusions au genre auquel il se rattache. Prenons l'exemple de Diderot dans *Jacques le fataliste* : il s'agit pour l'auteur de rappeler sans cesse à son lecteur qu'il est en train de lire un roman. Pour Gary, il ne s'agit pas de se situer par rapport à une tradition générique, il ne se recommande pas du genre autobiographique. Gary n'accorde aucune importance à cette opération de taxinomie. L'esthétique de la réception des *Enchanteurs* ne considère pas la référence à un genre comme l'un des éléments qui facilitent la lecture et détermine un horizon d'attente même si le titre appelle des comparaisons : on peut penser à *l'Enchanteur* de Nabokov et aux *Enchanteresses* de Jean Starobinski. Par tout un jeu de références implicites, le titre n'est pas reçu comme une nouveauté absolue alors qu'il fait surgir la question : de qui s'agit-il ?

Si le titre propose un réseau d'indices, l'opération de classement comme l'a montré avec humour l'écrivain Georges Pérec dans *Penser/classer*⁸⁵ est vouée à l'échec :

« Comme les bibliothécaires borgésiens de Babel qui cherche le livre qui leur donne la clé de tous les autres, nous oscillerons entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'impensé qui la fonde, le classé à l'inclassable (l'innommable, l'indicible) qui s'acharne à dissimuler⁸⁶».

⁸⁴ Sartre par exemple, intitule *La Nausée*, roman, comme la plupart des romanciers du XXème siècle qui prennent soin de « baptiser » leurs textes. *La Chute* de Camus est un récit et *Les caves du Vatican* de Gide, une sotie. Si, selon Eco, un titre ne doit pas embrigader le lecteur, l'appartenance générique correspond bien à une visée et une intention.

⁸⁵ Georges Pérec, *Penser / Classer*, Hachette, coll. Textes du XXème siècle, 1985.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

Le classement par genre ne fait pas suffisamment place à l'imprévisible pour Gary. Ranger dans des catégories est, pour Gary un acte réducteur et la théorie des genres n'échappe pas à ce défaut. Le genre est à la fois un outil d'interprétation aléatoire et une entrave à la création.⁸⁷ Selon les spécialistes du genre⁸⁸, l'autobiographie engage des critères formels et de contenu. Les critères formels montrent qu'auteur, narrateur et personnage sont une seule et même personne, celle qui a signé le livre. Le problème peut être celui du pseudonyme, comme c'est le cas pour Gary avec Ajar. La question du nom de l'auteur est capitale. Le nom de l'auteur est instrument de travail principal. Un livre est par exemple perdu sans le nom de l'auteur. Il est donc impensable à toute classification bibliographique. Le nom de l'auteur ne renvoie pas seulement à une côte mais à une personne et c'est là que c'est intéressant dans le cas de Gary/Ajar. La figure de l'auteur avec sa photo en couverture est au XXème siècle un phénomène associant l'auteur et son image. D'après l'histoire de la littérature française, l'anonymat littéraire n'a plus été accepté dans le régime des lettres. C'est pourquoi, il s'agit de classer par auteurs, écoles ou genres les œuvres littéraires. En ce qui concerne le critère de contenu, l'objet principal est la matière biographique de cet auteur-narrateur-personnage. Cette matière est orientée vers le récit de son évolution physique, morale et intellectuelle. Ceci implique généralement un récit d'enfance, une éducation humaine, scolaire avec des épisodes marqués. Elle peut très bien ne porter que sur une partie de la biographie, se définissant selon une chronologie. Peut se poser la question de la véracité du contenu qui est nécessairement fonctionnalisé, ce qu'Aragon appelait *le mentir-vrai* de la fiction. Selon Jacques Lecarme, on pourrait parler d'*autofiction* car cela désigne « tout l'intervalle assez mal défini entre roman et autobiographie ». Mais, dans le cas de Gary, le contenu de *l'autofiction* comprend davantage d'épisodes inventés que d'épisodes « réels ».

⁸⁷ Il suffit de se rappeler du recueil poétique d'Aragon qu'il intitule *Le Roman inachevé* ou des titres en trompe l'œil tels « Roman » (*poème versifié*) de Rimbaud ou encore « Conte » ou « Sonnet » (dans *illuminations*). Ces exemples montrent que la relation des textes aux genres est moins appartenance que participation.

⁸⁸ Notamment Philippe Lejeune, Jacques Lecarme et Bruno Vercier (voir ma bibliographie pour une liste de ces ouvrages concernant l'autobiographie).

Gary enfreint les lois du genre qu'il renouvelle. Gary déplace les repères et utilise le pacte autobiographique à d'autres fins. En faisant une large place au fictif, pour ne pas dire toute la place, il réintègre le vécu dans le jeu mettant sa vie, son œuvre dans une sorte de symbiose. Gary revient au triomphe de la fiction, prouve que l'imaginaire peut se greffer sur l'expérience, rivalise avec le réel.

L'œuvre de Gary propose quatre textes qui sont rattachés au genre autobiographique mais ils penchent tous vers la fiction. Il s'agit de *La Nuit sera calme*, *La Promesse de l'aube*, *Chien blanc* et *Pseudo*.

La Nuit sera calme, publiée en 1974, reprend en partie l'histoire de *La Promesse de l'aube*, la même matière, à savoir, sa jeunesse, sa relation avec sa mère, son amour de jeunesse, Ilona. Le texte développe ainsi les années d'après-guerre et la période diplomatique. Ce livre se présente comme un entretien avec François Bondy, ami de Gary, qui est journaliste et lui pose des questions sur sa vie. En fait, François Bondy n'est qu'un prête-nom car il n'y a pas eu d'entretien et Gary a tout écrit. Selon l'expression de Philippe Lejeune, « le pacte autobiographique », n'est pas respecté dans la mesure où le lecteur croit en l'existence de Bondy et de ses échanges avec Gary. *Chien blanc*, publié en 1970, se présente comme un roman. Le livre peut se découper en deux parties : la première est une fable animalière sur le racisme. La seconde évoque la vie du couple Romain Gary - Jean Seberg aux Etats-Unis, au moment de la colère des Blacks Panthers, de l'assassinat de Martin Luther King et des ghettos noirs. C'est aussi le moment où la jeune et belle actrice, fragile et manipulée, se fait exploiter par les noirs sous les yeux de son mari. Cette deuxième partie autobiographique se rattache ainsi à la première qui ne l'est pas.

Pseudo, paru en 1976, s'affiche comme la confession d'un écorché-vif, malade mental, qui s'en prend avec violence à son oncle appelle dans le texte, Tonton Macoute. Ce n'est qu'après la mort de Gary que l'on comprendra qu'en fait ce livre n'est qu'un monologue de Gary destiné à détourner les regards de lui-même. Gary a choisi son neveu Paul Pavlowtich pour incarner Emile Ajar. C'est dans *Vie et mort d'Emile Ajar*,

confession posthume, que Gary explique toute l'affaire de *Pseudo* :

« Tout, à peu de choses près, dans *Pseudo*, est roman ⁸⁹».

Les livres à sujet autobiographique donnent l'occasion à Gary de changer de peau. C'est une façon de se dépeindre dans des postures, des allures diverses en fonction de son histoire. C'est un passage nécessaire pour celui qui, dans *Vie et mort d'Emile Ajar*, affirme qu'il a toujours été un autre. Gary s'investit sans cesse dans de nouveaux personnages.

Ainsi, l'enfance, la jeunesse, la carrière diplomatique, sa vie en Amérique se répartissent entre ces quatre textes et au milieu de la fiction. *L'autofiction* est trop éloignée, l'autobiographie ne correspond pas, l'autobiographie imaginaire pourrait être une « définition »⁹⁰.

L'autobiographie imaginaire

*La Promesse de l'aube*⁹¹, livre dédiée à la mère de Gary, Nina, est classée dans le genre autobiographique. Dans sa traduction en anglais, il est même rangé dans les mémoires : « A memoir by Romain Gary » signale la couverture du livre :

⁸⁹ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.21.

⁹⁰ J'entends moins par « définition », la volonté de ranger dans une catégorie que d'orienter mon analyse vers un type de sujet, à savoir « l'autobiographie imaginaire ».

Je précise que Gary ne souhaitait pas que son œuvre soit classée ou cataloguée dans des genres ou registres. Je choisis de parler d'autobiographie imaginaire. Par exemple, Pierre Bayard, lui, parlait « d'autobiographie maternelle » dans *Il était deux fois romain Gary*, PUF, *le texte rêve*, p.21.

⁹¹ *La Promesse de l'aube* paraît en français en 1960, en anglais en 1961. A Broadway, le « récit autobiographique » de Gary est adapté au théâtre par Samuel Taylor : *First love* est joué dès la fin décembre. En 1970, le film tourné par Jules Dassin déçoit l'auteur : « Tout le film est une trahison du livre (...) Si Monsieur Dassin a des problèmes avec sa juiverie, ça le regarde – qu'il ne me les mette pas sur le dos » (interview de 1973).

“This is the life story of Romain Gary (...). Seldom has a book received a such unanimous praise as did this memoir⁹²”.

A en croire ces lignes, Romain Gary aurait écrit ses mémoires.

Or le texte n'est ni une autobiographie, ni l'écrit de ses mémoires. L'utilisation du terme de *mémoire*, en français, est réservé pour des vies qui ont marqué l'histoire d'un siècle, telles *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Il semblerait que les critiques n'aient pas mis en doute l'authenticité des faits racontés par son auteur. Deux types de phénomènes présents dans le texte tendent à prouver qu'il s'agit en fait de ce que j'appelle une autobiographie imaginaire : les silences et les inventions.

Les silences

La Promesse de l'aube est un livre fait de silences. Tout d'abord, il n'y a pas de généalogie, aucune référence à une famille, ni ancêtres, ni grands-parents, ni cousins. La seule origine à laquelle l'écrivain fait allusion serait celle venue des steppes orientales d'ancêtres nomades :

« Mes ancêtres tartares, des hommes de selles rapides, qui n'ont dû trembler (...) devant aucun (...) de nos illustres tabous⁹³».

Ne définissant pas clairement ses origines, restant vague sur le sujet, Gary laisse planer le mystère. Ceci est d'autant plus intéressant que c'est l'inverse qui se produit dans le texte des *Enchanteurs*: le livre est dédié aux ancêtres et à la tribu d'enchanteurs, d'où le titre. Dans *La Promesse de l'aube*, le narrateur n'a qu'une phrase pour son père:

⁹² « Voici le récit de Romain Gary (...) rarement un livre a reçu des éloges aussi unanimes que cette autobiographie ».

⁹³ *La Promesse de l'aube*, p.79.

« Mon père avait quitté ma mère peu après ma naissance ⁹⁴».

Comme dans un tableau inversé, une seule phrase fait allusion à la mère dans *Les Enchanteurs* :

« Ma mère, dont j'ai parlé ailleurs, je lui ai consacré tout un livre, mourut en luttant pour me donner naissance ⁹⁵».

Quant au lieu de naissance, il ne figure pas non plus. La scène de la naissance, ordinairement racontée par la mère dans l'autobiographie « classique », n'est pas mentionnée. L'histoire de sa vie commence par un conte que la mère chantonne au fils pour le préparer à son avenir de héros mais on ne sait pas en quelle langue elle lui racontait. On peut supposer que c'est en Russe. Ce brouillage autour de la langue est voulu par Gary. La biographie de Gary élucidée aujourd'hui nous éclaire à ce sujet⁹⁶.

Son nom d'écrivain, sa femme Lesley Blanch, sa judéité ou la guerre sont autant de sujets que Gary n'aborde pas, sont autant d'autres silences.

En effet, le nom de sa première femme, Lesley Blanch⁹⁷, n'est nullement mentionné. Ce qui est d'autant plus étrange, c'est que la dernière partie du livre évoque l'année 1944 et le lieu de leur rencontre : Londres. Elle n'apparaît pas comme si elle n'avait jamais existé. Pourtant, Gary a vécu à Londres avec elle pendant un an, puis elle a été à ses côtés durant toute la période diplomatique. Elle l'a accompagné de Sofia à Paris, à Bernes, à New York puis à Los Angeles. Gary ne propose pas de portrait d'épouse. Il aurait pu en faire un personnage de son livre car Lesley Blanch était une journaliste

⁹⁴ *Op.cit.*, p.106.

⁹⁵ *Les Enchanteurs*, p.26

⁹⁶ Gary est né le 8 mai 1914, son acte de naissance, écrit en hébreu porte le nom de Roman Kacew, négociant en fourrure, et de Mina Bar Lossef, en réalité Minna Owczinska, sans profession. Les deux familles sont depuis longtemps établies à Vilnius pour le côté paternel, à Sweciany pour le côté maternel. Le père, enrôlé dans l'armée russe, restera absent dans la petite enfance de Roman, tandis que la mère et l'enfant partiront en exil entre 1915 et 1921, peut-être à Koursk, lors de grands déplacements de population. Puis tout le monde reviendra à Vilnius et Arieh se séparera de Mina pour épouser une autre femme lorsque Romain aura atteint l'âge de douze ans, date à laquelle tous deux gagneront Varsovie. Ils y resteront entre 1925 et 1928, avant de repartir pour la France, et d'arriver à Nice. Ces renseignements figurent dans la biographie de Myriam Anissimov, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004.

⁹⁷ Lesley Blanch est une femme du monde, indépendante, russophile, styliste, écrivain. Elle a notamment écrit, *Journez into the mind's eye* (1968). C'est elle qui dessine la jaquette de l'édition anglaise de *Lady L* en 1958.

renommée et une écrivaine à succès. Il ne dit rien sur son mariage, sur sa vie privée. Gary n'est pas plus « bavard » sur une partie de sa vie consacrée à la guerre. En fait, il aborde le sujet avec distance, détachement, une attitude qui invite à « désacraliser le combattant, à « dédramatiser » le réel. Aucun contenu, aucune description, ni explications, ni ressenti. Gary marque son refus de témoigner. Il reste vague sur la question de son engagement dans la guerre :

« Je tiens donc à dire clairement : je n'ai rien fait (...). Je me suis débattu. Je ne me suis pas vraiment battu »⁹⁸.

Il préfère rappeler le nom des camarades de vol tombés, abattus, tués souvent alors qu'ils n'avaient pas trente ans :

« Roque tombé en Egypte, La Maisonneuve disparu en mer, Castelain tué en Russie, Crouzet tué dans le Gabon, Goumenc en Crète, Canepa tombé en Algérie, Matcharski tué en Libye, Delaroche tombé à El facher avec Flury-Hérard et Coguen, Saint-Péreuse toujours vivant, mais avec une jambe en moins, Sandré tombé en Afrique, Grasset tombé à Tobrouk, Perbost tué en Lybie, Clariond disparu dans le désert »⁹⁹.

Des compagnons du groupe Lorraine resurgissent ainsi, en tant que frères d'armes :

« On retrouve ses amis comme on peut. Surtout, lorsque des deux cents que vous étiez dans les Forces aériennes Françaises libres en 1940, il ne reste que cinq survivants dont vous-mêmes »¹⁰⁰» fait dire Gary au personnage de Rainier dans *Les Racines du ciel*.

Certains noms sont repris dans l'œuvre de Gary, comme « Duprat », dont le nom devient celui d'un cuisinier philosophe dans *Les Clowns lyriques*, comme « Morel », le pilote de chasse qui s'est illustré aux côtés de Bouquillard dans la bataille d'Angleterre. Il donne son nom à un personnage des *Racines du ciel* (1956). Comme Sinnibaldi, qui sera le pseudonyme de Gary pour son roman *L'Homme à la colombe* (1958).

Gary ne tient pas à consacrer un livre entier sur ses aventures de guerre car, pour lui, ce sont celles des héros tués. Il s'en expliquera dans un texte intitulé « les Français

⁹⁸ *La Promesse de l'aube*, p.357.

⁹⁹ *Op.cit.*, p.328-329.

¹⁰⁰ *Les Racines du ciel*, p.34.

libres» (1970) :

« Il est étrange pour un écrivain, d'avoir toutes ses sources dans quelque-chose dont il ne parle jamais dans son œuvre. La parole tend à profaner, à exploiter, dans un souci d'art... (...) Mais souvent, je ferme les yeux, vous me souriez et c'est soudain comme si personne n'était mort ».

En ce qui concerne le nom d'auteur, le livre porte comme nom celui de Gary mais il est écrit qu'il s'appelait Kacew au départ. Rien n'explique le passage d'un nom à l'autre. Pourtant, la première partie du texte concerne la recherche d'un pseudonyme. Le nom de Gary ne figure pas sur la liste qu'élaborent la mère et le fils :

« Je prenais la feuille de papier et lui révélais le résultat de mon travail littéraire de la journée. Je n'étais jamais satisfait de mes efforts. Aucun nom, aussi beau et retentissant fût-il, ne me paraissait à la hauteur de ce que j'aurais voulu accomplir pour elle. Alexandre Natal, Armand de la Torre, terral, vasco de La Fernaye... Cela continuait ainsi pendant des pages et des pages. Après chaque chapelet de noms, nous nous regardions, et nous hochions tous les deux la tête. Ce n'était pas ça, ce n'était pas ça du tout¹⁰¹ ».

Ils pensent à : « Hubert de la Vallée » (p.24), « Armand de La Torre », « Vasco de la Fernaye » (p.32), « Hubert de Longpré », « Alexandre Natal », « Roland de Chanteclerc », « Artémis Kohinore », « Romain de Mysore », « Romain Cortes », « Roland Campéador », enfin à « Lucien Brulard » mais jamais à Gary. Je note la présence de la particule « de » à cinq reprises ayant sans doute pour effet de donner un supplément aristocratique. Gary a du être influencé par Honoré de Balzac. De plus, « Hubert de Longpré » n'est pas sans rappeler Lucien de Rubempré, le personnage de Balzac dans *Illusions perdues*. Quant à « Vasco de la Fernaye », il est certainement né de Vasco de Gama, ce navigateur portugais qui franchit le cap de Bonne-Espérance et atteint l'Inde (en 1498). « Roland Campéador » me fait penser au héros de Corneille dans *Le Cid* et « Lucien Brulard » ressemble à un savant mélange entre le pseudonyme

¹⁰¹ *La Promesse de l'aube*, p.32.

d'Henry Beyle, Henry Brulard et Lucien Leuwen, personnage de Stendhal. S'agissant « d'Alexandre Natal », il doit sans doute son existence au conquérant macédonien et « Romain Cortès » au conquistador espagnol qui découvrit le Mexique (en 1519). Les grandes découvertes des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles ont du influencer mère et fils qui pensaient copier le nom de l'un des grand découvreurs. « Roland de Chanteclerc » connote quant à lui, la littérature médiévale. Chanteclerc est l'un des personnages de la chanson de geste, *Le Roman de Renard*. Enfin, « Artémis kohinore » fait écho à l'un des trois mousquetaires (*Trois Mousquetaires*). Malgré ses recherches inspirées et frénétiques, c'est son propre prénom que le fils retient. Son choix a pu être orienté par Romain Rolland, l'auteur de *Jean-Christophe* ou de *l'Ame enchantée*. Mais le texte laisse planer le mystère. Gary se laisse la liberté de décider la part de réalité qu'il entend retenir à ce sujet. Il écrit simplement : « J'étais né ¹⁰² ». Le passage de Kacew à Gary s'est bien effectué. Gary attache plus d'importance à une autre forme de naissance, à la vie par la littérature qui lui permet de choisir son nom. Pour Nina, il faut que son fils soit Tolstoï mais cela semble s'avérer difficile lorsque le nom est déjà pris :

« Il me fallait tenir ma promesse, revenir à la maison couvert de gloire après cent combats victorieux, écrire *Guerre et Paix*, devenir ambassadeur de France, bref, permettre au talent de ma mère de se manifester ¹⁰³ ».

Mais, le plus surprenant des « silences » touche sa judéité. Gary ne dit rien sur le fait qu'il soit juif. Certes, il le reconnaît pour sa mère :

« Ma mère était juive. Mais ça n'avait pas d'importance. Il fallait bien s'exprimer. Dans quelle langue c'était dit importait peu ¹⁰⁴ ».

Il joue sur le cliché du violoniste juif, de l'humour juif. C'est d'ailleurs cet humour qu'il choisit pour écrire le livre. J'y reviendrai.

¹⁰² *Ibid.*, p.374. « J'étais né » commente la publication du premier roman en 1944. *Forest of Anger*, qui en France paraît sous le titre *Education Européenne*. De même, dans *Vie et mort d'Emile Ajar*, livre posthume, il écrit : « C'était une nouvelle naissance ». (p.33).

¹⁰³ *Op.cit.*, p.52.

¹⁰⁴ *La Promesse de l'aube*, p.267.

A aucun moment, il n'exprime la moindre manifestation d'antisémitisme ¹⁰⁵ à son égard. Il n'a pas de mot sur le sort des juifs. La guerre est moins décrite dans son déroulement que comme lutte entre le Bien et le mal.

Par exemple, il cite Hiroshima à côté de Buchenwald, il évoque Dien- Bien- Phu et la guerre d'Algérie. Le sujet de *La Promesse de l'aube* n'est pas celui du témoignage d'un passé douloureux mais d'une intégration à un nouveau pays : La France.

Ces silences révèlent en effet que Gary ne tient en aucun cas à apporter son témoignage, que la vérité biographique n'existe pas pour lui. *La Promesse de l'aube* est une histoire avant tout. Sa volonté de disséminer les éléments historiques sert à raconter autre-chose, autrement. Il s'agit de brouiller les pistes matérielles, temporelles et spatiales : Wilno, Varsovie, Moscou, Kursk s'effacent face à l'imagination. Concernant l'Histoire, Gary évacue l'infinie cruauté des actes humains. Gary écrit un conte chimérique sur ses origines. C'est une succession d'histoires anecdotiques qui n'a rien à voir avec l'Histoire. Il s'agit de banaliser son courage et de dire autre-chose que la réalité. De plus, pour Gary fortement marqué par Jean-Paul Sartre et ses réflexions sur l'identité, l'homme existentialiste est libre grâce à son amnésie. L'histoire est esquivée. L'écrivain s'en sort par ses pirouettes, il fait preuve d'un véritable don d'affabulation. Il fait semblant d'écrire ici son autobiographie. En fait, il évite par tous les moyens, de tomber dans le piège qui est le pire pour lui, à savoir : écrire son autobiographie. Le simple fait de parler à la première personne semble d'une « prétention incroyable », la « sanctification du je », « le petit royaume du je ». Gary est, dans ce livre comme dans *Les Enchanteurs*, un illusionniste, justement par ce qu'il n'est pas contraint par la réalité, la vérité, « toutes ces autorités qui aliènent l'indépendance ¹⁰⁶ ». Pour Gary, il faut inventer.

Les inventions

¹⁰⁵ A l'attitude garienne qui consiste à ne pas témoigner, s'oppose celle de ses contemporains tel un Albert Cohen. (Albert Cohen, *O vous frères humains*, Gallimard, 1971). C'est encore, de la part de Gary, marquer sa différence que de préférer l'imagination à l'Histoire.

¹⁰⁶ Expressions retenues dans *Pour Sganarelle* et *La Nuit sera calme* où Gary retient et analyse cette notion de « prétention incroyable du je ».

Gary explique que Nina, sa mère lui envoyait des lettres, pendant le temps que durait la guerre. La présence de Nina dans le livre est en fait liée à un subterfuge et au mensonge : les lettres ne sont pas datées, comme il est précisé à deux reprises, à deux lignes d'intervalles (p.351). Gary fait croire que sa mère est loin de lui et qu'ils communiquent par lettres. Lorsque la mère meurt en 1941, Gary est à Paris. Les lettres n'ont jamais existé. Le lecteur y croit d'autant plus que Gary s'appuie sur le caractère excessif de Nina. Par exemple, il démontre comment elle anticipe le comportement de son fils et ce, à distance, comme par télépathie. Nina sait où trouver Romain :

« Je ne sais comment elle avait découvert l'endroit : personne n'y venait jamais ¹⁰⁷ ».

Elle n'est physiquement pas là mais depuis le début du livre, Gary l'a rend si vivante, que le lecteur l'a lui aussi « intériorisée ». Le fils ne cesse de recevoir des lettres. Il en cite des passages afin de rendre plus crédible le personnage de Nina :

« Mon fils glorieux et bien-aimé (...) nous lisons avec admiration et gratitude les récits de tes exploits héroïques dans les journaux. Dans le ciel de Cologne, de Brenem, d'Hambourg, tes ailes déployées jettent la terreur dans le cœur des ennemis. ¹⁰⁸ ».

« Mon fils adoré, tout Nice est fier de toi. Je suis allée voir tes professeurs du lycée et je les ai mis au courant. La radio de Londres nous parle du feu et des flammes que tu jettes sur l'Allemagne ¹⁰⁹(...) ».

Le personnage de la mère éclate dans toute sa grandiloquence, toute sa personnalité possessive. Gary fait d'elle un être attachant et tellement intégré au récit, que toutes les manifestations de sa « présence » sont un ressort indispensable de l'action. De plus, Gary joue sur le lien entre la mère et le fils. Le fils perpétue ainsi l'amour qui l'attache à sa mère. L'effet de cette « survivance » de la mère est, pour le romancier, un moyen de ne pas couper le cordon ombilical, de continuer à le préserver malgré la mort.

¹⁰⁷ *La Promesse de l'aube*, p.22.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.352.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.353.

La deuxième invention du livre concerne le métier de la mère. Après avoir inventé des échanges par lettres, Gary se livre à un inventaire des métiers de la mère. Il s'agit d'abord de petits « boulots » afin d'éclairer son courage : « Elle prodiguait des soins de beauté dans l'arrière-boutique d'un coiffeur pour dame, l'après-midi, elle donnait les mêmes soins aux chiens de luxe dans un chenil ¹¹⁰ ». Elle lit les lignes de la main, telle une bohémienne. Elle pratique le commerce des dents. Gary note avec humour qu'elle fut la première [à avoir] l'idée ¹¹¹ ». Le texte montre ainsi qu'elle aurait exercé plusieurs métiers avant d'être comédienne, le seul véritable métier, selon le livre. Le narrateur a des souvenirs dans son enfance de ce passé d'actrice. Il évoque une tournée : il évoque le décor, les coulisses, les acteurs, la loge de sa mère au théâtre de Moscou, son odeur. La mère aurait abandonné cette vocation pour s'occuper de son fils. En fait, Nina n'a jamais été actrice. A la fin du livre, Nina semble esquisser cet aveu :

« Je n'ai pas vraiment été une grande actrice, une tragédienne. (...) J'ai fait du théâtre, c'est vrai. Mais ça n'est jamais allé très loin ¹¹² ».

Nina a effectivement exercé quelques petits métiers comme celui qui consistait à démarcher chez des particuliers afin de placer des bijoux ou de l'argenterie, à fabriquer des chapeaux, à être gérante d'un hôtel-pension qui s'appelait *le Mermonts* à Nice. (C'est la biographie de Gary qui nous apprend cela). Gary fabrique de toute pièce à sa mère un passé de comédienne pour en faire un personnage hors-du commun, spectaculaire. Nina n'est pas une personne, elle est dans *La Promesse de l'aube*, un personnage de fiction. De même le père est inventé. Celui que le narrateur désigne pour père est l'acteur Russe Ivan Mosjoukine. D'après la mère, il lui ressemble. Il a les mêmes yeux. Elle l'affirme sans cesse lorsqu'elle le regarde (p.162). Ce « père » est riche. Il envoie de l'argent. Il fait des cadeaux à Romain. Il lui offre notamment une bicyclette. Il se présente dans une « immense auto jaune décapotée ¹¹³ ». Il représente

¹¹⁰ *Op.cit.*, p.26.

¹¹¹ *Op.cit.*,p.129

¹¹² *Op.cit.*,p.346.

¹¹³ *La Promesse de l'aube*, p.74.

l'incarnation moderne de la caste supérieure. C'est une « vedette » de cinéma célèbre¹¹⁴, un « Héros romantique dans l'uniforme blanc d'officier de la Garde [qui] subit sans broncher la torture au service du tzar¹¹⁵ ». Il est ce héros que l'enfant mime à l'école, dans son petit uniforme. Or nous sommes ici, encore, dans le fantasme. Gary fait croire à cette paternité.

Autre invention : le lieu paradisiaque qu'est la plage de Big Sur. Le livre commence et se termine sur ce décor de rêve où un homme est étendu sur le sable. C'est un lieu « vide » au début¹¹⁶ et à la fin¹¹⁷. On y trouve la même « brume marine », le même « crépuscule gris et vaporeux¹¹⁸ », les mêmes animaux (des phoques).

En fait, il s'agit moins d'un lieu paradisiaque que du lieu de la chute :

«(...) Il me semble que c'est ici, sur les rochers de la plage de Big Sur, que je suis tombé et que voilà une éternité que j'écoute (...) l'Océan¹¹⁹».

L'auteur se met scène tel un titan déchu dont le rôle est de secourir les hommes. Il se lance dans le combat d'un rachat de « l'homme tout entier, quelles que (soient) ses incarnations méprisables ou criminelles¹²⁰ ». C'est une sorte de légende de Prométhée détournée que Gary offre ici. Il propose un Prométhée « déchaîné » : « Prométhée s'était débarrassé de ses chaînes ». On est d'emblée dans la fiction, le conte.

Gary renverse et transgresse les codes de « l'authenticité » traditionnelle. Il ne s'agit pas de « dire toute la vérité et rien que la vérité », selon cette haute exigence qui fait de l'écriture autobiographique un « acte » comme l'écrit un Michel Leiris par exemple, contemporain de Sartre, dans « *De la littérature considérée comme une tauromachie* », préface rédigée en 1946 pour *L'Age d'homme*. La mise à nu de soi-même, qui correspond à la règle fondamentale qu'adopte Leiris dans son livre en fonction du protocole de l'écriture autobiographique n'est pas pour Gary une forme de

¹¹⁴ *Op.cit.*,p.76.

¹¹⁵ *Op.cit.*,p.77.

¹¹⁶ *Op.cit.*,p.13.

¹¹⁷ *Op.cit.*,p.391.

¹¹⁸ *Op.cit.*,p.388.

¹¹⁹ *Op.cit.*p.387. Le narrateur ressemble à un Dieu vaincu de la mythologie grecque.

¹²⁰ *La Promesse de l'aube*, p.175.

compromission qui engage l'écrivain sur un plan à la fois esthétique et éthique. Chez Gary, c'est l'esthétique qui commande l'éthique. Gary ne tient aucun projet de dire la vérité, au contraire dans ce livre où il s'avance masqué autant qu'il se met à nu, il s'invente une enfance, une mère actrice, un passé. Il n'y a aucune nécessité d'engagement. Gary parodie ici la littérature engagée de Sartre qui avait choisi de « dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité ¹²¹ ». Si Sartre prend parti pour une cause ou un idéal, pour Gary la littérature est un jeu. Pour en rendre compte, c'est au modèle privilégié du nomadisme de saltimbanque que Gary a recours. Le parallèle avec le saltimbanque permet à Gary d'ancrer la validité et l'authenticité de son expérience d'écriture. Le rapprochement analogique entre le saltimbanque et l'écrivain lui tient à cœur, puisqu'il y consacre tout un livre. Le modèle du saltimbanque impose une authenticité :

« Je n'ai jamais été autre chose qu'un saltimbanque¹²² ».

Il se fabrique tout entier. L'écriture autobiographique imaginaire est selon Gary, moins une prise de risque qu'un enchantement. Gary intègre dans cette écriture, les fantasmes, les rêves et les épisodes réels de sa vie. Dans ce livre qui ne suit aucun ordre chronologique, il donne une définition de l'autobiographie imaginaire en tant qu'outil non pas de révélation mais d'expérience de fantasmes, rêves et mythes. Blanchot disait:

« L'expérience de la littérature est l'épreuve même de la dispersion, elle est l'approche de ce qui échappe à l'unité, expérience de ce qui est sans entente, sans accord, sans droit à l'erreur et le dehors, l'insaisissable et l'irrégulier¹²³ ».

Si l'œuvre désobéit à un genre, celui-ci n'est pas inexistant pour autant. La transgression pour exister a besoin d'une loi qui sera précisément transgressée.

¹²¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* 1947.

¹²² *Les Enchanteurs*, p.231.

¹²³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, coll. Idées, 1959, p.293.

Blanchot lui-même écrit :

« Dans la littérature romanesque, et peut-être dans toute la littérature, nous ne (pouvons) jamais reconnaître la règle que par l'exception qui l'abolit : la règle ou plus précisément le centre dont l'œuvre certaine est l'affirmation incertaine, la manifestation déjà destructrice, la présence momentanée et bientôt négative¹²⁴ ».

L'auteur de *La Promesse de l'aube* peut recourir à toutes les attestations d'authenticité qui fondent en principe l'autobiographie. Il a d'avance « prévenu » son lecteur qu'il n'était pas lié par les règles du genre, devançant et désamorçant les réactions si peu soucieuses de vraisemblances. Il ne saurait être plus explicite qu'il ne l'est sur son intention de jouer sur les deux tableaux : du vécu et de l'imaginaire. Pour saisir l'originalité de l'entreprise, il faut écarter la notion d'autobiographie au profit d'« autobiographie imaginaire ». Il est évident que tout romancier s'appuie sur ses expériences propres. Nul n'ignore ce que Julien Gracq appelle ce « jeu » entre l'existence telle qu'elle est vécue intimement, « c'est-à-dire à demi conduite, à demi rêvée, et le *curriculum vitae trivial* qui lui correspond dans les fiches d'état civil et les sommiers de police¹²⁵ ». Pourquoi Gary, qui est en proie à un imaginaire puissant, qui a l'idée d'une œuvre à faire et d'une manière d'écrire, qui n'attend qu'un sujet qui lui convienne pour devenir son style, irait-il chercher ailleurs que dans ce jeu, la matière de récits qui sont des romans ? C'est ce mouvement à double sens, cette dialectique qui est intéressante. Son résultat est d'offrir au roman entre réalité et fiction, une voie nouvelle qui répond aux exigences de son temps car Gary est presque le « seul » romancier à ne pas ressentir une crise de la fiction. Son originalité est d'y être opposé, en tout cas avant beaucoup d'autres, et de se mettre immédiatement en quête d'une solution ou d'une réponse. Cette crise de la fiction est la forme que prend pour la majorité de ces romanciers des années trente, une crise du roman déjà ancienne. Cette expression du malaise qui gagne les romanciers de l'époque ne concerne pas Gary qui non seulement s'en écarte radicalement mais la dénonce.

¹²⁴ *Le livre à venir*, op.cit., p.160

¹²⁵ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1981, p.261.

Pour Gary, le pouvoir fondamental du romancier, celui qu'à chaque livre il reprend et qui fait la fascination du lecteur, reste l'invention de personnages et de leurs histoires. Ce pouvoir, Gary n'a jamais cessé d'y croire. Pour Gary, à la différence de la majorité de ses contemporains, tout se passe comme si rien n'avait bouleversé les conditions de possibilité de l'écriture, rien n'avait tari la motivation romanesque. Si pour beaucoup d'entre eux la crise du roman s'est manifestée avant tout comme crise de la fiction, pour Gary l'autobiographie ne s'est pas présentée comme substitut. La relation qui les unit fournit au roman des « histoires » doubles. Pour raconter cette histoire qui se déroule au XVIIIème siècle, Gary fait ressortir la force de l'écriture liée à la fiction. Gary a l'expérience de la fiction et une expérience significative. Il la conçoit à son degré extrême, là où elle parvient à donner vie et lumière à des histoires situées dans un espace et un temps qui ne sont pas ceux de la réalité familière telle que la forêt enchantée et à des personnages merveilleux comme la divinité ou la sorcière.

Elle est pour lui, sous cette forme, dans *Les Enchanteurs*, une tentation presque permanente. Tout le long du livre, Gary se fait non seulement le plaisir de succomber à cette tentation mais s'évertue à nous y entraîner pour que nous y succombions à notre tour. Un besoin d'inventer parfois en dehors de toute référence à la réalité trouve ainsi à se satisfaire dans *Les Enchanteurs*. La confrontation de l'histoire racontée et de celle de Gary lui-même, à laquelle invite la dimension autobiographique imaginaire, fait très vite apparaître la part de liberté que Gary a pris avec son expérience personnelle. La preuve en est dans l'absence de besoin de conserver autant que possible un contact avec le temps.

Le temps

Le besoin de se manifester à la fois comme narrateur et comme individu est si fort, si présent chez Gary qu'il tend à lui faire jouer des anachronismes. L'existence de cet

auteur qui s'interroge à son sujet transforme le roman : tout ce qui se réfère à « aujourd'hui », « hier », « ici » ou « bien des années plus tard ¹²⁶ » semble destiné à perdre la narration dans le temps. En l'absence de tout repère, noyé dans le texte, le lecteur ne peut « mesurer » le temps d'autant que le point de départ est daté de 1760 : « De toutes mes enfances, celle qui m'a toujours prêté sa voix avec le plus d'amitié et sera cette fois encore ma Narratrice, se situe aux alentours de 1760, dans notre propriété de Lavrovo, province de Krasnodar, au cœur de ces vieilles forêts russes si propices aux légendes et aux rêveries ¹²⁷ ».

Le présent n'a d'autre part aucun contenu concret : non seulement nous ne savons pas combien d'années se sont écoulées depuis la fête à Venise à la dernière page du roman, mais nous ne savons pas non plus quel âge a Fosco au moment où il devient écrivain. Il évoque son présent, son talent nouveau, ses joies de débutants comme si cet état se suffisait à lui-même. Ce présent reste suspendu dans le vide, opposé au passé de l'histoire et sans autre réalité que celle que lui donne cette opposition.

Les limites ainsi posées à l'identification, et donc à la présence de l'auteur sont en relation avec une des particularités stylistiques les plus remarquables des *Enchanteurs* : la coexistence d'un bout à l'autre du roman, voire la juxtaposition des temps, du passé simple, du passé composé et du présent. Non seulement cette œuvre pose en pleine lumière le problème de l'identité du narrateur par la constitution d'une instance qui a toutes les apparences de l'auteur, mais elle est orientée par une obsession du temps.

C'est au présent que débutent *Les Enchanteurs*, et il ne fait pas de doute que ce temps, cette voix du présent « accroche » d'emblée le lecteur.

Mais le paragraphe suivant, sur la même page, le passé simple vient s'imposer et prendre le pas sur le présent qui sonnait pourtant si bien. La coexistence des deux temps dans ce récit n'est non seulement pas impossible mais révèle un mélange faussement anarchique. Gary ne renonce à aucun temps. Il ne s'agit en aucun cas d'une

¹²⁶ *Les Enchanteurs*, p.51.

¹²⁷ *Op.cit.*, p.7.

lutte entre deux ou trois temps ou l'un et l'autre temps sortirait vainqueur¹²⁸.

Les Enchanteurs témoignent d'un plaisir spontané et profond de ce temps traditionnel du récit¹²⁹. Le présent qui ouvre *Les Enchanteurs* laisse le lecteur pénétrer de plein pied dans les aventures anciennes de l'auteur. C'est ce présent même qui permet à Gary de faire le point sur sa situation lorsque celle-ci est problématique ou critique. C'est aussi le présent qui, dans le cours du récit surgit comme associations d'idées ou de souvenirs qui entraînent le lecteur. Ainsi, Gary commence le roman en revenant un moment à sa situation actuelle (au moment où il écrit) en tant qu'écrivain :

« Une haute cheminée de pierre grise debout sur ses pattes de lion, une couverture sur les genoux, le cordon de la sonnette à portée de la main, car mon cœur oublie parfois ses devoirs, un petit bonhomme de feu en costume d'Arlequin¹³⁰(...) ».

En matière de référence à la narration, si Gary innove, c'est par le refus de céder à la tentation du désespoir presque systématique des romans d'après guerre.

Le temps pour l'auteur des *Enchanteurs*, n'est pas que relation avec le corps et son vieillissement progressif, comme c'est en général le cas pour les romanciers d'après guerre. Le temps est appréhendé de façon différente grâce à l'invention d'une écriture différente, celle d'Ajax. Le temps ne fait plus vieillir mais rajeunir Gary en Ajax.

Le présent verbal qui prétend rendre compte de ce qui se passe est revisité avec Ajax. C'est vers ce présent que tend tout l'effort de Gary : être aujourd'hui et maintenant un écrivain débutant. Le temps n'est pas considéré de façon euclidienne, il se déploie, indifférent, en toile. On va et vient à la guise de Gary, d'une même source celle de l'histoire, de l'atemporel acte créatif, d'une récurrente recherche de reconnaissance :

¹²⁸ Gary choisit de se défendre de l'idée d'un temps vainqueur sur un autre temps à combattre. Au cours de l'offensive du « nouveau roman, le passé simple avait été dénoncé comme la « pierre angulaire » d'un type de narration jugé artificiel et porteur d'une idéologie à combattre. En 1953, dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes consacre toute la première moitié du chapitre : « l'écriture du roman » à une dénonciation des simplifications idéologiques du passé simple (p.29-33). Sur le même thème Alain Robbe-Grillet s'exprime dans *Pour un nouveau roman* (p37).

¹²⁹ Dans l'histoire du genre, entre deux romans : *La Recherche du temps perdu* de Proust qui pose le problème et *l'Étranger* de Camus qui en 1942 trouvera un moyen de quasiment éluder le passé simple en tentant la gageure de raconter de bout en bout au passé composé.

¹³⁰ *Les Enchanteurs*, p.7.

« Parfois, il m'arrive de douter de moi-même. Il m'arrive de jeter un regard désabusé vers la collection complète de mes œuvres sur les rayons de la bibliothèque, me disant qu'il n'y a guère de différence entre cet art et celui de mes ancêtres les jongleurs, les contorsionnistes, les escamoteurs et les danseurs de corde ¹³¹».

Pour Gary, l'imaginaire devient alors le mode de déplacement, la cadence, le saut. Le temps de la fiction est celui de Gary, même si ses incursions sont réalisées par « bonds » dans le temps :

« Au moment où j'écris, la boîte à musique est posée devant moi sur ma table de travail. Je ne sais par quel miracle, je l'ai retrouvée, dans le vieux château de Leugen, en Bavière, où je l'avais laissée en 1848 ¹³²(...) ».

Au sein de ce temps, couvert par le récit, les vitesses narratives sont inégalement réparties. Aucune loi ne semble par ailleurs présider à leur variation. Ce qui compte, c'est ce qui se joue, ce qui procède intérieurement à la création. Le lecteur y participe, s'attarde sur le cas Gary, l'homme blessé. C'est un arrêt sur image qui sert de développement d'idées, sur ce qui manipulera l'œuvre. Gary se saisit de lui-même, sur de brèves interventions, sans interactions avec la narration, pour nous amener au fait que le romancier dénonce le discours humaniste -humanitaire -humanisant¹³³. Le récit est ainsi fait de digressions, de ces figures qui brassent les feuilles que l'on parcourt. Et puis il y a de vastes zones temporelles passées sous silence, d'évidentes ellipses des époques essentielles éludées : un silence bruyant où l'on peut entendre « le moteur » de la personnalité du romancier. Gary préfère s'arrêter sur les temps difficiles en tant qu'écrivain, sur des instants de sa carrière. Au sein de l'histoire, Gary se déplace librement dans le temps, souvent à notre insu :

¹³¹ *Op.cit.*, p.202.

¹³² *Op.cit.*,p.201-202.

¹³³ C'est Gary qui souligne dans *Pour Sganarelle*.

Cette idée se retrouve sous cette formule dans *Les Enchanteurs* : « Mes débuts littéraires avaient été très remarqués. On y décela des préoccupations humanitaires fortement senties, une nature inquiète, éprise d'un idéal de fraternité et de justice, ainsi que l'influence d'un très grand amour et de mon enfance russe » (p.53).

« Ma vie s'est écoulée sur un tout autre cadran solaire ¹³⁴».

Il s'échappe, s'attarde sur une situation ou une personnalité avant de reprendre le fil de l'histoire, là où il l'avait laissée. Le texte est ainsi le lieu d'intersection de deux séquences, celle de la narration et celle du temps vécu. La vie présente et la narration jouent l'une par rapport à l'autre. Après avoir évacué ses rancunes avec la critique, le mouvement entre le temps vécu et celui de la narration devient symétrique. La narration met entre parenthèses l'écoulement du temps, et laisse s'inscrire en filigrane la présence de l'écrivain dans l'histoire. Gary aime rappeler que, derrière l'histoire, il y a une voix qui interrompt le récit, qui casse l'illusion. Il rappelle aussi souvent que nécessaire au lecteur qu'il a affaire non seulement à une histoire en train de s'écrire, de se jouer, mais simultanément à un écrivain. Gary refuse toute convention qui obligerait à un tri préalable. Gary ne peut s'empêcher de faire place aux commentaires personnels. A chaque instant les souvenirs d'une vie restent présents et prêts à envahir le texte comme ils investissent la conscience du lecteur. Jamais Gary ne laisse oublier longtemps au lecteur que celui qui écrit est aussi un homme, « un enchanteur vieillissant » :

« (...) Je sais aujourd'hui qu'il est difficile d'être un enchanteur vieillissant ¹³⁵».

Le récit de Gary ne peut se développer en dehors d'une complicité avec son lecteur. Gary nous embarque, nous souffle le rythme d'une phrase ou d'un temps, nous déporte, nous éloigne du bord, d'une côte temporelle. Le bateau et son capitaine sont « ivres », de sens et de littératures, de fiction et de réalité.

¹³⁴ *Les Enchanteurs*, p.66.

¹³⁵ *Op.cit.*,p.128.

II. Entre réalité et fiction

Le lecteur

Même si Gary n'offre pas un récit « classique » (aisément lisible). Gary prend la peine de ménager son lecteur, de le guider confortablement pour qu'il se laisse porter au fil du texte. Ainsi, Gary indique au lecteur d'où il écrit, lui donnant des repères propice à imaginer le lieu de production de sa pensée. Gary précise qu'il observe les marronniers en fleurs dans la cour de la rue du Bac à Paris où il habite :

« Par la fenêtre, je vois dans la cour de la rue du Bac les marronniers qui, eux aussi, ne cessent d'exécuter avec application leur tour ; ils perdent consciencieusement leurs fleurs et leurs feuilles, puis les retrouvent au printemps et tout se passe avec la plus grande bienséance, dans le respect des conventions arrêtées une fois pour toutes et, il faut bien le dire,

admirablement réglées¹³⁶ ».

Le lieu de la narration est un élément à part entière du récit au même titre que le lieu de l'histoire des *Enchanteurs*. De part et d'autre des *Enchanteurs*, il y a tout une vie quotidienne : celle de l'écrivain. Gary intègre avec autodérision son travail d'écrivain, son activité d'écriture. Livrer quelques indications sur sa personnalité, sur son âge, est en soi une démarche banale, mais elle prend chez Gary des formes singulières plus proches du vécu et plus émouvantes ou parlantes que chez d'autres :

« Je me souviens mieux de ma vie en Russie, vers 1770, ou de mes rencontres avec Lord Byron, Pouchkine et Mickiewicz que de mes aventures qui ont failli si mal tourner, en 1920, à l'époque de la Révolution bolchevique, de Derjinski et de la Tcheka. Il en résulte qu'il m'arrive de négliger les règles d'une narration bien faite que je dois à mon cher public, lequel m'a toujours soutenu de sa confiance et m'a comblé de tant de bienfaits¹³⁷ ».

Donner l'impression au lecteur de ne « rien » lui dissimuler des opérations qui ont abouti au texte qu'il est en train de lire, fait partie d'un dialogue avec le lecteur. Au détour d'un point, Gary nous introduit, nous lecteur, brutalement, par une affirmation. Nous voilà projetés dans le récit, prenant part à la situation de l'écrivain.

Et, de manière répétée, car ainsi se déroule son art de la métalepse, Gary nous installe dans la position de moqueur :

« Ici, je m'arrête un instant pour vous laisser le temps de hausser les épaules, de sourire et de murmurer peut-être, non sans amitié: " ce vieux charlatan. (..) Décidemment il ne changera jamais ¹³⁸».

Durant un instant, il nous fait prendre nos marques, nos attitudes, nos doutes, sentir la respiration et l'angoisse de l'écrivain.

Ainsi, le lecteur devient personnage actif, commentant le comportement du romancier.

Gary nous fait tenir un raisonnement, nous dit ce que l'on aurait pensé de lui, il nous

¹³⁶ *Op.cit* ., p.203.

¹³⁷ *Op.cit* ., p.31.

¹³⁸ *Op.cit* ., p.75.

met la « tirade » dans la bouche, il nous fait une place et nous manipule. Gary s'adresse à un lecteur sensible et perspicace à qui il refuse le droit d'être naïf ou, au contraire d'être marqué par "une ironie " ou par l'esprit. Son lecteur doit être ouvert et il attend de lui une réceptivité non passive et contemplative mais émotionnelle car la lecture de l'œuvre est un acte conscient. Dans *Les Enchanteurs*, la relation entre le lecteur et l'auteur à ceci de particulier, c'est qu'elle se fait de manière réfléchie: l'auteur le charme, le séduit. Gary cherche constamment à plaire. Il s'agit avant tout de: « Plaire, séduire, donner à croire, à espérer, émouvoir sans troubler, élever les âmes et les esprits, en un mot enchanter ¹³⁹». Il faut lire *Les Enchanteurs* comme le récit d'un séducteur.

Une stratégie de séduction est ainsi mise en place à l'égard du lecteur, ainsi que d'autojustification : l'examen de soi est supposé mettre à mal le narcissisme du sujet, ce qui justifie le regard sur soi (d'essence narcissique). L'autodérision dont fait preuve Gary à plusieurs reprises est également un moyen de mettre les rieurs de son côté. C'est avec une lucidité ironique que Gary dévoile son goût de la comédie, son sens du théâtre qui se manifeste par des attitudes ostentatoires comme le faux déclin de son inspiration ou ses demandes de pardon auprès de son lecteur en raison des nombreux anachronismes :

« Tu t'étonneras peut-être ami lecteur, de m'entendre parler ainsi en témoin des années et des siècles allant de 1760 à nos jours. A ceux qui seraient tentés d'y voir la confusion d'esprit d'un vieillard gâteux, je ne manquerai pas de dévoiler, l'heure venue, le secret pourtant bien simple d'une si belle longévité et d'une si longue mémoire ¹⁴⁰ ».

L'autodérision est ici manifeste :

« Si le moment est venu où le lecteur en tournant ces pages, commence à se

¹³⁹ *Op.cit.*,p.12

¹⁴⁰ *Op.cit.*, pp.52-53.

sentir entouré de fantômes qu'il en accuse un très vieil homme et le déclin de son inspiration ¹⁴¹».

Gary nous propose ainsi un texte qui prétend imposer ses clés et ses modes de déchiffrement, et dénoncer lui-même ses limites : animé d'une volonté de maîtrise, Gary anticipe les réactions de son lecteur pour mieux les contrôler. Le tutoyant, Gary prête à son lecteur « une attitude » qui [le] confirme dans le peu de plaisir qu' [il] éprouve à être [lui-même] ¹⁴²». A d'autres moments, Gary n'a pas besoin de la permission du lecteur notamment quand il s'agit du personnage féminin Teresina :

« Mais je m'aperçois que je viens d'épuiser la satisfaction que l'indifférence de Teresina devant le cadavre de l'aventurier m'avait procurée, et avec votre permission, mais tout aussi bien sans elle, j'irai un peu plus loin ¹⁴³».

A travers l'insistance à qualifier le lecteur « d'ami » ou de « cher lecteur » se tisse une farouche volonté d'être reconnu en tant qu'écrivain. Si les critiques le désavouent, que le lecteur le comprenne. Sous couvert de s'accuser et de se noircir, Gary cherche l'assentiment du lecteur, sa compréhension, voire sa compassion. Insistant sur son rôle d'écrivain, il veut convaincre son lecteur de la force de son acte d'écriture, et même l'inviter implicitement à adopter un regard ironique sur lui-même. En revanche, il ne s'agit pas comme ce peut être le cas chez un Rousseau d'obtenir une estime à la hauteur de l'aveu. Gary est parfaitement conscient lorsqu'il rédige son texte de vouloir plaire. L'aveu ne vise qu'à plaire alors que dans *Les Confessions* de Rousseau, l'aveu vise autant à plaire qu'à déplaire. Gary évoque ensuite la tendance narcissique à laquelle il a cédé, et avoue qu'il entre une part de « duplicité » dans sa démarche, puisqu'il s'agit de séduire, de trouver en autrui moins un juge qu'un complice. Confident particulier, témoin privilégié, complice ou "ami", le lecteur doit comprendre et reconnaître le talent de l'auteur: La présence de Gary dans *Les Enchanteurs* et sa confiance auprès de son lecteur sont toutes autres qu'une modeste expansion de sa confession. Il s'agit d'un pacte passé avec le lecteur. Mais y a-t-il engagement ou non

¹⁴¹. *Op. cit.*, p.229.

¹⁴² *Op. cit.*, p.159.

¹⁴³. *Op. cit.*, p.311.

engagement pour le lecteur?

C'est la fiction même qui offre les éléments de réponse. La fiction ne peut pas être taxée de mensongère puisque c'est un « mentir-vrai » selon la formule d'Aragon à propos du roman. Le texte fictionnel ne cherche pas à duper délibérément le lecteur et celui-ci n'est pas dupe. L'empire entier de la fiction serait en ce sens ironique : la fiction nous donne à voir un monde en donnant à entendre qu'il est faux. Pour Paul Ricœur, « l'ironie est potentiellement présente dès qu'il y a *mythos* au sens large : tout *mythos* en effet implique un retrait ironique hors du réel ».

Auteur et lecteur, affranchis des règles du monde « réel » acceptent de s'engager dans une communication d'ordre esthétique. Si les propositions de la fiction ne sont ni vraies ni fausses dans le sens où elles sont entendues habituellement, c'est que la fiction repose sur un acte de croyance en tant qu'assentiment donné par le lecteur à la fiction. Plongés dans un univers romanesque, nous ne croyons pas véritablement en son existence, mais nous nous laissons persuader, partiellement le temps de la lecture, que ce que dit le roman est vrai, à la manière du jeu enfantin du « comme si », « on dirait que ». Le lecteur est placé à l'intérieur du monde de la fiction : c'est ce que Jean-Marie Schaeffer appelle dans *Pourquoi la fiction ?*, « l'immersion fictionnelle » et, pendant la durée du jeu, il tient ce monde pour vrai. La fiction crée un monde possible. Le principe d'illusion consentie est ainsi essentiel dans la réception de la fiction. Toute fiction s'accompagne en fait de la mention implicite : « ceci doit être lu comme une fiction ».

La fiction

De la fiction contre le désespoir

La fiction est d'emblée prioritaire dans le processus artistique des *Enchanteurs* qui

s'inscrit dans la conception de la création littéraire du *roman total*¹⁴⁴. La fiction (du latin *fingere, inventer*) désigne des faits inventés par opposition à la « réalité ». En littérature, le terme désigne une œuvre d'imagination, mais la valeur connotative de mensonge explique le discrédit qui pèse sur la notion. Par confusion entre les moyens et les buts de la fiction, on a tendance à juger celle-ci en termes de vérité et de fausseté, et à réduire cette dernière question au problème de la valeur référentielle. Mais le but de la fiction en fait n'est pas de nous leurrer : les leurrés qu'elle élabore sont le moyen dont elle dispose pour nous faire entrer dans son domaine propre ; car ce qui définit, ce n'est pas de référer au monde, mais de provoquer un plaisir esthétique. La question de la valeur référentielle est au centre des discussions philosophiques consacrées à la fiction. Ce qui distingue celle-ci des autres modalités de représentation, c'est qu'elle implique un usage spécifique. Comment agit la fiction ? De la part du lecteur c'est, nous venons de le voir, un acte de croyance en « une feintise partagée » qui institue une logique du « comme si ». Le plaisir joue un rôle central dans nos usages de la fiction. Il est même le seul critère immanent selon lequel nous jugeons de la réussite ou de l'échec d'une œuvre fictionnelle. Le texte de fiction crée un état qui nous permet de nous évader, de nous détacher de nous-mêmes, ou plutôt de nos propres représentations, dans une double fonction de compensation et de révélation. Le récit fictionnel a la capacité de créer un monde clos sur lui-même, gouverné par des structures formelles exclues de tous les autres types de discours. Il crée un univers propre qui est soumis à ses lois (espace, temps, personnages), non à celles du monde « réel ». Pour Gary, il s'agit de plaire par tous ces moyens, toutes ces « lois » tel Sganarelle usant de tous les artifices car « les hommes pour vivre et pour mourir ont besoin *d'autre chose* que des rigueurs implacables de la réalité » fait dire Gary à Fosco. Gary exprime ainsi son idée du « roman total » revendiquant le devoir du romancier

¹⁴⁴ Le roman total explique comment l'auteur devrait s'inventer lui-même et inventer sans cesse de nouveaux personnages, inventer indéfiniment des identités nouvelles, dans un espace qui ne connaît pas de frontières. Pour Gary, « le roman n'est pas tant un genre littéraire qu'un projet existentiel ». La vie de Gary est peut-être le plus bel exemple d'incarnation de ce projet : « Mon je ne me suffit pas » dit-il dans *La Nuit sera calme*. Il ajoute : écrire un livre ou varier sa vie (...) cela veut dire : se réincarner, se multiplier, se diversifier ». Rimbaud disait : « à chaque être plusieurs existences ».

d'être pleinement subjectif, faisant ainsi de la création littéraire le lieu où toutes les supercheries sont possibles, permises, dès lors que l'illusion est au premier plan :

« Et si vous voulez seulement dire que le roman « traditionnel » joue Dieu d'une manière à nos yeux trop perceptible [...] alors, parlez-nous *honnêtement* de supercheries et de ruses plus habiles, de nouvelles façons de gruger, de faire croire, d'emporter la conviction, de forcer la crédulité, tromper la vigilance du lecteur¹⁴⁵ ...».

Gary ne recule devant aucune supercherie. Il est ce Sganarelle qui incarne la liberté, l'insolence, la provocation, ce jouisseur de la vie. Ses tours traduisent « la possibilité d'être frauduleusement libre¹⁴⁶ ».

Dans *Les Enchanteurs*, Gary propose la dérision, la provocation, le rire, la liberté au sens de « la possibilité (...) d'être frauduleusement libre¹⁴⁷ ».

Pour Gary, le désespoir est, comme il l'écrivait déjà dans *Education européenne*, « seulement un manque de talent¹⁴⁸ ». C'est ce désespoir qu'il bannit dans ses romans et dans *Les Enchanteurs* en particulier :

« On ne peut pas être créateur, romancier à vocation entière sans croire à la valeur de l'art en soi, absolue, non dérivée d'aucune autre « valeur authentique », et on ne peut croire de cette façon totale à ce qu'on fait sans être saisi de force, d'optimisme, de bonheur, de confiance, de gratitude, de respect, d'espoir et de volonté »(...)« Je dis simplement qu'il n'est pas possible de croire vraiment à ce qu'on fait et être désespéré ; il y a là une contradiction fondamentale¹⁴⁹ ».

Les Enchanteurs exaucent les vœux du roman total de rendre à l'imagination et au mensonge romanesque leur pouvoir magique.

Une part de la force qu'a l'œuvre des *Enchanteurs* de Gary tient à ce que la fiction

¹⁴⁵ *Pour Sganarelle*, p. 42.

¹⁴⁶ *Op.cit.*, p.91.

¹⁴⁷ *Op.cit.*, p.91.

¹⁴⁸ *Education européenne*, p.77.

¹⁴⁹ *Pour Sganarelle*, p.45-46.

répond à son projet personnel en cohérence avec son opposition à une aspiration générale de l'époque : l'écriture de la fiction, qui était pour les écrivains du XIX^{ème} siècle une démarche pour ainsi dire naturelle, cesse de l'être au XX^{ème} pour les écrivains qui expriment une réticence à l'idée de continuer à inventer personnages et histoires. La fiction garde un pouvoir de conviction par l'imaginaire. Si Gary se confie à certains moments, la fiction n'est en rien amoindrie par un quelconque projet personnel. Si pour des écrivains fiction et autobiographie sont difficiles à juxtaposer, pour Gary il semble qu'il n'y ait rien de plus simple. Tel Giono, Gary porte haut l'étendard de la fiction. Non qu'il ignore qu'à travers personnages et histoires, le romancier ne fait pour finir que son propre portrait mais il n'entend pas renoncer à l'imaginaire et, là où d'autres en sont venus à ne plus voir que dérision, Gary conserve intact le plaisir de faire croire au lecteur au moyen des mots, à l'existence d'une histoire, d'une aventure de personnages qu'il crée.

Il s'agit moins pour Gary, de *l'aventure d'une écriture*, pour reprendre la formule de Jean Ricardou que de « l'écriture d'une aventure ».

Et quels personnages, quelle aventure que celle de la tribu des Zaga : Gary en fait une source d'inspiration des plus grands écrivains, philosophes, peintres et autres artistes purement inventés. Gary fait de la tribu un modèle d'héroïsation, de mythification, d'authentification.

De la fiction comme modèle

Faire de la tribu de saltimbanque vénitien un « mythe », c'est la charger d'un pouvoir tel que le récit ne peut que s'organiser autour d'elle. Non seulement le discours narratif en dépendra mais le choix même de l'histoire racontée se fait en relation avec elle.

Voyons comment, à travers les informations sur la tribu, la description, le faux devient, pour le romancier vraisemblable. Les ouvrages authentiques reflètent ce penchant à la fabulation ainsi que la liste des auteurs imaginaires, des écrivains réputés et autres.

Par exemple, c'est à l'épisode de la fête, situé page 173 dans *Les Enchanteurs*, que l'on devrait à Pouchkine son récit intitulé *Metel* et au personnage de Van Kroppe de Jong le nain, son poème *Ruslan et Ludmila*:

« Le docteur de Jong mesurait quatre-vingts centimètres et avait une barbe noire qui lui arrivait aux genoux. Pouchkine devait s'inspirer de lui plus tard lorsqu'il écrivit son grand poème *Ruslan et Ludmila*, bâti autour d'un personnage de nain diabolique, capable de voler dans les airs par la seule puissance motrice de sa barbe¹⁵⁰».

Gogol dans sa correspondance avec Pouchkine parlerait de l'épisode où les personnages de Guiseppe, Fosco et Teresina sont faits prisonniers par un certain Pokolotine, obligés d'interpréter des rôles de commedia dell'arte dans les costumes d'Arlequin, Colombine et Capitaine. Gogol s'en serait servi pour *Les Ames mortes*. Plus incroyable encore, Gary déplore « la forme amusée et une tournure ironique" et se réjouit que « [ses] épreuves eussent servi à allumer dans l'imagination du grand romancier l'étincelle d'inspiration qui devait nous donner les extraordinaires échantillons humains, ou plutôt inhumains, des *Ames mortes*¹⁵¹». De même, l'histoire de la poupée morte qui est l'histoire d'Angela, la sœur du narrateur Fosco des *Enchanteurs*, aurait inspiré Hoffmann et Von Chamiso. Nietzsche aurait écrit une lettre à Fosco. Reprenant la célèbre citation du philosophe: "L'assouvissement, c'est la mort", Gary explique que l'on trouvera cette citation dans « La lettre qu'il [lui] écrivit lorsqu' [il fut] jeté en prison à Baden-Baden, lors de l'odieuse affaire de l'élixir de vie qu' [il n'avait] jamais mis en bouteille¹⁵² (...) ».

Dickens aurait été inspiré du personnage de Renato Zaga, le grand-père de Fosco pour *Oliver Twist*. (p.43).

Diderot se serait fait l'écho d'un mot que Guiseppe a prononcé:

« Mon père eut alors un mot que Diderot recueillit plus tard et dont il se fit l'écho dans une lettre à Sophie Volland: « Le tsar a été étouffé par ses

¹⁵⁰ *Les Enchanteurs*, p.337.

¹⁵¹ *Op.cit.*, p.261.

¹⁵² *Op.cit.*, p.187.

hémorroïdes¹⁵³ ».

L'impératrice Catherine, dans une lettre à Voltaire ferait allusion à François Blanc, l'amant de la jeune épouse de Guiseppe Zaga, Teresina lui disant qu' "il ne faut pas mélanger les jeux de l'esprit et la réalité¹⁵⁴".

Gary s'amuse encore lorsqu'il compare l'effet du magicien Guiseppe Zaga à celui d'une représentation de Shakespeare:

« Ce que Mr. Der Meer appelle "des canailleries" de Guiseppe Zaga donnait à l'existence de "ses victimes" une dimension nouvelle et dont l'effet durait plus longtemps que celui d'une représentation de Shakespeare ¹⁵⁵».

Gary évoque la pièce de théâtre *Les Brigands*, qu'il aurait mis en scène, précisant le lieu : à Moscou chez un certain Vakhtangov et la date : en 1822, ce qui laisse sous-entendre que, comme Mozart, Gary composait dès son plus jeune âge. A moins que ce ne soit "une bizarrerie dans les dates" de plus, expression que Gary utilise notamment lorsqu'il fait allusion, page 248, à Lope de Vega et Calderon qu'il aurait connu.

Gary parle du comte Potocki et précise qu'il s'agit bien de l'auteur du manuscrit trouvé à Saragosse. Ce dernier aurait écrit un ouvrage sur les automates où il est question de Renato, le grand-père. L'auteur André Halévy¹⁵⁶ aurait également rédigé un texte sur les picaros du dix-huitième siècle et parlerait de Renato.

Le peintre italien Tiepolo¹⁵⁷ se serait servi de Renato comme inspirateur de ses premiers croquis de polichinelles. Ils sont encore nombreux les artistes, cette fois inconnus, qui évoquent la tribu. Il s'agit de François Vidal qui, dans son ouvrage intitulé *Le rêve humain et ses parasites*, parle de Guiseppe Zaga comme d'un "cas unique de loup, faisan et renard incarnés en une seule personne¹⁵⁸".

¹⁵³ *Op.cit.*,p.239.

¹⁵⁴ *Op.cit.*,p.123.

¹⁵⁵ *Op.cit.*, p.177.

¹⁵⁶ Il n'existe pas d'André Halévy mais Ludovic Halévy. C'est est un auteur dramatique et romancier français. Il écrivit de nombreux livrets d'opéra bouffe pour Offenbach en collaboration avec Henri Meilhac.

¹⁵⁷ Tiepolo est un peintre italien également graveur (1696 Venise-1770 Madrid). D'inspiration baroque, ses fresques sont remarquables par leur sens décoratif, leur richesse chromatique et la maîtrise dans l'agencement des scènes.

¹⁵⁸ *Les Enchanteurs*, p.215.

Un dénommé comte Zawacki aurait " rédigées quelque soixante ans plus tard l'extraordinaire prophétie du baron Zaga¹⁵⁹".

Un voyageur appelé Pivotin, couronné par l'académie française en 1860 « se fit l'écho des aventures du magicien Zaga et de sa famille dans son ouvrage intitulé *Voyageurs et aventuriers vénitiens du XVIIIème siècle* ¹⁶⁰».

Un certain Xavier Kerdi aurait publié le récit des séances de Guiseppe qu'il donna au prince Narychkine à Lausanne. Au passage Gary se permet de glisser un commentaire sur la personnalité "distinguée" de cet "helvétique" « qui ne semble pas avoir apprécié à sa juste mesure ce qu'il y avait de nouveau, de hardi, de révolutionnaire, dans la méthode employée par Guiseppe Zaga ¹⁶¹». Une chronique intitulée *Vremie Tsaritzy* faite par un dénommé Garbatov sur les manœuvres d'exorcisme de Guiseppe et Isaac de Tolède évoque « un mélange d'exorcisme talmudique et de commedia dell'arte¹⁶² ».

Un almanach : « L'almanach étincelant, publié en français à Saint-Pétersbourg" de Vavrim rapporte des commentaires "peu aimables" au sujet du comte polonais Zaslavski durant l'épisode de la fête ¹⁶³». M. Van der Meer¹⁶⁴ accuse Guiseppe Zaga de charlatanisme dans son ouvrage intitulé *Art et charlatanisme*:

« M. Van der Meer dans ses trois pages qu'il consacre à Guiseppe Zaga dans son monumental ouvrage *Art et charlatanisme*, accuse mon père d'avoir soutiré cinquante mille roubles au comte Krapouzov, dans sa recherche de la pierre philosophe et de la transmutation des métaux. Mais il ne dit rien des plaisirs, des espoirs et des rêves que l'enchanteur avait ainsi prodigué au brave comte jusqu'à sa mort »¹⁶⁵.

Il s'agit d'une authentification par la fiction. Pour Gary, la seule échappatoire, le seul point de fuite, c'est l'invention continuelle de nouvelles histoires, de nouveaux mythes. Gary ne propose pas de solutions. Il faut créer l'image et être à la hauteur de cette

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 306.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 300.

¹⁶¹ *Op.cit.*, p. 241.

¹⁶² *Op.cit.*, p. 162.

¹⁶³ *Op.cit.*, p.163.

¹⁶⁴ Il existe un physicien Néerlandais qui s'appelle Van der Meer. Il élaborera une méthode de production des faisceaux antiprotons. Il reçut le prix Nobel de physique en 1984.

¹⁶⁵ *Op.cit.*, p.177.

image. Comme le dit Jorn Boisen¹⁶⁶ : « le roman (de Gary) n'est pas une copie mais une exploration, non un cliché, mais un projet ». Gary montre avec ses tours et ses jongleries qu'il accède à l'authenticité par l'imposture. Gary crée de nouveaux mythes : « Dès que l'homme se coupe des mythes au nom du réalisme, il n'est plus que de la barbaque » déclare t-il dans *La Nuit sera calme*. L'idée que nous sommes vraiment des humains grâce aux images, aux mythes est ici manifeste. Si Gary est sensible aux mythes, c'est parce qu'ils ont laissé leurs traces, leurs marques dans l'âme du Polonais, du Juif, du Russe, du Français qu'il est. L'écrivain croit en ses mythes car ils font partie du mythe que lui-même propose. Je ne me laisserai donc pas trop abuser par les références « authentiques ». En mêlant les auteurs imaginaires, Gary pose le problème beaucoup plus vaste des rapports entre stéréotype et création, entre tradition rhétorique et quête d'une écriture personnelle, et je me rends sensible au penchant à la fabulation qui se conjugue chez Gary à la passion des livres et de leurs auteurs : les critères de différenciation entre les ouvrages s'estompent au profit de cette vocation à l'imaginaire, constitutive de toute supercherie, qui est l'une des caractéristiques du pouvoir fictionnel dont Gary sait pleinement tirer dans *Les Enchanteurs*.

Comment concilier l'auteur à la recherche de son enfance perdue avec une invention purement personnelle ? Pour Gary, seul compte le mensonge romanesque et, au-delà de faire surgir la voix narratrice et d'être pleinement présent dans le texte, il fallait que celui qui raconte fût celui de l'histoire racontée. S'il peut prétendre à une descendance de saltimbanque, c'est qu'il a commencé par faire admettre que l'histoire fictive est la sienne. Fosco est Gary. L'existence fictive de personnages et autres artistes attestant l'existence de la tribu joue un rôle qui ne vaut pas que pour elle-même. La question de la filiation, des modèles est frappante dans ce livre où une partie est penchée vers le passé, préoccupée par le secret des origines. Les grands auteurs y sont évoqués. Et, ces écrivains imaginaires ou non, peuvent stimuler la venue de l'écriture. La filiation, la construction ou reconstruction de généalogies réelles ou fictives est primordiale.

¹⁶⁶ Jørn Boisen est l'auteur d'une étude sur Romain Gary : *A l'assaut de la réalité, la dominante de l'œuvre de Romain Gary* in *Romain Gary et la pluralité des mondes* sous la direction de Mireille Sacotte, Puf. (p.33-49).

Comment se construire comme sujet et comme écrivain ? Devenir le fils de ses œuvres ? Une part importante de l'œuvre de Gary peut s'analyser sous le signe de la filiation littéraire. Le narrateur explique qu'il se considère comme l'héritier de son père. Père et fils forment un véritable couple ; le père accepte la filiation littéraire. L'acte symbolique qui consiste pour Fosco à chercher dans la bibliothèque familiale, le livre secret, celui où tout est à écrire marque la passation du relais générationnel de l'écriture. Un autre texte de Gary suppose cette fidélité à la fiction. Il s'agit de *La Promesse de l'aube*. Dans ce livre où il est moins question du récit des aventures que du récit sur les difficultés de Gary à répondre aux attentes de sa mère Nina, Gary fait preuve d'une volonté de « déshéroïser » le réel. Gary compagnon ne relate pas des événements vécus comme ont pu le faire un Kessel ou un Mermoz mais raconte autrement avec une volonté de banaliser ses actions de combattant.

La Promesse de l'Aube et Les Enchanteurs

Dans l'un et l'autre texte la question du temps est traitée de la même manière. C'est un grand désordre temporel qui règne au sein de ces deux livres dont l'indicateur est donné par l'âge extrêmement variable du narrateur. Ainsi, au début du chapitre premier de *La Promesse de l'aube*, Gary a quarante-quatre ans, puis huit à la fin de ce même chapitre. Le chapitre second évoque sa classe de quatrième au lycée de Nice, puis ses sept ans en Pologne. Au chapitre trois, on passe de ses huit ans à ses douze ans. Dans *Les Enchanteurs*, ce phénomène est d'autant plus déroutant qu'on ne connaît jamais l'âge de Fosco le narrateur, ni celui de l'écrivain « vieillissant » qui cohabite avec le narrateur. Le texte multiplie les formules imprécises sur le temps telles que: « Bien des années après ¹⁶⁷ », « passant du XVIIIème siècle au XXème siècle ¹⁶⁸ », « Ma vie s'est

¹⁶⁷ *Op.cit.*,p.44.

¹⁶⁸ *Op.cit.*,p.60.

écoulée sur un tout autre cadran solaire¹⁶⁹ », ou « (...) je sais que je suis d'un autre temps, une survivance, un anachronisme ¹⁷⁰».

Si l'âge n'est pas un repère fiable dans ces deux textes, la présence dédoublée du jeune et du vieux est un autre thème que je peux mettre en parallèle. En effet, *Les Enchanteurs* comme *La Promesse de l'aube* fait référence à un dédoublement entre le jeune (voire l'adolescent ou l'enfant) et l'adulte vieillissant. Suivant le principe des poupées russes, la vieille porte en lui l'enfant (le plus petit). Dans le chapitre XXV de *La Promesse de l'aube*, le « je » se dédouble entre un homme « distingué, aux cheveux grisonnants, qui devait avoir l'âge que j'ai aujourd'hui¹⁷¹ », un Gary vieillissant en quête de la femme de sa vie et un jeune Romain de vingt ans.

Quant aux étapes de la vie sentimentale, amoureuse et sexuelle du narrateur, elles apparaissent dans l'un et l'autre texte, très tôt dans la vie de ce dit-narrateur. Celui-ci n'a que huit ans dans *La Promesse de l'aube* lorsqu'il tombe amoureux de Valentine avec qui il aura sa première expérience sexuelle et douze ans dans *Les Enchanteurs* quand il rencontre Teresina. La révélation de la passion s'effectue (à travers les deux textes), dans sa soudaineté. Le premier paragraphe du chapitre XI de *La Promesse de l'aube*, enregistre un champ lexical de la violence lié à l'amour : « aspiré », « empoisonna », « totale », « faillit me coûter la vie¹⁷²... ».

C'est exactement la même expression que l'on retrouve au sujet de Fosco dans *Les Enchanteurs*, lorsqu'il évoque sa passion pour Teresina :

« Ces embrassements finirent par me jeter dans un état de privation et de désespoir qui faillit me coûter la vie ¹⁷³ ».

Le caractère dévastateur de la passion est d'emblée donné ici. Le récit suit le code amoureux qui rappelle celui de la *fine amor* médiévale où l'amoureux doit obéissance à celle qui va lui faire subir plusieurs épreuves. Cela commence par la première rencontre

¹⁶⁹ *Op.cit.*, p.66.

¹⁷⁰ *Op.cit.*, p.66.

¹⁷¹ *La Promesse de l'aube*, p. 221.

¹⁷² *Op.cit.*, p.83.

¹⁷³ *Les Enchanteurs*, p.125.

où tout va se jouer : « je l'ai vu apparaître devant moi ¹⁷⁴», écho à l'expression célèbre : «ce fut comme une apparition » dans *L'Education sentimentale* de Flaubert.

Valentine et Teresina sont vêtues d'une robe blanche, ce qui est doublement symbolique en ce qui concerne le personnage de Valentine car elle surgit à « l'endroit où commençaient les orties, qui couvraient le sol jusqu'au mur du verger voisin », révélateur des tourments à venir. De plus, Valentine tient une balle dans sa main, ce qui tend à prouver les manipulations qu'elle va exercer sur le jeune-homme. Autre référence, autre code qui se mêle à cette apparition traitée sur le mode humoristique : la pomme qu'offre le narrateur à sa belle. Le jeune Romain, tel Adam, fait cadeau de trois pommes à sa princesse qui les refuse. Il s'en servira pour jongler afin de la séduire, s'apparentant dans cette activité de cirque à Fosco, lequel jonglera avec des balles et des anneaux. Cet épisode dit la dépendance de l'amoureux et le malin plaisir pris par l'amoureuse « perverse » qui aime voir souffrir son amant et lui infliger n'importe quels gages. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain « mange dans la main de Valentine des escargots, des coquilles et tout ¹⁷⁵». Cette expression s'entend bien sûr, ici, au sens figuré comme au sens propre.

Dans les deux textes de Gary, ces aventures sont traitées sur le mode héroïque de l'exploit : les mots, les superlatifs, la référence aux modèles héroïques (Casanova) sont autant d'éléments qui assurent le ton épique. Il s'agit pour l'auteur de *La Promesse de l'aube* et des *Enchanteurs* de conter l'histoire du premier amour où le héros est un amant martyr. Gary va ensuite, à travers ces deux récits, jouer sur un autre lieu commun : l'exploit alimentaire. Le héros se transforme en une sorte de Gargantua, tentant de combler par la nourriture le manque affectif. Romain avale son soulier et Fosco ingurgite les nourritures les plus indigestes. Au sens figuré, on voit comment la jeune femme lui fait avaler « n'importe quoi », stéréotype et image se prêtant main forte pour faire basculer les scènes dans le comique à la fois verbal et visuel.

L'image de Romain qui découpe à l'aide d'un canif son soulier en caoutchouc, afin de

¹⁷⁴ *La Promesse de l'aube*, p.83.

¹⁷⁵ *La Promesse de l'aube*, p.84.

manger « un morceau, puis un autre¹⁷⁶ », fait penser à la célèbre scène de Charlot dans *La Ruée vers l'or*, film muet de 1925, où il fait bouillir son soulier pour le manger.

D'autre part, ces deux livres mettent l'accent sur l'expérimentation des premiers troubles physiques devant l'objet du désir. L'initiatrice a le même visage dans l'un et l'autre texte. Il s'agit du même type de femme : il suffit de rapprocher ces deux portraits pour voir combien Mariette ressemble à Teresina :

« Mariette était une fille au bas-ventre bien ancré dans un bassin généreux, aux grands yeux malins, aux jambes fermes et solides, et dotée d'un derrière sensationnel que je voyais constamment en classe au lieu et à la place de la figure de mon professeur de mathématiques. Cette vision fascinante était la très simple raison pour laquelle je fixais la physionomie de mon maître avec une si complète concentration. La bouche ouverte, je ne la quittais pas des yeux pendant toute la durée de son cours¹⁷⁷».

C'est le même phénomène qui se produit dans *Les Enchanteurs* lorsque Fosco est sensé apprendre l'alphabet. Au lieu de visualiser des lettres de l'alphabet, il imagine un corps de femme, celui de Parachka, « une de [ses] servantes qu'[il] avait[t] surprise toute nue dans le bain de vapeur des domestiques, *la bania* »(p63). Il parle de majuscules aux « rondeurs plaisantes ». Il ajoute :

« Il en résultait que les *a*, les *b*, les *o*, les *g*, avec leurs orifices et leurs amples moulures me mettaient dans tous mes états, et que ma main tendait à exagérer d'une manière bizarre tout ce qui, dans ces lettres innocentes, pouvait prêter forme et consistance à mes rêveries¹⁷⁸».

Parachka comme Mariette ressemblent à la soubrette de comédie. Elles font l'objet de tous les désirs car elles se présentent dans des postures à forte teneur charnelle notamment lorsqu'elles se trouvent en haut de l'échelle ou à quatre pattes.

Les scènes de déshabillages sont largement exploitées : Fosco assiste aux nombreux habillages et déshabillages de Teresina qu'il observe en voyeur :

¹⁷⁶ Op.cit., p.87.

¹⁷⁷ *Les Enchanteurs*, p.35-36.

¹⁷⁸ Op.cit., p.63.

« Je ne manquais jamais les habillages et déshabillages de Teresina et elle me faisait don de sa nudité d'une manière si naturelle que j'en venais à me demander si la nature n'était pas une des plus cruelles formes de supplice qui eussent été inventées ¹⁷⁹».

Quant à la scène du dépucelage, elle correspond à un stéréotype de comédie : la mère se sentant offensée, chasse à coup de bâton la servante non sans garder une certaine fierté pour son fils. Dans *Les Enchanteurs*, c'est le père qui est fier de l'exploit du fils. Le thème du voyeurisme est une autre constante des deux textes. Fosco comme Romain sont des voyeurs, ils aiment regarder à travers le trou d'une serrure pour surprendre toute intimité.

La transgression

Dans *Les Enchanteurs*, Fosco découvre le visage de son père et Teresina lors d'un ébat « amoureux ». Alors qu'il a entendu des cris, Fosco pousse la porte qu'il ne devait pourtant pas ouvrir :

« Je fis alors une chose dont j'ai honte, oui, dont j'ai honte en ce moment encore et, où je suis le premier à voir un signe de bassesse, car il est des curiosités que nul n'est en droit de chercher à satisfaire, même s'il est issu de plusieurs générations de saltimbanques, auxquels la dignité et l'honneur furent si bien refusés par la société qu'ils apprirent à s'en passer. Je me levai, m'approchai de la porte et, pour dégager complètement la vue, l'entrouvris un peu plus ¹⁸⁰».

Dans *La Promesse de l'aube*, Romain assiste à un rapport sexuel entre le pâtissier

¹⁷⁹ *Op.cit.*, p.125.

¹⁸⁰ *Op.cit.*, p.218.

Michka et une servante, Antonia, employée de l'immeuble où vivent l'enfant et sa mère. La scène se passe dans une grange-hangar, qui sert ordinairement de garde-meubles aux locataires et de cachette aux enfants qui y pénètrent secrètement, en soulevant les planches du toit. Se trouvent en ce lieu, des coffres, des trésors que Romain « ouvre[e] délicatement, en faisant sauter la serrure¹⁸¹ ».

Le geste de la transgression est également inscrit dans *Les Enchanteurs* précisément au moment où Fosco ouvre les lettres qui se trouvent dans le grenier. Il y découvre les secrets de Teresina. J'y reviendrai. A l'insu de leurs propriétaires, les deux narrateurs se donnent accès à l'intimité d'autrui, à ce qu'ils dérobent : valises fermées, lettres cachetées, objets insolites... dans un grenier et une grange fermés. Pourtant, aucun secret n'est si mal gardé. La grange même close est ouverte et le grenier est prêt à « délivrer » tous les secrets qu'il recèle. Ainsi, se trouvent associés la symbolique du viol de l'intimité, la métaphore de la clé. Les scènes sont comiques, précisément par un recours massif à la périphrase : « ce que ces ceux-là faisaient ensemble », « ce qui se passait »¹⁸², « pris par le spectacle bouleversant », « ce processus extraordinaire »¹⁸³. Les détails sont nombreux sur le dispositif des fentes dans le toit. Je relève dans l'ensemble du texte *des Enchanteurs*, de nombreuses images symboliques qui tournent autour du registre sexuel, à commencer par l'allusion au sexe de Fosco :

« Je pratiquai entre les poutres de la *bania*, bien plus bas que le trou par lequel se glissaient mes regards, un autre orifice, situé au niveau convenable ; j'en avais au préalable soigneusement mesuré le diamètre sur ma personne, afin d'éviter quelque fatale compression ou égratignure ou peut-être une écharde on ne peut plus mal placée¹⁸⁴ ».

Les plaisanteries sont parfois lourdes, voire « salaces » à propos du sexe :

« Je m'enfonçais donc à mi-corps dans cette substance glaçante qui eût fait le bonheur d'un Savonarole ; mordu jusqu'aux tripes par le froid, j'attendais que

¹⁸¹ *La Promesse de l'aube*, p.92.

¹⁸² *Op.cit.* p 93.

¹⁸³ *Op.cit.*, p.94.

¹⁸⁴ *Les Enchanteurs*, p.85.

ma sève bouillonnante redescendît à son niveau habituel¹⁸⁵ ».

A la vue du sexe de l'enfant, les servantes et autres domestiques ne cachent pas leurs émotions. Il s'agit d'une véritable mise en scène où abondent mimiques, cris, gestes et commentaires. Je note « une expression d'ahurissement sans borne » en ce qui concerne le précepteur Ugolini, « une cour qui s'emplit de pleurs et de cris(...) », « (...) d'une domesticité affolée [qui] joi[nt] les mains et [lève] les yeux au ciel, [qui] se voil[e] la face¹⁸⁶(...) », les servantes Katioucha et Glachka « se mirent à pousser des petits cris ». Les textes abondent en exemples de ce type où les aventures de jeunesse sont le lieu de véritables scènes de théâtre. De plus, le ton choisi par Gary est grivois dans les termes, les doubles sens. C'est le cas, par exemple, dans *La Promesse de l'aube*, lorsqu'il fait un rapprochement entre la voix de Mariette et ses érections intempestives. A travers une hypothèse anatomique, l'écrivain relie les oreilles et le sexe grâce à « un nerf qui s'est mal logé ». Gary joue sur la confusion entre le derrière de Mariette et la tête de son professeur de mathématiques qui lui reproche d'être « dans la lune » (p.36). Citons également le commentaire des exploits du pâtissier Michka qui favorise toute argumentation à double sens :

« Si [...] Michka était venu ouvrir sa pâtisserie à Paris [...] les plus belles dames de Paris viendraient goûter à ses gâteaux ¹⁸⁷».

A côté de ces « apprentissages sexuels », les livres figurent les acquis de l'enseignement culturel.

L'apprentissage

¹⁸⁵ *Op.cit.*, p.126.

¹⁸⁶ *Op.cit.*, p.126.

¹⁸⁷ *Op.cit.*, p.95.

Dans *Les Enchanteurs* et dans *La Promesse de l'aube*, l'enfant ne va pas à l'école. Il a un ou plusieurs précepteurs. Il prend des leçons particulières dans des domaines les plus divers. Il s'agit pour la mère, Nina, d'un côté, de faire de son fils, un parfait honnête homme et, de l'autre, pour Guiseppe, de faire de Fosco, un parfait petit prince . Dans les deux cas, il s'agit d'acquérir des savoirs, des connaissances et de parvenir à se comporter en société. Romain apprend le violon, l'escrime, le tir au pistolet, l'équitation, la calligraphie. Nombreux sont ses professeurs : maître de musique, maître d'armes, maître à danser... Dans *Les Enchanteurs*, c'est au signor Ugolini qu'il revient d'enseigner à Fosco toutes les matières, le français, les mathématiques, la géographie etc.... Même éducation, même formation quasi militaire car il s'agit d'une succession de travaux : une demi-heure de tir suivie d'une demi heure de cheval etc..., même scènes fondées sur la gestuelle et les mimiques de l'enfant qui se bouche les oreilles face aux professeurs. C'est une manière d'acquérir mécaniquement des codes pour être un homme. En témoigne par exemple, le moment où Romain s'initie à l'exercice du baisemain, passage qui n'est pas sans rappeler par son caractère comique la scène « mémorable » du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière où Monsieur Jourdain apprend et répète stupidement la formule « Belle Marquise.... », Exercices qui prennent ici des allures de numéro de cirque : « comme un chien trop bien dressé qui ne peut plus s'arrêter de faire son numéro¹⁸⁸ ». Romain, qui a bien réitéré son numéro (après avoir fait un premier baisemain à une visiteuse), donne un baiser au visiteur qui l'accompagne.

Ce mode d'éducation offre un caractère comique qui, dans *La Promesse de l'aube* se fonde sur le modèle du *Bourgeois Gentilhomme*. Romain porte une tenue ridicule qui fait écho au costume de Monsieur Jourdain : il s'agit d'un costume de velours avec « jabot de dentelle de soie » entouré d'une « pelisse d'écureuil ». On est proche ici de la farce. Cet apprentissage est d'autant plus comique que la mère est persuadée que la noblesse s'apprend par des leçons particulières. D'où l'intransigeance de la mère devant le « Savoir les bonnes manières ». Romain apprend également à se comporter

¹⁸⁸ *Op.cit.*, p.76.

devant les femmes, comment leur dire bonjour, comment leur tenir une porte ou comment prendre le tramway lorsqu'on est accompagné ; comment inviter une femme à danser et la raccompagner à son fauteuil après une valse :

« Je levais fièrement le menton, je souriais d'un air charmé et une ! Deux – trois, une ! Deux-trois - je sautillais sur le parquet miroitant. Ensuite, j'accompagnais ma mère jusqu'au fauteuil, je lui baisais la main et m'inclinais devant elle, et ma mère me remerciait d'un mouvement de tête gracieux, en s'éventant¹⁸⁹ ».

Comment offrir des fleurs, faire des cadeaux mais ne jamais recevoir de l'argent des femmes. Nina répète cela plusieurs fois dans le livre:

« Tu peux accepter des cadeaux, des objets, des stylos, par exemple ou des portefeuilles, même une Rolls-Royce, tu peux l'accepter, mais de l'argent-jamais ! »¹⁹⁰.

La Promesse de l'aube raconte un véritable apprentissage intellectuel, affectif et social. Autre point de comparaison de ces deux livres : l'écrivain qui se manifeste à l'intérieur même de son texte. Cet aspect de l'œuvre, fortement développé dans *Les Enchanteurs*, se retrouve dans *La Promesse de l'aube*.

La présence de l'auteur

L'auteur interrompt le récit pour rappeler sa présence : « il vaut peut-être mieux (...) pour la clarté de ce récit »¹⁹¹ ou « Je devrais interrompre ici le récit¹⁹² ». Comme dans

¹⁸⁹ *Op. Cit.*, pp.68-69.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p.104.

¹⁹¹ *Op. cit.*, p.52.

¹⁹² *Op. cit.*, p.386.

Les Enchanteurs, il explique sa situation présente : « en ce moment, caché entre ciel et terre¹⁹³(...) ». « Alors que je griffonne ces lignes, face à l'océan¹⁹⁴ ». A noter que le lieu de la rédaction est réel dans *Les Enchanteurs*, fictif dans *La Promesse de l'aube*. Il s'agit de son appartement de la rue du Bac à Paris et de la plage de Big Sur.

Subtil mélange entre invention et réel où il s'agit de raconter une histoire.

En fait, les deux livres racontent la même chose, la même histoire à la différence près que le père remplace la mère dans *Les Enchanteurs* : les livres sont construits sur des inventions qui engagent toute la rédaction du livre. Dans *La Promesse de l'aube*, Gary a choisi un seul sujet : l'histoire d'une mère possessive. *Les Enchanteurs* sont dédiés au père. Le texte écarte la mère totalement, à l'aide d'une courte phrase: « Ma mère, dont j'ai parlé ailleurs- je lui ai consacré tout un livre-mourut en me luttant pour me donner naissance¹⁹⁵ » ; et, ce « livre » entier dont il parle, c'est bien *La Promesse de l'aube*.

Les Enchanteurs subliment la figure du père inventé. Guiseppe ressemble étrangement à un certain Ivan Mosjoukine qui n'est pas sans rappeler le père que Gary s'était inventé enfant. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina, rêve de ce père magnifique en habillant son fils Romain en Tcherkess et en lui faisant lever les yeux au ciel. Gary assouvit son fantasme d'orphelin de père en faisant de lui un homme magnifique dont la beauté égale celle d'un Casanova aux multiples dons et aux multiples noms :

« Guiseppe Zaga était magnétiseur, alchimiste, astrologue et guérisseur. Il se faisait aussi appeler « archilologue », mot dont il se refusait à divulguer le sens exact, car cela eût été une indiscretion quant à la nature exacte de ses pouvoirs et des sources dont il tirait, ce qui lui était interdit de révéler¹⁹⁶ ».

Guiseppe est admirateur des talents de son fils et pense qu'il sera un grand écrivain :

« C'est bien, dit mon père. C'est très bien. Il faut continuer, tu seras peut-être

¹⁹³ *Op .cit.*,p.112.

¹⁹⁴ *Op.cit.*,p.324.

¹⁹⁵ *Les Enchanteurs*, p.56.

¹⁹⁶ *Op.cit.*, p.42.

un grand écrivain ¹⁹⁷».

La figure paternelle rejoint la figure maternelle dans la manifestation de leurs attentes : Nina souhaite que son fils soit le plus grand écrivain, Guiseppe, le père fictif attend de Fosco qu'il devienne le plus grand de tous les Zaga. La réalisation des vœux du père est obtenue par l'écriture même du livre. Dans *La Promesse de l'homme*, l'enfant reçoit des injonctions très fortes de la part de sa mère qui visent à imposer une transmission consciente d'un message de résistance : être un représentant de la France, être un écrivain. *La Promesse de L'aube* tout comme *Les Enchanteurs* abordent le thème de la naissance d'une vocation d'écrivain, de manière plus complexe dans *Les Enchanteurs* car la fiction permet à Gary de jouer sur le paradoxe identitaire. Les deux textes montrent l'évolution de l'enfant à l'écrivain (à la différence près que dans *Les Enchanteurs* le passage à l'âge adulte est traité sur le mode parodique. Il s'agit d'un faux roman d'initiation. J'y reviendrai). Le thème du voyage se retrouve dans *La Promesse de l'Aube* et dans *Les Enchanteurs*. On voit une mère et son fils traverser l'Europe de Russie en France et un père et son fils quitter l'Italie pour la Russie. Gary invente un passé de comédienne pour sa mère tout comme il invente un passé de jongleur pour son père. Le père et la mère sont tous les deux des personnages de théâtre.

Très souvent dans le texte des *Enchanteurs*, on trouve cette expression qualifiant le père : « C'était du grand théâtre ».

Le théâtre

La mère, Nina, à défaut d'avoir été une vraie comédienne dans la vie, est un personnage de théâtre dans la pièce, le roman de son propre fils, *La Promesse de*

¹⁹⁷ *Op. cit.*,p.47.

l'aube, qu'il lui fabrique sur mesure et où elle occupe le premier rôle. En effet, le livre est constitué de scènes que l'on pourrait appeler scènes de théâtre avec des passages comiques et tragiques. Si l'on y prend garde, des épisodes s'organisent de façon théâtrale avec un lieu scénique, des acteurs principaux, le plus souvent la mère et le fils, d'autres moins importants mais nécessaires et une série de répliques, des effets de mises en scène, des didascalies et une gestuelle précise (surtout pour la mère). Déjà, dans ses allures et ses attitudes, la mère est théâtrale : elle parle fort, elle gesticule beaucoup, elle est dotée d'un tempérament excessif et possessif. Elle s'impose, embrasse son fils, elle jure. Elle passe d'un registre à l'autre. Ainsi, la scène de l'irruption de la mère à Salon est « une scène dont le comique et l'horreur sont demeurés à jamais présents dans [sa] mémoire¹⁹⁸ ». Son côté persécuteur éclate au moment où elle surgit à la base militaire de Salon où Romain fait son apprentissage militaire. Parmi d'autres élèves et des instructeurs gradés, Nina fait son apparition et vient encourager son fils comme s'il était encore un enfant. C'est une situation où l'intervention d'une mère est improbable. Le fils éprouve un sentiment de honte, honte de son attitude justement théâtrale, de son accent russe, de ses mouvements et de ses proclamations à sa gloire à venir : elle crie « Guynemer ». La mère identifie parfaitement la réaction du fils :

« Alors, tu as honte de ta vieille mère¹⁹⁹ ! ».

La voici fragile et triste afin de culpabiliser le fils qui choisit de la consoler, oubliant les camarades de l'air.

La leçon de tennis devant le Roi de Suède, est, elle aussi, significative à cet égard, scène qualifiée par le fils de « scène dont le souvenir m'emplit d'ahurissement encore aujourd'hui²⁰⁰ ». La mère, brandissant une canne, se livre à une série de prophéties. Elle prend l'air vainqueur : « Après quoi, ma mère promena sur l'assistance un regard de

¹⁹⁸ *La Promesse de l'aube*, p.48.

¹⁹⁹ *Op.cit.*, p.14.

²⁰⁰ *Op.cit.*,p.156.

triomphe.²⁰¹». Ainsi est posé le cycle théâtral infernal de la possessivité de la mère. Le livre offre une succession de passages oscillant entre amour et adieu, détresse et remords, réconciliation et la victoire de la mère.

La situation est toujours celle d'un paroxysme sentimental où chacun joue son rôle dans la tragédie de l'Amour exclusif. La question de l'amour touche aussi les deux romans. C'est un amour maternel abusif en ce qui concerne Nina. Elle a renoncé à tous les autres hommes pour son fils. C'est une mère qui lui met très tôt la pression : il doit la défendre en société. Et, s'il manque à ses devoirs envers elle, elle lui fait savoir. Il n'a que douze ans et doit se battre pour elle et jouer l'homme. « Tu me défendras, n'est-ce pas ²⁰²? » lui demande t-elle. Il écrit : « mon premier devoir était de paraître imperturbable, calme, fort sûr de moi, viril et détaché ²⁰³».

Ils forment un couple, un couple insolite : ils ont trente cinq ans de différence. Nina apprend à son fils à danser la valse. Notons l'ambiguïté soulevée par la servante qui assiste à la scène. Elle pose la question: « Elle t'aime ? ». Romain répond par un acquiescement. La gouvernante poursuit : « tu n'as pas peur qu'elle te trompe ? » Il dit : « Eh bien ! Tu vois, non ²⁰⁴». Ces propos sur la fidélité confirment le malentendu, l'équivoque entre la mère et le fils. La mère est à peine évoquée dans son rôle de protectrice, de consolatrice, de « donneuse » de tendresse maternelle.

Si le jeune Romain Kacew vit une relation fusionnelle avec sa mère, c'est avec sa belle-mère, à peine plus vieille que lui, de trois ans son aînée, dans *Les Enchanteurs* que le narrateur Fosco découvre l'amour, pourtant jamais consommé si ce n'est par les mots. Fosco entoure Teresina de ses rêves. L'amour « est une exaltation de la transcendance²⁰⁵ ». L'apparition de Teresina marque le début d'une quête « qui ne devait jamais cesser²⁰⁶ ».

²⁰¹ *Op.cit.*,p.157.

²⁰² *Op.cit.*, p.70.

²⁰³ *Op.cit.*, p.125.

²⁰⁴ *Op.cit.*, p.364.

²⁰⁵ *Les Enchanteurs*, p.84.

²⁰⁶ *Op.cit.*,p.69.

C'est une naissance : « c'est ainsi que je suis né, à l'âge de douze ans et sept mois²⁰⁷ ». L'amour invente l'autre. C'est pour cela que l'amour est son identité, il ne peut exister sans Teresina ; ainsi, la respiration de Teresina est la respiration de Fosco :

« (...) écouter sa respiration, ce qui était aussi *ma* façon de respirer (...) je réglais ma respiration sur la sienne et il me semblait que nous ne faisons qu'un²⁰⁸ ».

L'autre n'existe que dans le rêve de celui qui l'aime. Fosco offre à Teresina une deuxième naissance par l'écriture au moment où elle semble s'éteindre. Acte d'amour, preuve d'amour. L'écriture garde les amours vivantes. Nina, la mère, ainsi que Teresina l'amoureuse demandent à leur créateur l'immortalité. On retrouve les mêmes attentes dans l'un et l'autre cas :

« Je veux que tu continues à m'inventer, à m'imaginer. Je ne veux pas que ça finisse. Je veux que tu continues à m'imaginer aussi longtemps que tu vivras. (...). Je veux durer. J'ai besoin de toi. J'ai besoin d'être rêvée²⁰⁹ ».

Le traîneau qui conduit la mère et le fils serrés l'un contre l'autre du fond de la plaine russe enneigée²¹⁰ (« un traîneau à clochettes ».) est celui que nous retrouvons magnifié à la fin des *Enchanteurs*. A la différence près que, dans *La Promesse de l'aube*, la mère et l'enfant n'ont pas d'argent ; ils ont été chassés, ce sont des immigrés. Il n'y a qu'un seul couple : le couple Fosco / Teresina dans *Les Enchanteurs* et Romain/ Nina dans *La Promesse de l'aube*.

La transmission

La transmission, centrale dans *Les Enchanteurs*, est une question tout aussi importante

²⁰⁷ *Op.cit.* p. 73.

²⁰⁸ *Op.cit.* p.249.

²⁰⁹ *Op.cit.*, p. 251.

²¹⁰ *La Promesse de l'aube*, p.42.

dans *La Promesse de l'aube*. La mère lègue à son fils le goût du rêve, elle lui transmet un univers imaginaire. La France qui faisait l'objet d'une histoire qu'elle racontait à son fils sur un ton lyrique, est un mythe protégé par le rêve, l'imaginaire : « 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 révéler²¹¹ ». Il ajoute, « un pays merveilleux qu'elle avait apporté avec elle dans son baluchon²¹² ».

La fuite vers la France est de ce fait vécue comme un retour à la terre promise. Ainsi, les deux textes convergent dans la fabrication d'une transmission des origines par la fiction. Gary construit des figures de parents comme maître d'œuvre d'une transmission fictive : *La Promesse de l'aube* construit cette filiation qui n'a pas eu lieu lorsque l'écrivain invente que sa mère lui aurait écrit des lettres avant de mourir. *Les Enchanteurs* fabriquent un père illusionniste aux multiples talents. Ce qui est transmis, c'est la fiction des parents, le déplacement qu'ils auraient opéré pour leur fils qui réinvente des fictions. Le personnage garien accède à sa liberté lorsqu'il ne cherche plus son père, sa mère, mais les invente. La recherche des origines renfermerait l'homme, le déplacement des origines permet l'espoir d'une autre famille.

Les Enchanteurs sont le roman d'un homme entouré de sa tribu, donné avec une filiation et qui « vit » sa fratrie.

Le narrateur projette des chimères sur tous les individus de sa famille parce qu'ils sont nombreux, talentueux et qu'il peut facilement s'identifier à eux. Il invente des devenirs pour lui et les siens. Il pense qu'il sera le plus grand de la tribu. La présence d'une transmission le fait vivre dans un univers merveilleux, fait de magie, de rêve et d'illusion. Il vit parce qu'il a un « objet transitionnel » par qui s'opère une transmission : la tribu qui dynamise, qui permet au fils d'esquisser des trajectoires et d'autoriser un avenir. L'enfant s'arrête souvent sur les portraits de famille en rêvant qu'il sera lui aussi un immense magicien, « le plus grand de tous » :

²¹¹ *La Promesse de l'aube*, p.44.

²¹² *Op.cit.*, p.45.

« J'allais être le plus grand enchanteur qu'ait jamais donné au monde la tribu des Zaga, puisque je remplirais le ventre de tous les pauvres d'un bout à l'autre du monde, et couperais le nez et les oreilles de tous ceux qui les avaient opprimés²¹³. »

La création littéraire se trouve associée à la création biologique. Gary hérite par la fiction de ce père né des mots. Car chez Gary la création implique le passage par les mots. Créer c'est inventer. Gary n'a-t-il pas dit lui-même :

« Pour se trouver il faut d'abord se créer²¹⁴ »,

Création qu'il pousse jusqu'à s'inventer lui-même avec Ajar. C'est tout l'enjeu de l'autobiographie garienne. L'écrivain donne la vie : Gary crée un père et lui offre un rôle tout comme il a offert dans *La Promesse de l'Aube* à sa mère son plus grand rôle d'actrice, elle qui a toujours rêvé d'en être une. A la différence, Guiseppe est déjà un acteur de commedia en plus d'être l'acteur d'un scénario inventé par Gary : « c'était du grand théâtre ». Guiseppe est « le fils d'une fête dont aucun désespoir ne viendra jamais à bout ». Gary, dans son œuvre entière met en scène et joue de ce thème, l'écrivain se sert de ce motif car il lui permet de s'interroger sur l'homme au vingtième siècle : siècle contre lequel l'imagination autorise l'espoir, la liberté, la libération. C'est pourquoi, Gary inscrit ses personnages dans une transmission fictive. Celle-ci permet de se relier à une énergie essentielle : celle du déplacement. Et de nier ainsi la tentation du repli sur soi. Gary élabore la figure d'une transmission fictive, neuve, originale, à construire : les personnages gariens tentent d'être libres entre imitation et invention, entre vie et mort.

Vie et mort

²¹³ *Les Enchanteurs*, p.117.

²¹⁴ Propos retenus lors de l'entretien avec K.A Jelenski (cf. : la section annexes de ma thèse)

Dans *La Promesse de l'aube*, il y a, comme dans *Les Enchanteurs*, un côté funèbre, assuré ici par les paroles et le comportement du narrateur. Est présente l'idée de chute dès le début du livre associée au lieu de Big Sur. La première phrase annonce cette fin : « c'est fini²¹⁵ » alors que le livre commence. On relèvera la présence des charognards qui soutiennent la thèse de la mort. Le narrateur parle de terre « étendue » où quelqu'un « agonise²¹⁶ » et dit sa fin. Le dernier paragraphe du dernier chapitre reprend cette idée : « j'ai vécu²¹⁷ ». Le début et la fin connotent l'idée de finitude. Il pourrait s'agir d'un bilan que fait le narrateur car la rétrospection est soulignée par le rappel de ce qu'il a vécu avant de « mourir ». (Je comprends « mourir » au sens de disparaître : Gary allait disparaître pour devenir Ajar). Par ailleurs, cet homme qui gît à terre est là depuis longtemps : « Il va falloir bientôt quitter le rivage où je suis couché depuis si longtemps, en écoutant la mer²¹⁸ ».

Pourtant les jours semblent bien comptés. Il s'agit d'une course contre le temps où ce qui compte est de garder son regard d'enfant, « [ses] yeux d'homme vieillissant [qui] retrouvent le regard de [ses] huit ans²¹⁹ ».

Gary dit la même chose dans *Les Enchanteurs* et dans *Vie et mort d'Emile Ajar*. On retrouve la même phrase : « maintenant que tout est fini depuis longtemps ». C'est une sorte de répétition de scène que l'écrivain ne cessera de jouer : celle de la mort.

S'oppose à cette notion le cadre de Big Sur. Il s'agit d'une mer²²⁰ calme, très bleue. Les maîtres mots à ce cadre parfait sont dépouillement et grandeur, infini, flux et reflux ; des mots qui s'appliquent à l'océan, ce frère. Ce décor quasi pictural, trouve un écho dans *Les Enchanteurs* lorsque Gary décrit le lieu où Teresina est en train de mourir.

La mort de Teresina est traitée de la même manière que la mort de la mère. La fin de *La Promesse de l'aube* marque la mort de Nina et la fin du narrateur : « Ma mère était

²¹⁵ *La Promesse de l'aube*, p.13.

²¹⁶ *Op.cit.*,p.388.

²¹⁷ *Op.cit.*,p.391.

²¹⁸ *Op.cit.*,p. 391.

²¹⁹ *Op.cit.*,p.17.

²²⁰ La mer immense, calme et belle est aussi le lieu d'abandon de l'être, le lieu du dépouillement et de la mort. C'est une constance dans un autre texte de Gary : *Les oiseaux vont mourir au Pérou*.

morte depuis trois ans et demi auparavant, quelques mois après mon départ pour l'Angleterre ²²¹».

Des signes annonçaient pourtant cette mort. Mais ils étaient bien disséminés dans le texte de manière à ne pas trop s'attarder dessus. Il s'agit principalement du physique vieillissant de Nina et de sa maladie et des lettres qu'elle envoyait. Les lettres préparaient bien à la séparation :

« Mon fils chéri, voilà bien des années que nous sommes séparés, et j'espère maintenant que tu as pris l'habitude de ne pas me voir, car enfin, je ne suis pas là pour toujours. Rappelle- toi que je n'ai jamais douté de toi. J'espère que lorsque tu reviendras à la maison et que tu comprendras tout, tu me pardonneras. Je ne pouvais pas faire autrement ²²²».

Gary repousse le sujet le plus tardivement possible dans son texte et, c'est pourquoi il l'évoque rapidement à la fin du livre. Le livre n'en parle jamais mais convergeait subtilement vers cette scène de révélation de la mort avant que le livre lui-même ne s'achève sur la description de Big Sur :

« Mais elle savait bien que je ne pouvais pas tenir debout sans me sentir soutenu par elle et elle avait pris ses précautions ; au cours de ces derniers jours qui avaient précédé la mort, elle avait écrit près de deux cent cinquante lettres, qu'elle avait fait parvenir à son amie en Suisse. Je ne devais pas savoir, les lettres devaient m'être expédiées régulièrement, c'était cela, sans doute, qu'elle combinait avec amour, lorsque j'avais saisi cette expression de ruse dans son regard, à la clinique Saint-Antoine, où j'étais venu la voir pour la dernière fois. Je continuai donc à recevoir de ma mère la force et le courage qu'il me fallait pour la persévérer, alors quelle était morte depuis plus de trois ans. Le cordon ombilical avait continué à fonctionner ²²³».

La mère meurt avant d'avoir connu le succès de son fils tout comme Teresina meurt avant d'avoir appris la naissance du grand écrivain qu'il allait être (dans le texte des *Enchanteurs*, Fosco explique souvent à Teresina qu'il sera un grand écrivain, « comme

²²¹ *La Promesse de l'aube*, p.386.

²²² *Op.cit.*, p.380.

²²³ *Op.cit.*, pp.386-387.

Victor Hugo » et Teresina lui répondant qu'elle pourra alors renaître grâce à ses dons d'écrivain). Toutes les deux, réelles et fictives souhaitaient qu'il soit un grand écrivain. Or il n'a pas été reconnu par celles qu'il aime. L'exploit du « héros » perd le regard de la mère et de l'amante. Gary porte le deuil dans son œuvre et ce jusqu'à la fin de sa vie. C'est sans doute pour cette raison que Nina l'habite. Elle est une sorte de « témoin intérieur ». Fosco fait renaître Teresina tout comme Gary fait revivre sa mère. Magie de l'écriture. Magie d'un saltimbanque.

Chapitre deux : Récit d'un saltimbanque

« Je n'ai jamais été autre chose qu'un saltimbanque »

Romain Gary, *Les Enchanteurs*

I. Le nomade

L'héritage : masculins pluriels

Gary, dans *Les Enchanteurs*, fait de l'univers des saltimbanques sa patrie, sa tribu, ses ancêtres. Gary se veut descendant d'une tribu de magiciens vénitiens, les Zaga, une famille d'hommes où la magie se transmet de père en fils, origines que le romancier s'octroie, par la fiction, sous le nom de Fosco Zaga. Gary s'invente en tant que personnage de fiction, application même de la théorie du *roman total* qui veut mêler le personnage au créateur. « Jamais » remarque justement à ce sujet Pierre Bayard dans l'œuvre de Gary « la question de la création littéraire n'avait été à ce point reliée à celle de *l'engendrement*²²⁴, au sens quasiment parental du mot. « Comme si Gary était » ajoute Bayard « dans le mouvement même de son texte, dévoré par son personnage, et que l'énonciateur fictif, Fosco, se trouvât inversement dirigé par celui qu'il deviendra plus tard, Gary ». Gary est ainsi, par les « lois » du genre du *roman total*, à la fois un être de fiction et un romancier dont le talent proviendrait de ces ancêtres illusionnistes. Le saltimbanque intéresse Gary, non pas en tant que jongleur de balles, possédant toutes les qualités requises pour cet art, ni en tant qu'image définie, le saltimbanque intéresse Gary comme point d'enracinement des valeurs de sa philosophie de vie et d'écriture. Pour Gary, l'important n'est pas de savoir ce que fait le saltimbanque dans le livre, mais ce qu'il transmet. Toutes les qualités du saltimbanque, sa situation de nomade, son physique, constituent des objets d'authentification du talent de l'écrivain. Toute la subtilité, la force, l'émotion, le courage, la volonté du saltimbanque deviennent éléments de filiation. Il ne s'agit pas d'une définition, d'une caractéristique particulière des personnages : Gary introduit toutes les représentations du saltimbanque dans l'écriture. L'originalité de Gary apparaît avec une particulière

²²⁴ Cf. Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*. Paris P.U.F., 1990 (le texte rêve). Dans cet ouvrage critique, l'auteur, qui se positionne du côté de la psychanalyse, explique la notion d'engendrement dans l'œuvre garienne.

évidence dans la façon dont il traite le saltimbanque.

Le Jeu

Les Enchanteurs, titre donné au livre, sont un hommage à ses ancêtres fictifs, séducteurs, et à tous ceux qui font partie de cet univers féérique, magique et merveilleux des saltimbanques et du cirque. Ils séduisent Gary, le touchent, l'émeuvent, l'impressionnent. Ce monde carnavalesque est le haut lieu du beau et de l'absolu que l'écrivain tente, de livres en livres, d'atteindre. Pour Gary, le saltimbanque est un passeur, un jongleur, capable d'exploits et de prouesses que l'humanité doit imiter. Comme lui, Gary est un nomade. Sa tribu est sa patrie, laquelle patrie se compose de trois saltimbanques : Renato, Guiseppe, Fosco, grand-père, père et fils. Trois hommes, trois destins, trois époques. Gary opte ainsi pour l'expression de la pluralité masculine. On ne peut s'empêcher alors de penser à la véritable enfance de l'homme Gary qui n'a vécu qu'avec sa mère. Magie des foires et des tréteaux, magie des philtres d'amour, magie de l'écriture, c'est le passé, le présent et le futur qui opèrent. Il s'agit pour Gary non seulement de nous présenter ses ancêtres nomades mais également de nous délivrer l'origine de son talent d'illusionniste. En s'inscrivant dans la filiation de ces trois ancêtres nomades et en nous dévoilant leur identité, Gary revendique son appartenance au monde des saltimbanques.

Le saltimbanque fascine l'écrivain. Dans les lignes qui suivent, de l'ouvrage de Gautier, *le Cirque Olympique*, je décèle la force de cette admiration :

« Les singes sont boiteux et manchots à côté d'Auriol ; les lois de la pesanteur paraissent lui être complètement inconnues : il grimpe comme une mouche le long des parois vernissées d'une haute colonne ; il marcherait contre un plafond, s'il le voulait. S'il ne vole pas, c'est par coquetterie. Le talent d'Auriol est d'une merveilleuse souplesse, il est encyclopédique dans son art : il est sauteur, jongleur, équilibriste, danseur de corde, écuyer, acteur grotesque, et à toutes ces qualités il joint des forces prodigieuses. (...) On n'admire pas assez les saltimbanques ; il faut à la fois de l'agilité, du courage et de la vigueur, trois

qualités précieuses pour faire ce que fait Auriol ».

Ou ces vers d'Apollinaire dans le poème *Saltimbanques*:

Dans la plaine les baladins
S'éloignent au long des jardins
Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans églises

Et les enfants s'en vont devant
Les autres suivent en rêvant
Chaque arbre fruitier se résigne
Quand de très loin ils lui font signe

Ils ont des poids ronds ou carrés
Des tambours des cerceaux dorés
L'ours et le singe animaux sages
Quêtent des sous sur leur passage

Si pour Gary, la séduction est un art, un don, elle est aussi un héritage, une façon d'être, un « air de famille ». Séduire en évoquant la séduction, tel est le miroir à l'intérieur du miroir : Gary met en abyme le rôle de la séduction au moment même où il séduit : Gary « hérite » de Renato Zaga ce don qui consiste à fuir le réel. Quand il écrit, Gary cherche toujours cette fuite :

« Un jour viendra où ces avaleurs de feu que nous sommes se mettront à le cracher, et notre plus belle création sera l'œuvre des incendies que nous aurons allumés ²²⁵».

Le pouvoir de l'illusion est l'héritage de Renato :

« Renato Zaga fuyait la vérité comme la peste. Il avait compris que le plus grand don qu'un artiste désireux de s'attirer les bonnes grâces du public pouvait faire à ce dernier c'était l'illusion, et non la vérité, car celle-ci a souvent de fort mauvaises façons, n'en fait qu'à sa tête et ne se soucie guère de plaire²²⁶ ».

²²⁵ *Les Enchanteurs*, p. 32-33.

²²⁶ *Op.cit.*, p.10.

Savoir faire rire est encore un legs de Renato. Renato est un amuseur, un bouffon des tréteaux qui distrait, un jouisseur simple et spontané qui communique la joie et les plaisirs primaires du rire. Dans *La Nuit sera calme*, Gary exprimait l'importance du rire :

« Le comique est un rappel à l'humilité ²²⁷ »

Gary s'est largement expliqué sur les fonctions du rire et de ses modèles comiques²²⁸ dans ses œuvres, notamment dans *Les clowns Lyriques* :

« 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'en sorte *plus souriante, plus sûre d'elle-même, plus souveraine*²²⁹ ».

L'art de la dérision, le comique et l'humour sont des valeurs que Gary n'a cessé de proclamer dans ses œuvres que ce soit sous le nom de Gary ou d'AJAR ou sous ses autres pseudonymes moins connus comme Shatan Bogat par exemple. J'y reviendrai plus largement. Gary, par le pouvoir de séduction de l'écriture rivalise avec le sérieux : « L'art des profondeurs, celui de nos savants docteurs, auteurs, penseurs, n'a jamais ramené de ses explorations un sourire : on parle rarement de gaieté lorsqu'on parle de génie ²³⁰ ». Grand-père, père et fils sont des séducteurs. Et quels séducteurs ! Guiseppe est lui-même comparé à Casanova. Gary, lui, est le séducteur des mots. A chaque page des *Enchanteurs*, Gary cherche à charmer son lecteur. L'œuvre dans son intégralité est une tentative de séduction. La faculté de se métamorphoser, de se mouvoir, thème cher à l'auteur de *Gros-Câlin*, est un don de Guiseppe. Guiseppe est appelé « le python de la place St marc ». La fantaisie, l'amusement, le jeu, tout ce qui touche au plaisir

²²⁷ *La Nuit sera calme*, p.10.

²²⁸ Gary cite souvent les maîtres du cinéma burlesque américain : « W.C.Fields, Chaplin, Groucho Marx ont été les plus fortes influences que j'ai subies » avoue t-il dans *La Nuit sera calme*, p. 211.

²²⁹ *Les clowns Lyriques*, « Note de l'auteur » p.11.

²³⁰ *Les Enchanteurs*, p.302.

d'enchanter révèle la dimension profonde de l'illusionnisme garien. C'est l'homme dans sa capacité à émouvoir et non l'homme sérieux.

Luccino a été conçu dans le but de divertir son créateur :

« Celui qui nous a conçu tous dans l'ennui de son éternité, par besoin de divertissement, et quel que fût le prix payé par ses créations, ainsi mises au monde ²³¹».

Luccino est une création de Gary tout comme celle de Mauro. L'auteur de *L'homme à la colombe* joue sur les contrastes de Luccino. Le sexagénaire est représenté sous les traits d'une véritable « poupée ». Il est le jouet de son créateur.

Gary nous entraîne dans un tourbillon qui fait appel au sens, au mouvement, à la couleur, au son, au geste : il évoque « un teint de pêche », « des yeux de couleur pervenche » avec « des cils langoureux », « un air russe ». Un physique bien loin de Renato le père qui, avec son teint foncé, sa boucle d'oreille et son foulard sur la tête ressemble à un pirate.

D'une extrême légèreté narrative, ces deux pages consacrées à l'oncle Luccino et, plus précisément, à ces mœurs lourdement évoquées, dévoilent le cliché de l'homosexuel vieillissant : « (...) Tout ce qui s'était atrophié ici, s'était épanoui là, sans doute par compensation ». (p.40). « (...) Il ne put même plus s'asseoir ».

Luccino se rend célèbre à la Scala de Milan en 1822 pour avoir volé la vedette à l'un des opéras les plus célèbres du moment : *Nausicaa* :

« Cela se passait en pleine action sur scène : on donnait *Nausicaa*, avec la Bordieri. Il est peu commun de voir un public se lever et applaudir en tournant le dos à la scène et aux chanteurs ; je me penchais pour voir ce qui se passait ²³²».

Le jeu, la satire et la moquerie contrebalancent le désespoir de cette marionnette qui exprime « quelque- chose de si cruel et de si monstrueux ». Il est celui que le public regarde, applaudit, laissant derrière lui le véritable chef-d'œuvre.

²³¹ *Les Enchanteurs*, p.41.

²³² *Op.cit.*, p.41.

L'entrée de Luccino est digne des grands clowns. Dans son ouvrage intitulé *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, sur l'évolution du clown et ses significations multiples, Jean Starobinski souligne l'importance de l'entrée du clown :

« Tout vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers : son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit apparaître comme un *revenant*. La porte par laquelle il pénètre l'arène n'est pas moins fatidique que la porte d'ivoire dont parle Virgile, qui traverseraient, venant des Enfers, les rêves trompeurs. Son apparition a pour fond un abîme béant d'où elle se projette sur nous ²³³ ».

Luccino est bien ce revenant que le narrateur reconnaît. Le « je » au moment précis où Luccino entre en scène à la Scala de Milan en 1822, est à la fois le narrateur de l'histoire Fosco Zaga et Gary vieillissant qui découvre son ancêtre pour la première fois, qu'il reconnaît pourtant et nomme « duègne²³⁴ ». Moment qui « valide » à lui seul toute la complexité de l'écriture des *Enchanteurs* :

« Je vis entrer, entourée de trois ou quatre mignons, une sorte de duègne dont le visage trop fardé, les boucles blondes soigneusement frisées, les traits et les mouvements voluptueux semblaient démentir les vêtements d'homme. Il tenait dans la main une canne d'ivoire à pommeau d'or et de diamant, et dans l'autre, un de ces éventails japonais, alors très à la mode²³⁵ ».

Le spectacle qu'offre Luccino est d'une drôlerie telle que le mot « spectacle » doit être entendu dans son sens technique : Luccino tend vers la figure traditionnelle des spectacles comiques de guignol, de pitres, de clowns, de marionnettes et sa mime, ses grimaces, son physique, ses gestes se laissent aisément décrire en terme de pantomime, de farce ou de cirque : « Luccino était blond, avec un teint de pêche et des fesses qui n'était pas sans évoquer par leur rondeur le même fruit ; il avait des pommettes saillantes et des yeux pervenches sous des cils langoureux²³⁶ ». Le comique

²³³ Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. « Les sentiers de la création », pp.110-111.

²³⁵ *Les Enchanteurs*, p. 41.

²³⁶ *Op.cit.*, p.42.

de situation qui veut que Luccino se présente à la Scala de Milan comme la personnalité à regarder est immédiat. Il faut se demander quelle est la manifestation de la dimension comique par le style. Tout se fait par la médiation du langage, de l'ordre de la métaphore, du cliché : celui de l'homosexuel. Tout jeu avec le signifiant participe obligatoirement de la nature du jeu de mot. Gary cherche à faire rire à tout prix :

« Il était doué d'une voix admirable, qui paraissait prendre naissance, si j'ose dire, à la source de son mal. C'était une de ces voix de contralto qui évoque irrésistiblement les belles poitrines opulentes. La Russie ignorait l'institution des *castrati*, et la voix de Luccino, que celui-ci conserva avec l'aide d'un spécialiste de Padoue jusqu'à un âge respectable, fut considérée comme un miracle de la nature. J'ai souvent remarqué que ce qu'il est convenu d'appeler « miracle de la nature » ne doit rien au miracle et encore moins à la nature. Tel était bien le cas de mon oncle Luccino. Tout ce qui s'était atrophié ici s'était épanoui là, sans doute par compensation ²³⁷».

Plus la scène est inimaginable, extraordinaire, plus le fait est gros et la provocation mêlée, plus le lecteur en rit. C'est un comique qui se rapproche de celui de la comédie. Cette aptitude à provoquer dans le langage et dans les situations, l'occasion de rire est, chez Gary, la forme fondamentale de l'enchantement.

Le rire

Le rire est pour l'écrivain, la manifestation, l'expression de la vie. Il nous éloigne de la

²³⁷ *Op.cit.*, p. 40.

durée, du temps, du réel. Luccino vient briser quelque-chose, rompre l'ordre établi et naturel des choses. Il ressemble à son créateur qui, en donnant naissance à Ajar, épouse le changement, casse l'écoulement de la vie. Bergson disait : « il faudrait épouser le changement ». La vie est un mouvement permanent et ce mouvement est fluide et continu. Le clown est celui qui introduit un élément nouveau, qui offre un effet de cassure. Luccino symbolise cette rupture même lorsqu'il fait une entrée inattendue et remarquée. Il fait jaillir le rire. Il épouse le changement dont parle Bergson. C'est comme si Luccino se solidifiait dans sa figure de duègne, prenant un pli caractéristique qui fait rire. S'en suit une mise en lumière du personnage, dans une volonté garienne de montrer, tout en jugeant moralement. L'art comique de Gary force les traits et met en relief ce pli caricatural, face à l'écoulement de la vie. Luccino devient drôle. Et pourquoi rit-on au fond, si ce n'est pour se moquer et corriger un vice ? Celui qui est possédé par le vice n'en n'a pas conscience. La moquerie est comme un retour de l'image de soi. Celui qui est capable de rire de lui-même, cesse de se prendre au sérieux et de continuer à prendre son pli. C'est ce que souhaite Gary pour l'homme, qu'il soit capable de rire des autres et de lui-même ; ce qui met l'humour au rang d'un art pour Gary, c'est qu'il manifeste un degré de détachement par rapport au seul souci de survie, il y a dans l'humour, comme dans la musique ou la peinture une sorte de gratuité. Cette manière de regarder l'homme de manière détachée, c'est exactement ce qui convient pour regarder l'homme comme une œuvre d'art. Gary a beaucoup d'admiration pour le cinéma de Charlie Chaplin. Il a adoré *Le Dictateur* où le personnage d'Hitler s'agite frénétiquement et nous fait rire. Dès l'instant où un personnage contredit la loi de la durée, qui est celle de la perpétuelle nouveauté créatrice, pour se figer dans des répétitions, il nous porte à rire. Ce n'est plus de la vie, c'est du mime, de l'imitation. La comédie est un jeu, un jeu qui imite la vie. Les personnages de Gary ressemblent à des personnages de comédie eux-mêmes comparables à des marionnettes tirées par des ficelles. La vie suit la loi du temps qui veut que tout change et tout change toujours, que jamais rien ne se répète à l'identique. C'est ce qu'exprimait Héraclite en disant qu'on ne se baigne jamais deux

fois dans le même fleuve.

Autre caricature, celle du rebelle anarchiste et génie du jeu d'échec : Mauro. Il est celui qui brise le charme des illusionnistes Zaga, qui s'oppose à toute forme de guérison, qui se démarque dans un espace de rébellion. Contestataire dans l'âme, il rejette sa propre famille au point de la singer sans faire de jeux de mots avec des singes qui plus est « savants ». Il refuse l'héritage de saltimbanques qui lui est offert. Il se distingue des autres par son appartenance aux sciences exactes et à la vraie médecine. Avec Mauro, Gary tombe le masque de la fantaisie pour celui de l'autodérision. L'image la plus touchante que Gary donne de lui est sans doute celle "d'un enfant de soixante dix sept ans, le plus vieil enfant à offrir sa tête au rêve²³⁸". Mauro choisit de mourir à l'échafaud :

« (...) Il monta à l'échafaud dans la même fournée qu'André Chénier, tout heureux sans doute, d'accéder en fin à l'authenticité²³⁹ ».

On retiendra l'emploi de « fournée » au lieu de lignée. Gary parle encore de lui comme de "l'anarchiste avant la lettre" ou du « terroriste avant les bombes ».

Avec Mauro et Luccino, Gary offre un jeu sur les oppositions : il n'y a pas de ressemblance, d'entente ni de complicité entre les deux frères. Tout les oppose : leur physique, leurs vie, leur combat. Le lien de sang pour Gary n'a rien à voir avec la fraternité. La fraternité est une question d'hommes, d'armes, de cœur, de combat d'idées comme c'est le cas par exemple dans *La Promesse de l'aube* (où l'océan est un frère pour le narrateur auprès duquel il vient chercher l'apaisement).

Ces deux marionnettes font penser au double parodique tel qu'il est conçu chez Bakhtine dans le courant carnavalesque (j'y reviendrai). En effet, Mauro, pourrait être le double parodique de Luccino.

Gary expose la présence de ce double parodique lors d'un entretien en 1979 :

²³⁸ *Op.cit.*, p.40.

²³⁹ *Op.cit.*, p.40.

« Dans tous mes romans, il y a un personnage et son antithèse. Il y en a un qui fait la parodie de l'autre²⁴⁰ ».

L'écriture se nourrit de récits familiaux et semble régie par la volonté de perpétuer la mémoire des noms. Le narrateur n'a de cesse de se présenter comme un héritier, en dépit de l'abandon maternel. Les histoires sur la famille et les références picturales constituent « un musée imaginaire » qui permettent à celui qui est mal-né de s'inscrire néanmoins dans une filiation. Gary déplace et subvertit délibérément les frontières de la biographie, de la fiction et de l'autobiographie. L'écrivain forge son propre mythe de l'écrivain en construisant un récit à la croisée de la confession et de la fiction. J'observe que le récit des *Enchanteurs* dérive sur un postulat, à savoir que la connaissance de soi nécessite le détour par l'altérité, d'abord par la tribu. C'est pourquoi, Fosco mène une investigation dans les archives familiales. L'exploration du souvenir a aussi une vocation d'adresse : il est certes dédié aux morts, aux pères fictifs et littéraires mais également aux générations à venir, à la génération à venir, à l'écrivain à venir : Ajar. Cette précision apparaît essentielle car elle permet de mettre au jour une conception de l'écriture romanesque qui unit étroitement esthétique et éthique.

Avec *Les Enchanteurs*, Gary ré historicise la culture et inscrit son récit dans une référence de génération.

Si la tribu revêt une telle importance symbolique, c'est probablement que les origines (russes et italiennes) figurent l'espace de l'enracinement et du déracinement. Dans ce contexte, interroger le passé, fouiller la mémoire collective vise à mettre au jour un en deçà de la civilisation et de la culture. La tribu de saltimbanques permet de contempler une origine de l'humanité à la fois lointaine et proche, c'est-à-dire l'être primitif que chacun porte en soi.

Si la magie se décline au pluriel lorsqu'elle concerne les hommes, elle est au singulier quand il s'agit de la femme. Avec Teresina, la magie est celle de l'amour qui envoûte,

²⁴⁰ Propos recueillis dans *L'affaire homme*, d'après l'entretien avec Jérôme Le Thor, *La mystique du couple*, 1979.

ensorcelle. A la communauté tribale s'oppose la singularité féminine. A côté de la communauté tribale coexistent des êtres singuliers : Teresina l'ensorceleuse, Nina la mère et la prostituée.

L'héritage : Féminins « singulières »

Teresina l'ensorceleuse

Teresina est une œuvre de création sur laquelle Gary revient sans cesse. C'est une esquisse, un portrait jamais abouti. Tout au long des *Enchanteurs* Gary l'invente et la réinvente et cherche quelque part dans cette quête désespérée une sorte de portrait parfait :

« En dehors d'un petit médaillon et d'une esquisse de Schultz, qui est aujourd'hui au musée de Leningrad, et où je ne reconnais point la ressemblance, le seul portrait authentique de Teresina se trouve maintenant dans ma mémoire²⁴¹ ».

Teresina est aussi un défi narratif pour celui qui la fera revivre. Elle est de l'ordre du non langage: c'est la valse, Colombine, le premier amour :

« Et sur cet escalier qui avait vu tant de beau monde (...) je vis Colombine. J'étais devenu trop familier avec les personnages de la *commedia* pour ne pas la reconnaître dès le premier coup d'œil. Toute blanche, vêtue, me semble t-il de rosée et de brouillard, tant étaient fines ses mousselines, elle se tenait complètement immobile sur les marches de marbre, les bras à demis levés, comme surprise au milieu d'un pas de danse, inondée jusqu'à la taille par une chevelure dont j'ignorais jusque- là l'existence terrestre, une sorte de feu aux

²⁴¹ *Op.cit.*, p.78.

éclats cuivrés²⁴²».

Il n'y a pas de représentation objective de Teresina mais toujours une description filtrée par Gary. Il n'y a pas non plus de portraits complets de Teresina mais une infinité de touches descriptives, ce qui permet de parler de portraits éclatés. Il s'agit moins de donner une image nette qu'une image du personnage en rapport direct avec son ambiguïté. Un exemple rend parfaitement compte de cela à la page 54; une description de Teresina semble débiter mais s'achève aussitôt: " Elle s'appelait Teresina". A la page 92 la description pourrait se poursuivre: "Teresina, Anna Maria Maruffi (...)". C'est comme si une fois le prénom évoqué, l'écrivain ne pouvait plus rien prononcer sinon des souvenirs d'enfance enchantée. Les points de suspension précédant le nom de Teresina témoignent de cette difficulté. Deux tableaux fonctionnent comme un diptyque traité sur le mode de l'apparition. Il s'agit du moment où elle apparaît pour la première fois dans le palais. Elle est en train de chanter. C'est Colombine. Telle une divinité toute de blanche vêtue, elle exerce sur le narrateur en cette circonstance un pouvoir de séduction en l'envoûtant par son chant.

A ce moment là, Teresina comparée à Colombine rappelle le personnage de *La Fanfarlo* de Baudelaire. Dans cette nouvelle, *La Fanfarlo* joue Colombine et détient un pouvoir de fascination sur le héros du poète : « Je veux Colombine, rends-moi Colombine ; rends- la moi telle qu'elle m'est apparue le soir qu'elle m'a rendue fou avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque ! »

Je retiendrais la position de ses bras "à demi levés" et la présence du brouillard ayant pour effet d'accentuer l'idée d'apparition. Ses cheveux marquent Fosco autant par leur longueur que par leur éclat: "(...) inondée jusqu'à la taille par une chevelure dont j'ignorais jusque là l'existence terrestre, une sorte de feu aux éclats cuivrés²⁴³ ». C'est dans une tenue quasiment identique qu'on la retrouve à la page 163. Elle porte une robe de satin blanc. Elle a le corps entier tendu cette fois et il est question de sa « fauve chevelure²⁴⁴ ». Ces touches descriptives irriguent le texte. Elle est omniprésente. Il n'y a

²⁴² *Op. cit.*, p.64.

²⁴³ *Les Enchanteurs*, p.64

²⁴⁴ *Op. cit.*, p.153.

donc pas de portrait physique en premier mais il est question de sa voix, de son chant. Pour Gary, le chant ne se résume pas à la transcription d'impressions mais il n'atteint sa réelle dimension qu'à travers la personnalité de Teresina.

Le chant est associé d'emblée à l'amour et à l'enchantement: « (...) le plus grand enchantement était sa voix ²⁴⁵». Avec le chant Teresina accède au divin d'où l'image de la divinité. Les émotions que font naître la voix de Teresina sont tellement fortes, tellement intenses qu'elles placent le contexte hors de toute réalité, hors du terrestre. C'est de l'ordre de la magie, de l'ensorcellement. Teresina est placée sous le signe de la lumière et du soleil: " Il n'y avait pas d'ombre chez Teresina, si ce n'est celle que le soleil parvenait à lui soutirer; tout chez elle était clarté et sourires ²⁴⁶(...)".

Elle est une danse : la valse. Danse où le couple tourne sur lui-même mais qui fait appel à la légèreté : " La légèreté est difficile à porter et demande beaucoup de grâce; un rien la fait verser dans la lourdeur. Mais Teresina était la valse²⁴⁷".

Avec la valse apparaît pour la première fois la notion de couple car "ils avaient été créés l'un pour l'autre, et lorsque je dis "ils", je parle de couple". Personne vivante, "divinité de ma forêt perdue" au "rayonnement magique", c'est le pouvoir de la valse mêlé à celui de Teresina qui offre la faculté de retrouver le paradis perdu de l'enfance :

«(...) Il me suffit d'entendre les premières mesures et de voir Teresina avancer, les bras levés, à la rencontre de la valse, pour que je sente se réveiller le pouvoir donné par la forêt de Lavrovo à l'enfant que je n'ai jamais cessé de chercher en moi et qu'il m'arrive parfois d'y retrouver ²⁴⁸».

Teresina est la mère du désir et non une belle- mère pour Fosco. Fosco est une créature de Teresina et, en même temps, Teresina est une créature de Fosco. C'est l'objet d'une dialectique du désir, celle qui enfante Fosco et, inversement, celle qui est enfantée par Fosco. C'est la mère de Fosco, non pas dans une relation naturelle mais dans une relation d'enfantement. Elle fait naître le désir chez Fosco et en même temps la frustration. Teresina représente l'objet d'un désir qu'il ne peut assouvir. Une relation

²⁴⁵ *Op.cit.*, p.186.

²⁴⁶ *Op.cit.*, p.92.

²⁴⁷ *Op.cit.*, p.302.

²⁴⁸ *Op.cit.*, p.302.

initiale qui est de l'ordre du coup de foudre pour Fosco. Teresina décide du sort de Fosco. Il est condamné à vivre par le regard: " je ne vivais plus que par le regard²⁴⁹".

Une perte totale des repères conduit le narrateur à l'errance:

« Elle me parlait de Venise si bien qu'elle en détruisit pour moi à tout jamais la réalité, et que je ne devais plus jamais retrouver cette ville qu'elle faisait flotter sur une eau qui ressemblait fort au ciel ²⁵⁰».

Teresina est unique. Elle ne s'inscrit pas dans un système de comparaison mais dans la singularité. Elle n'a aucune rivale. C'est Teresina, le premier amour et la quête de toute sa vie:

« Toutes les blondes et toutes les brunes sont pour moi toujours rousses, les plus beaux yeux noirs ou bleus sont pour moi toujours verts. Les lèvres les plus douces ne s'offrent aux miennes que pour me rappeler le goût d'autres lèvres ²⁵¹» (...) «aimer une femme, cela veut dire aimer une seule fois. Il n'existe qu'un couple dans la vie et le reste n'est rien ».

Nina la mère

Romain est une marionnette sous les doigts de sa mère. Il ressent l'envie de « s'évanouir dans les airs ou de [se] fondre à jamais avec la terre²⁵² ». C'est un amour envahissant. Situation d'enfermement où il est ligoté à sa mère dont la mort même ne

²⁴⁹ *Op.cit.*,p196.

²⁵⁰ *Op.cit.*,p.186.

²⁵¹ *Op.cit.*,p.303.

²⁵² *La Promesse de l'aube*, p.157.

le délivre pas. Il n'y a pas d'indépendance possible. Il avoue : « je me suis toujours vu comme sa victoire ²⁵³ ». Nina prend possession du corps de son fils : « Elle s'enflammait dans chaque globule de mon sang, s'indignait et se révoltait dans chaque battement de mon cœur ²⁵⁴ ». La voix et le regard de la mère sont intériorisés. Plus elle est loin, plus elle est là. Romain essaie de se « dérober à sa puissance dominatrice ²⁵⁵ ». L'invasion de la mère se fait aussi par la parole : « sa voix s'élevait en moi avec une cinglante ironie.

Ainsi, un peu de tourisme, ça fait du bien ? [...] si c'était ça, son fils ²⁵⁶[...] ». Nina a totalement investi le corps du fils qui devient une sorte d'être vide : « son souffle vint m'habiter et se substituer au mien et [...] elle devint véritablement moi, avec toute sa violence, ses sautes d'humeur, son manque de mesure [...] ²⁵⁷ ».

Nina veut prédire à son fils un avenir qui a déjà appartenu à d'autres dans le passé : « tu seras un héros, tu seras général, Gabriele d'Annunzio, Ambassadeur de France... ²⁵⁸ ». Elle prend en main le devenir, l'avenir de son fils. Elle songe à des vocations possibles, un art puis un autre. Elle choisit pour lui la littérature française avec des stéréotypes en tête. Pour elle, Romain devra écrire un chef d'œuvre comme *Guerre et paix*.

Romain est possédé comme par un dibbuk. C'est un véritable transfert de personnalité qui s'opère : « ce n'était pas moi qui errais ainsi d'avion en avion, mais une vieille dame résolue, vêtue de gris, la canne à la main et une gauloise aux lèvres [...] décidée à passer en Angleterre ²⁵⁹[...] ». Le comportement de la mère n'a rien de maternel. Il est presque maladif dans le besoin de décider à l'avance pour son fils de sa vie entière. C'est Nina qui donne la conviction stupéfiante qu'aimer son fils, c'est l'inventer. C'est elle qui est à l'origine du dédoublement : Romain devait être autre pour sa mère.

C'est elle aussi qui lui transmet cette idée que l'absence est plus forte que la présence.

²⁵³ *Op.cit.*, p.56.

²⁵⁴ *Op.cit.*, p. 300.

²⁵⁵ *Op.cit.*, p.326.

²⁵⁶ *Op.cit.*, p. 302.

²⁵⁷ *Op.cit.*, p. 302

²⁵⁸ *Op.cit.*,p.16.

²⁵⁹ *Op.cit.*,p.397.

La mère se dédouble : elle a deux rôles. Il y a celle du passé, très belle aux aventures glorieuses : « tous les témoins de sa jeunesse (...) me parlaient d'un être fier, que sa beauté extraordinaire n'avait jamais ni grisé, ni égaré²⁶⁰ ».

Ses modèles d'actrices et d'artistes sont Eleonora Duse (1858-1924) interprète de Dumas fils, d'Isben et Gabriele d'Anunzio, Greta Garbo, Cleo de Yérode, danseuse étoile de l'Opéra de Paris, Rachel, pensionnaire de la Comédie Française (1821-1858), Sarah Bernard(1844-1923) qui s'illustre aussi à la Comédie française dans le rôle de *La Dame aux camélias*, Yvette Guilbert, chanteuse populaire célébrée par Toulouse-Lautrec.

Toutes ces femmes de scène adulées à réputation sulfureuse du début du siècle inspirent fortement Nina. C'est Mosjoukine, le père rêvé, inventé, qui parle de cette actrice de talent. Il s'adresse à Romain «votre mère aurait du faire le conservatoire ; malheureusement les événements ne lui ont pas permis de développer son talent²⁶¹ ». Pour le narrateur comme pour le lecteur, Nina et Mosjoukine forment une sorte de couple idéal, de couple d'acteurs. En fait, c'est Gary qui invente cette romance. Nina emmène ainsi son fils partout avec elle de théâtres en théâtres. Il voit sa mère jouer devant « une salle immense²⁶² ».

Le narrateur évoque ses souvenirs d'enfance lorsque sa mère était « une grande actrice » précisant « qu' [il] [se] souvient[t] même du nom de la pièce qu'elle interprétait alors : *Le Chien du jardinier*. Il poursuit :

« Mes premiers souvenirs d'enfant sont un décor de théâtre, une délicieuse odeur de bois et de peinture, une scène vide, où je m'aventure prudemment dans une fausse forêt et me fige de terreur en découvrant soudain devant moi une salle immense, béante et noire ; je revois encore des visages grimés, étrangement beiges, aux yeux cerclés de blanc et de noir, qui se penchent sur moi et me sourient ; des hommes et des femmes bizarrement vêtus qui me tiennent sur les genoux, pendant que ma mère est en scène ; je me souviens encore d'un matelot soviétique qui me soulève et m'installe sur ses épaules, pour me permettre de voir ma mère interprétant le personnage de Rosa, dans

²⁶⁰ *La Promesse de l'aube*, p.143.

²⁶¹ *Op.cit.*, p.43

²⁶² *Op.cit.*, p.42.

*Le Naufrage de l'espoir*²⁶³. ».

On voit combien le fils a choisi de réhabiliter la mère : « 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 pitié²⁶⁴ ». L'autre facette de la mère est à l'opposé, très dépréciée. Elle est vieille, âgée, en souffrance : elle est diabétique, elle boite et a de l'eczéma. Elle connaît de plus, d'importantes difficultés financières. Les camarades de Romain, au lycée de Varsovie, se moquent de sa mère : « on n'accepte pas les anciennes cocottes là-bas ». Dans une grande précarité, elle est menacée d'être expulsée de son appartement si elle ne paye pas le loyer : « le loyer était payé en général dans les vingt quatre heures ». Rien n'est dit clairement mais tout est suggéré en ce qui concerne ces difficultés d'ordre financier. On est loin de la diva.

La prostituée

L'œuvre de Gary fait une grande place à cette catégorie de femmes. Les prostituées que l'enfant, Romain, rencontre dans la rue avec sa mère, à Nice sont sympathiques et connaissent Nina avec qui elles ont des discussions. Elles sont tendres avec Romain et lui offrent parfois des cadeaux : « Je reçus de petites croix et des médailles saintes, des

²⁶³ *Op.cit.*, p.42-43.

²⁶⁴ *Op.cit.*, p.19.

chapelets, des canifs, des tablettes de chocolat et des statuettes de la Vierge, et je fus à plusieurs reprises entraîné par les filles dans une petite charcuterie voisine où, sous leurs regards admiratifs, je me gavai de concombres salés²⁶⁵ ».

A côté des prostituées de rue, il y a celles qui tissent des liens entre la mère et le fils telle Annick dans *La Promesse de l'aube* ou Lola dans *La Vie devant soi* ou encore Nadine. (On trouve dans l'œuvre de Gary, nombre de ces prostituées comme Lady L, Julie Espinosa dans *Les cerfs-Volants*, Zosia dans *Education européenne*).

Annick est une figure centrale de *La Promesse de l'aube*. C'est elle qui accompagne Romain en Angleterre. C'est une jeune femme vigoureuse et courageuse. Elle ressemble à Teresina dans *Les Enchanteurs*. Teresina est belle, jeune et comme Annick, elle vient d'un milieu modeste. Elle incarne pour Gary, curieusement, l'image même de la femme. Elle est une victime dépouillée de tout sauf de sa beauté. Elle est celle devant qui les hommes se déshabillent, se mettent à nu, à tous les sens du terme. Face à elles, ils ne paraissent plus mais sont. Et, ils sont souvent des lâches ou des êtres faibles qui n'hésitent pas à pleurer. C'est le cas de Guiseppa. Il fond en larmes devant Teresina qu'il ne sait satisfaire. Chez Gary, la prostituée est moins impressionnée par l'homme que par l'enfant, seul être capable de l'émouvoir. En témoigne le comportement de Nadine, la prostituée de *La Vie devant soi*, devant la beauté du petit Momo : « tu es le plus beau petit garçon que j'aie jamais vu ²⁶⁶ ». Gary écarte toute vision douloureuse de la prostituée, celle qui ne tient par exemple que par la drogue, qui ne peut se rhabiller entre deux clients, qui est menacée par la maladie. L'auteur de *La Vie devant soi* préfère livrer une image de prostituée idéale²⁶⁷. Pour lui, la prostituée est une femme de cœur et de dévouement. La prostitution est un travail comme un autre. Les activités sexuelles n'ont rien de répréhensible. La seule prostitution est celle de l'esprit. La prostitution n'est pas traitée sur le mode de la violence, ni de la honte ou de la haine mais sur celui de la générosité, de l'humour. Pour Gary, il s'agit d'intelligence du cœur. Les prostituées apparaissent dans son œuvre telles des

²⁶⁵ *La Vie devant soi*, p.136.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.98.

²⁶⁷ Ce type de prostituée trouve son antagonisme chez Maupassant à travers le personnage de Boule de suif, prostituée croyante, plutôt naïve et issue d'un milieu modeste.

« infirmières » qui consacrent leur vie à panser les plaies des hommes et à leur procurer du plaisir. Elles connaissent les hommes pour leurs faiblesses et leurs peurs. Gary a un profond respect pour ces femmes. Deux raisons peuvent expliquer cette fascination : tout d'abord, elles relèvent d'un rite sacré :

« Plus tard, souvent, en la retrouvant, je devais penser aux reines de l'Antiquité, aux prêtresses des temples, à Théodora de Byzance²⁶⁸ (...) ».

L'autre raison viendrait de l'inaccessibilité de ces « créatures ». La femme qu'on achète est inaccessible. L'exemple de Teresina est significatif (Teresina a été achetée par Guiseppa à une maquerelle). Elle ne doit pas exister en tant qu'être humain. C'est ce qu'explique Fosco :

« Lorsque j'étais jeune et lorsque « l'être humain » se révélait ainsi dans mes draps, se mettait à penser à haute voix et essayait même de communiquer avec moi, il me suffisait de lui clore les lèvres par un baiser et de la serrer à nouveau dans mes bras pour que « l'être humain » disparaisse²⁶⁹ (...) ».

Plus Fosco l'aime, plus il veut la posséder et moins elle est présente, plus elle s'efface. Elle disparaît, elle n'existe pas. La prostitution est le lieu où la femme n'est jamais rencontrée, touchée. Celle qu'on aime pour Gary, c'est celle qu'on imagine.

Ce que Gary admire chez la prostituée ou le travesti tel Lola dans *La Vie devant soi*, c'est la capacité d'être autre. Lui qui a toujours rêvé d'être un autre, ce qu'il réalise d'ailleurs avec Ajar, voit avec ses personnages, la possibilité d'aller au-delà d'un changement de pseudonyme ou de manière d'écrire. Il s'agit de ne ressembler à personne :

« Je l'aimais bien, c'était quelqu'un qui ne ressemblait à rien et n'avait aucun

²⁶⁸ *Les Enchanteurs*, p.132.

²⁶⁹ *Op.cit.*, p.194

rapport ²⁷⁰».

II. Le comédien

La commedia dell'arte

Gary emprunte à la commedia dell'arte des personnages aux noms clés tels Colombine,

²⁷⁰ *La Vie devant soi*, p.140.

Arlequin ou Le capitaine. Le travestissement, emblème du jeu théâtral, acquiert une valeur fondamentale dans la mesure où il est une manière d'éprouver l'autre comme soi-même. La mise en scène des jeux de déguisement, à travers l'inversion des maîtres et des valets peut amener à considérer l'œuvre des *Enchanteurs* comme une interrogation sur le pouvoir en général, qui se double d'une réflexion sur l'homme. Si le masque et la mythification peuvent être mis au service du jeu, ne peut-on pas voir dans cette justification implicite de l'imposture une image de l'homme lui-même ? La commedia dell'arte avec ses masques permet à celui qui se cache de fuir sa condition d'homme. Le masque est un bouclier contre le temps, une arme contre le réel. La perte d'identité ou l'identité nouvelle se retrouve dans le port du masque. La fête costumée est l'expression d'une façon de singer la vie réelle. Par exemple, les invités au bal masqué de Teresina renversent les conditions sociales de par leurs déguisements et leurs masques. Les nobles ne le sont plus et les pauvres deviennent riches. De même, le faux tsar déguisé en prince n'a plus peur de s'afficher sans subir les pires humiliations. Telle est la magie des masques et du déguisement : « Tout était improvisation ; la vivacité d'esprit, du geste, l'adresse faisait prime ; on jouait avec le corps, le visage masqué, le masque exprimait le caractère permanent et unique du personnage ». Par définition, le théâtre est un lieu où tout le monde dans une illusion consentie fait semblant d'être un autre et d'éprouver ce qu'il ne sent pas. Dupe de l'illusion comme dans *L'illusion comique* de Corneille, le spectateur se rend compte à la fin de la pièce, qu'il a pris pour réalité ce qui n'était qu'une fiction : « j'ai pris sa mort pour vraie, et ce n'était que feinte ». Gary est habité par le thème de la comédie pour ne pas dire « hanté » comme le soulignait déjà Fyriel Abdeljoued dans sa thèse²⁷¹, lui qui a porté plusieurs masques. Porter plusieurs masques est une façon de se « démultiplier ».

Gary lui-même, pour plaire, se réinventer, est un théâtre permanent : de Fosco Sinnibaldi avec *L'homme à la colombe* à Shatan Bogat pour *Les têtes de Stéphanie* à Ajar. Tout est « truqué » dans cet univers de représentation et de manipulation.

La comédie, pour Gary, soustrait les personnages à l'emprise du temps et les en délivre.

²⁷¹ Je renvoie ici à la liste des comédiens et acteurs dans les romans de Gary faite par cette analyste dans sa thèse : *Les figures de l'autre dans l'œuvre romanesque de Romain Gary et Emile Ajar*.

Puissance qui destitue le réel et la mort de leur gravité. C'est, pour reprendre un mot de Malraux, un « antidestin ». L'éphémère et l'insaisissable se rencontrent dans un pur moment de joie, la définition même du bonheur pour Gary :

« Le bonheur est à fleur de peau. Il a horreur des épaisseurs, le mystère ne lui sied guère, c'est un froufrou. Il se nourrit d'éphémère²⁷² ».

Gary choisit ce théâtre de la légèreté et du rire comme valeur d'enseignement, base classique de l'éducation des Zaga et fait des marionnettes et des masques les valeurs profondes de son humanisme et de sa lutte contre le sérieux. Le temps de la comédie est celui de la liberté et du rire populaire. La comédie est éternité car ses règles sont l'improvisation et l'imagination. Ce théâtre est hors-temps et hors-normes. C'est la conquête de la légèreté. La commedia dell'arte ne se prend jamais au sérieux et il ne faut pas la prendre au sérieux. C'est pourquoi la peste recule devant le carnaval :

« La peste, quand elle a entendu le rire et qu'elle a vu qu'on ne la prenait plus au sérieux, elle a eu très peur et elle s'est enfuie vers les endroits où le sérieux règne en maître, comme Prague, par exemple, et elle y a établi ses quartiers²⁷³ ».

Arlequin est pour Gary le maître de ce théâtre dans *Les Enchanteurs* comme dans

Europa par exemple : « Notre patron Arlequin ». C'est la fête contre le sérieux, la mort :

« Lorsque le carnaval arrive, il n'y a plus ni nuit ni jour, il n'y a que la fête, les rires et les danses et une telle gaieté règne partout que la peste elle-même fuit la ville comme le diable l'eau bénite. C'est un mal qui ne supporte pas la gaieté et c'est d'ailleurs ainsi que le carnaval est venu pour la première fois à Venise²⁷⁴ ».

Arlequin, Arlecchino en italien, est un personnage type de la commedia dell'arte qui est apparu au XVIème siècle en Italie, dont le costume est fait de losanges multicolores.

²⁷² *Les Enchanteurs*, p.302.

²⁷³ *Ibid.*, p146.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.145.

Ceux-ci représentaient les multiples facettes d'Arlequin. Les origines d'Arlequin relèvent des « sannions » ou « bouffons » qui jouaient les fables atellanes, ainsi nommées de la ville d'Atella, d'où ils étaient venus, vers les premiers temps de la république romaine, pour ranimer les romains découragés par une peste affreuse.

Le nom d'Arlequin viendrait de celui du roi de la mythologie germanique « Herla » à l'origine de la tradition française d'un diable nommé « Hellequin », ce qui donna la variante *Harlequin*, passé en italien sous la forme Arlecchino à l'origine du français *Arlequin*. On pense aussi aux termes anglais « hell » (enfer) et « king » (roi). Arlequin serait donc un personnage issu des croyances populaires concernant l'enfer. De plus c'est un personnage qui s'inspire du protagoniste italien Arlecchino, possédant des caractéristiques semblables mais qui ne portait pas à chaque représentation les mêmes habits. Il était employé dans beaucoup de pièces de commedia dell'arte et figure comme un personnage indispensable à celle-ci. Sa fonction est celle d'un valet comique. Il est connu pour sa bouffonnerie. Contrairement à Brighella, il fait preuve de peu d'intelligence, il est famélique, crédule et paresseux. Il est toujours en quête de nourriture et pour en trouver, il est capable d'inventer toutes sortes de stratagèmes, pirouettes ou acrobaties, mais le reste du temps, il cherche avant tout à dormir et éviter le moindre effort. Arlequin joue le rôle de l'humble serviteur, comme dans *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, de Carlo Goldoni. Il peut aussi être l'amoureux de

Colombine et par conséquent un rival pour Pierrot. Il apparaît en France à l'époque de Molière où ses caractéristiques évoluèrent. Ainsi, il deviendra avec les pièces de Marivaux un valet naïf et sensible comme, par exemple, dans *L'île des esclaves*.

Les personnages des *Enchanteurs* jouent et défendent la commedia dell'arte. Ce sont « les derniers défenseurs ». Le grand-père Renato fonde le théâtre à l'italienne de Saint-Petersburg :

« Il bâtit et dirigea le premier théâtre italien de la capitale, il y fit venir les meilleures troupes de l'époque et Tozzi lui-même y joua Arlequin en 1723.²⁷⁵ ».

²⁷⁵ *Ibid.*, p.46.

Giuseppe comme Teresina sont les « enfants de la fête vénitienne ». Teresina n'a « d'autre famille que les comédiens ambulants ²⁷⁶».

Pour eux la vie n'est « qu'un divertissement merveilleux, dont il fallait bien subir les entractes pénibles et parfois cruels ²⁷⁷». Gary choisit le théâtre de la commedia dell'arte car plus que tout autre théâtre, celui-ci, fondé sur un jeu d'improvisation (l'impromptu) est un théâtre du *vrai-faux* : « je suis théâtre, donc je suis fausseté ».

Gary met en abyme les jeux d'illusion, le pouvoir de l'illusion. Contre le réel, il met en œuvre l'irréel, l'utopie. A la ressemblance, il oppose la dissemblance, au principe de réalité, le principe de plaisir. La commedia dell'arte ouvre à l'imaginable, elle exerce une force de dépaysement qui déconstruit le pensable et le vraisemblable, rompt avec le conventionnel, dénonce les croyances toutes faites, les systèmes de valeurs trop admis. Elle révèle le nouveau, l'impensé, le caché, le non-dit.

Dans *Les Enchanteurs* le maître de cette commedia s'appelle Ugolini.

Le maître Ugolini

Ugolini est « le professeur », « l'initiateur », « le maître » de la commedia dell'arte dans le livre. Il est, à lui seul, l'acteur unique de son théâtre, capable de jouer aussi bien Polichinelle, Arlequin ou Pantalon. C'est le comédien aux divers visages, multiples masques :

« Revêtant alors tantôt un costume, tantôt un autre, il se transformait, sous ses 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 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

²⁷⁶ *Ibid.*, p.93.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.93.

et vaincu²⁷⁸ ».

Il prône la légèreté, l'insouciance, le rêve et l'illusion : « (...) rien n'aide tant un homme sous le poids écrasant du monde que la légèreté et la joie de partager²⁷⁹ ».

« L'adresse du danseur de corde », « l'habileté de l'escamoteur » sont les réponses d'Ugolini « au défi d'être un homme ». Ugolini est bien ce magicien avec « pour seules baguettes magiques les rayons du soleil qui faisait régner la joie de la fête vénitienne sur la terre russe²⁸⁰ ». Les rôles qu'Ugolini interprète pour son élève Fosco se donnent à voir sans écart, sans distance, dans une parfaite connivence :

« Je dansais autour de lui ; j'applaudissais ; je faisais des culbutes et marchais sur les mains, je faisais des saltis en arrière, presque sans toucher terre, dignes des premiers Zaga, acrobates et jongleurs du *broglio*²⁸¹ ».

Ugolini ressemble à Gary. Ugolini est encore un « ressuscité » « par la joie » dit Gary car « on a grand tort de sous-estimer les pouvoirs de celle-ci²⁸² ». C'est un propagateur de joie pour son élève Fosco.

Gary rend hommage à cette figure de père du théâtre :

« Je crois que c'est à ces jeux et à mon cher et adorable Ugolini, qui repose depuis longtemps par mes soins de la tenue d'Arlequin, dans son îlot de la lagune, que je dois ce goût, si souvent dénoncé par les critiques, de parler des choses sérieuses avec le sourire et de ne retrouver vraiment mon sérieux que pour parler du sourire²⁸³ » .

La relation maître-élève entre Ugolini et Fosco symbolise l'aventure des possibles, la rencontre entre un territoire cultivé et une terre à explorer.

Sont à l'œuvre dans la relation plusieurs logiques : le transfert, la reproduction et la

²⁷⁸ *Les Enchanteurs*, p.59.

²⁷⁹ *Op.cit.*, p. 22.

²⁸⁰ *Op.cit.*, p.30.

²⁸¹ *Op.cit.*, p .60.

²⁸² *Op.cit.*, p.149.

²⁸³ *Op.cit.*, p.60.

fabrication. Ces logiques sont traversées par un défi lancé au temps. Le maître Ugolini est dépositaire du savoir et du savoir-faire. Il s'opère un transfert de connaissances et d'expériences. Ce lien est parfois encombré d'un désir : laisser une trace. L'élève n'est pas un simple réceptacle mais une matière vivante qu'Ugolini essaie de modeler à son image, celle qu'il fantasme, d'homme libre et indépendant. Ugolini projette sur Fosco l'image de celui qu'il aurait rêvé être. L'élève, Fosco, ne s'imprègne plus alors seulement de savoir mais également de l'image de son maître, entrant dans un système de reproduction par mimétisme. L'apprentissage multiple dont bénéficie Fosco le démontre dans le dessin de l'image d'Ugolini, induisant la confusion des identités. Cette confusion est renforcée par l'enseignement du théâtre. L'enseignement des langues est déjà en soi, une invitation à démultiplier son identité.

Le théâtre implique la construction d'une compétence de dissimulation. Il montre pour cacher. Nous devinons, derrière Fosco, la personnalité de Gary/Ajar. Reproduire ou fabriquer à l'identique relève des mêmes pulsions : se dédoubler pour permettre l'incarnation de son autre moi. Gary dans son introspection, dans son aventure à la recherche de lui-même est toujours en phase de création et la relation maître- élève appartient à cette urgence de créer et recréer pour se rencontrer. La logique de fabrication est aussi révélatrice d'une implication dans un « système » de construction-reconstruction. Gary, dans une mécanique de transfert, s'octroie une deuxième chance. Être celui qu'il n'a pas été. Cette mécanique est réactivée dans le passage à Ajar. Nous sommes au cœur de la problématique de Gary qui se revendique plus qu'il ne s'affirme. La soif de reconnaissance ne peut s'abaisser à la mendicité. Pour être reconnu, Gary doit être un autre. La relation maître –élève l'y autorise. En se fabriquant un autre moi, le maître rejoue l'histoire en y introduisant de nouvelles variables.

Le choix de la commedia dell'arte comme matière d'enseignement est éloquent.

Le théâtre est au carrefour de tous les enseignements. Il est le point de convergence de l'écrit, du dit, du non-dit, du verbal, du non-verbal. Il est donc l'aboutissement de la fabrication. Il donne vie, mouvement à la pensée. Romain Gary, parcouru par le sentiment d'avoir raté sa vie, s'invente, dans la dialectique maître-élève une nouvelle

chance. Gary dépasse la frustration en choisissant l'ouverture.

Chez Gary, le théâtre se joue hors des planches, sans aucune distance psychique ou physique. Fosco partage les douleurs, les chagrins et les joies de ces personnages de la commedia dell'arte qui deviennent ses meilleurs compagnons, ceux qu'il convoque aux moments de désespoir. Il n'y a aucun sentiment de supériorité.

Pour Gary, il n'y a pas, comme l'entend le philosophe Bergson, « une distance psychique entre le personnage et le spectateur » qu'implique le rire.

En choisissant ce théâtre, Gary se démarque de ses contemporains tel un Michel Vinaver dont la conception théâtrale repose sur une vision du monde propre à l'époque contemporaine, faite de désenchantement face à la perte des repères et des croyances. Par exemple Vinaver utilise la métaphore du « défrichage ». Les personnages de Vinaver vivent des situations de crise liées à des conjonctures économiques et politiques concrètes. Ce souci de déchiffrer et de décrire son temps se conjugue chez cet auteur avec des préoccupations formelles, un soin minutieux apporté à l'écriture théâtrale. Vinaver fait preuve d'un goût de l'actualité immédiate.

Chez des auteurs tels Arthur Adamov, désireux de situer leurs pièces dans un contexte social, les mythes sont relus à la lumière d'une réalité contemporaine, en fonction du contexte politique de l'entre deux guerres ou de la situation de la France occupée : « Ici apparaît la leçon de ces textes dramatiques : la mythologie y est requise non pour délivrer une signification mais pour exprimer l'absence de sens. Elle a pour fonction d'explorer un univers dans lequel les dieux n'ont pas leur place, les héros ont perdu leur aura, les valeurs s'effritent et le mot *bonheur* sonne creux » dit Marie-Catherine Huet-Brichard dans son étude sur le mythe²⁸⁴.

Gary préfère retrouver au théâtre ce que Jean Giraudoux appelle « (la) simplicité

²⁸⁴ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Hachette Supérieur, coll. *Contours littéraires*, 2001, p.142.

enfantine (du) théâtre, (...) d'être réel dans l'irréel²⁸⁵ Mage ou voyant, saltimbanque, clown, astrologue, guérisseur, don juan²⁸⁶, Gary s'essaie à des postures très diverses, en fonction d'images empruntées à une tradition ou à des mythes, ou relevant d'un imaginaire propre. Le «schéma» du théâtre transparait dans un registre où les personnages jouent la comédie en même temps qu'ils se jouent eux mêmes, acteurs et spectateurs du jeu. De ce fait, une autre comédie se joue cette fois sans costumes, sans masques, sans le jeu des apparences : celle de l'homme, de l'humain, acrobate, équilibriste sous le chapiteau de l'existence, sur le fil de la vie. Le livre, s'il offre une série de variation sur le thème du jeu, sous toutes ses formes : « jeux d'identité », « jeux de masques », « jeux de langage », montre aussi la « mascarade » de la vie, que dénonce l'incompatibilité du couple Guiseppe-Teresina.

La comédie de l'existence

Le couple Guiseppe / Teresina ne trouve pas son harmonie : Guiseppe n'est pas aimé de sa femme et Teresina en tant que déracinée ne prend pas la place qui lui a été attribuée. Cette incompatibilité amoureuse creuse davantage le fossé existant entre Guiseppe et Teresina et les sépare définitivement. C'est en étudiant le couple dans le chassé-croisé de leurs destinées que l'on s'aperçoit que chez Gary si on vit doublement, on souffre doublement et on meurt deux fois aussi. Et, c'est au personnage de Guiseppe qu'il revient d'exprimer cela : mort du magicien et mort de l'homme. Face à son propre échec amoureux et face à la maladie de Teresina, l'image de Guiseppe est

²⁸⁵ Jean Giraudoux, *L'impromptu de Paris*, scène I, 1937, in Théâtre complet, Gallimard, coll. *Pléiade*, 1982 p.692.

²⁸⁶ *Les Enchanteurs* n'échappent pas au modèle mythique de Don Juan, l'éternel séducteur qui devient homme du défi chez Molière, homme de plaisir insolent chez Mozart et da Ponte, héros de la recherche de l'absolu chez Hoffmann. Gary affectionne cette figure sans doute en raison de ces multiples interprétations qu'il possède d'un texte à l'autre. Gary fait référence à un imaginaire collectif. Peut-être le plus significatif pour Gary est celui de Tirso de Molina dans *l'Abuseur de Séville* car il incarne l'inconstance, l'illusion, le masque.

celle du magicien qui manque son numéro « tombe lourdement sur le tapis et reste écroulé, tête baissée, cependant que se déchaînent autour de lui les sifflets et les quolibets²⁸⁷ ». Il exprime "une sorte de banqueroute totale du rêve, des illusions entretenues avec acharnement."

Guiseppe fait écho au saltimbanque déchu de Baudelaire dans le poème en prose *Le vieux saltimbanque*. Il suffit de relire ces quelques lignes du poète pour voir combien Guiseppe lui ressemble :

« Au bout, à l'extrême bout de la rangée des baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépi, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse²⁸⁸ ».

Je retiendrai le thème de la fête bruyante et colorée qui encercle « l'histriion déchu », contraste saisissant dans l'un et l'autre texte. Chez Gary, il ne faut jamais « céder aux choses telles qu'elles sont vraiment" car c'est la mort assurée. Le tour le plus difficile à réussir est celui qui consiste à être acteur de sa vie. Moment de détresse pour Guiseppe qui est aussi celui où il est le plus touchant et peut-être le plus humain. Son incapacité à soigner sa femme, son pouvoir anéanti, sa façon de recourir à n'importe quel charlatan pourvu qu'il lui procure un peu d'illusion le rendent plus humain car « ce qui compte aux heures de désespoir, ce n'est pas ce qui est vrai et ce qui est faux mais ce qui aide à vivre²⁸⁹ ». Il devient une « une proie facile pour un de ces parasites sans scrupules qui vivent aux crochets de l'espoir et qui sont toujours prêts à vous donner deux sous de rêves en échange d'une bourse bien garnie²⁹⁰ ».

La faiblesse ainsi que la souffrance de Guiseppe font de lui un mortel. Le magicien n'est plus. Celui qui se muait tel le python de la place St Marc a quitté sa peau de personnage pour celle de personne. Quand Guiseppe devient un mortel Teresina

²⁸⁷ *Op.cit.*, p323.

²⁸⁸ *Op.cit.*, p.122.

²⁸⁹ *Op.cit.*, p.350.

²⁹⁰ *Op.cit.*, p.356.

touche à l'éternité. Teresina vit en dehors du couple. Elle trouve une place dans un ailleurs, celui de ses escapades, ses fuites, ses moments de bonheurs furtifs. Elle aime partir car c'est le seul moment, nous dit Fosco, où elle se sente vraiment heureuse. Elle part rejoindre un amant. Elle part faire la fête sur les tréteaux de foire déguisée en Colombine. Elle part en traîneau avec Fosco sur la plaine russe enneigée. Son existence n'a de sens que dans ses échappées. Elle s'évade lorsqu'elle recrée l'univers chaleureux de son pays natal : l'Italie, en organisant des bals masqués, en introduisant des singes dans le palais, en faisant venir une troupe de danseurs de flamenco. Teresina est une nostalgique de sa terre natale, de ses chants, ses danses et son parfum. Chaque fuite, chaque départ est une tentative de retrouver son pays. Il s'agit de fuir pour mieux se (re)trouver. Teresina trouve un sens à son existence dans l'évasion. La vie est une comédie et le saltimbanque, dès lors qu'il ne peut plus jouer son rôle, est condamné à la mort, puisque « la mort n'est pas autre chose qu'un manque de talent ». Gary dans ses livres, notamment dans *La Nuit sera calme* et dans *Les Mangeurs d'étoiles* dresse ce constat. C'est au personnage d'Ugolini dans *Les Enchanteurs* qu'il revient de formuler cela : « Il se passe là de drôles de choses. On y refuse de jouer son rôle. Le vieux saltimbanque dans mon sein commence à se lasser du personnage. Ce pourrait être la

fin de la commedia, ce dont je ne me plaindrais point si je vous aimais moins²⁹¹... »

Le personnage de Teresina cherche surtout à fuir celui qu'elle n'aime pas, celui qui ne parvient pas à la satisfaire, son mari Guiseppe.

Le fils ou le rival :

L'âge de Fosco ramène le père aux limites de sa virilité : « tu vas avoir quatorze ans, fiston, me lança t-il avec une sorte de cruelle moquerie, qui ne s'adressait sans doute pas à moi, mais naissait de ses défaites, de toutes les hontes qu'il avait bues au service des grands, puisant ses accents presque haineux dans une humiliation d'homme viril

²⁹¹ *Op.cit.*, p.334.

incapable de donner du plaisir à la femme qu'il aimait ²⁹²».

Le fils, Fosco, est amoureux de Teresina. Il devient homme au moment où il tombe sous le charme, sous l'envoûtement amoureux. La métamorphose s'effectue, séparant ainsi les deux hommes. Le fils devient rival du père. Par la métaphore du baiser est donnée la naissance de l'homme en Fosco : « en un instant, au contact de ces lèvres, l'enfant était devenu un homme²⁹³(...). La virilité de Fosco est ressentie par Teresina.

Cet amour se veut souvenir inépuisable et porteur d'une éducation sentimentale, sexuelle.

Le monde de l'amour ressemble de près à celui des romans libertins, parce qu'il se révèle, avant tout, un espace de l'intimité érotisée, partagé entre salons, chambres et salles de bains : je pense ici aux scènes du bain et aux déshabillages de Teresina. Gary tient à dessiner un espace essentiel, qui tire sa principale raison d'être du cadre qu'il construit autour du personnage et de ses actions. Le personnage de Fosco n'étant pas à proprement parler un libertin, je peux déceler chez lui, une touche libertine, plus exactement une filiation libertine. Elle est perceptible à travers un air de famille avec les petits-maîtres et autres jeunes seigneurs du XVIIIe que Fosco dégage. Il les rappelle par le soin vestimentaire, et surtout par une certaine effronterie aguichante dans la manière d'en faire étalage.

Le choix même des lieux dans lesquels se passe l'action des *Enchanteurs* me paraît révélateur. Gary est sensible à la peinture des mœurs, à la description des milieux ou des paysages. L'univers du livre ne se réduit pas au palais et à la forêt. Venise occupe une place centrale, sans doute à cause des réminiscences de Casanova. C'est le lieu de l'amour : c'est là que Fosco emmène Teresina.

Plus important encore pour dessiner la filiation entre Fosco et ceux de la tradition libertine est le rapport à la sexualité. Qu'elle soit adoptée par ennui ou par plaisir, par

²⁹² *Ibid.*, p.182.

²⁹³ *Ibid.*, p.68.

inclination personnelle ou par l'effet d'une influence paternelle, la sexualité, et en particulier celle qui concerne les rapports entre les sexes, apparaît dans l'œuvre sous la dimension de l'imitation du modèle libertin. L'expérience sexuelle se fait expérience du monde, va de pair avec la découverte de la réalité derrière les apparences, comme dans certains romans libertins qui associent dévergondage des mœurs et délivrance de l'esprit des préjugés. De plus, Fosco a un rapport avec la séduction. C'est un séducteur. La séduction reste un thème fondamental aussi bien dans l'œuvre de Gary que dans la tradition libertine. Dans les romans libertins du XVIIIe siècle, qui fourmillent de séducteurs, on trouve deux formes de séduction : celle qui se fonde sur la tromperie, l'intention leurrante, et qui fait du séduit la dupe du séducteur, et celle où, au contraire, il n'y a point de dupe, mais deux partenaires complices, en parfaite connivence, également conscients du jeu auquel ils se livrent. Les deux formes sont volontaires, confiées à l'art de la persuasion, mais qui se distinguent nettement par le degré de danger et de noirceur qu'elles impliquent, et pour le statut de séduit. Elles trouvent l'une comme l'autre un reflet dans l'œuvre, et notamment dans la figure du charlatan. Je pense en particulier au modèle le plus sombre, celui de la séduction corruptrice et diabolique (Guiseppe se fait manipuler par ce type de séducteurs. Ce sont pour lui des charlatans).

La séduction ludique et complice, en revanche touche le romancier : Fosco-Gary. Il s'agit d'une séduction par les mots. Fosco séduit Teresina parce qu'il est en train de devenir un grand écrivain, parce qu'il pourra continuer à l'inventer.

Gary a du admirer les écrivains du XVIIIe siècle. Ils exercent sur lui un pouvoir, lui transmettent l'ironie. Gary parodie des situations qu'il met en scène. La tradition libertine paraît dans ce cas comme un modèle, une référence explicitement déclarée, mais aussi en même temps comme un élément livresque, distancié, rêvé, non reproductible, si ce n'est de manière détournée. Le portrait de Fosco est ainsi ouvertement emprunt de libertinage ; il appelle à participer à une sorte de jeu autour des textes libertins à travers indices semés dans les situations et les discours, et

revirements éclatants et imprévus.

A ce portait de séducteur s'oppose celui d'un père qui se voit peu à peu dépourvu de ses pouvoirs. Comme si le fils avait repris le flambeau au point de prendre toute la place, y compris la sienne (celle du père). L'arrivée de Teresina symbolise la fin du couple, Guiseppe/Fosco. La femme vient bouleverser le lien paternel. Le fils écarte le père. Fosco s'éveille à la sexualité et se veut témoin des mésententes entre Guiseppe et Teresina. L'expérience de la rivalité remet en cause la filiation masculine. Le pouvoir paternel ainsi que l'affection tendre et aimante du père s'effacent au profit de l'irrésistible femme. Pour Teresina, déçue par son mari, il s'agit naturellement de se rapprocher de Fosco. Ces rapports annoncent une victoire du fils sur le père. Le premier amour du fils suggère la fin des amours paternels, l'éviction du père.

Le père ou l'impuissant

L'impuissance masculine prend chez Gary, moins la figure d'un accident que d'un dérèglement dans la relation amoureuse. Dans d'autres récits de Gary, on retrouve ce symptôme. Jacques Rainier, le protagoniste *d'Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* connaît cette souffrance liée à l'impuissance. Sa perte de puissance économique s'ajoute à sa perte de puissance sexuelle. Alors qu'il se croit brillant pour les affaires et qu'il se veut le meilleur des amants pour sa jeune et belle brésilienne, Laura, il perd toute virilité ne parvenant pas à satisfaire cette jeune femme. L'illusion de Jacques Rainier rappelle celle de Guiseppe Zaga, lui aussi convaincu d'être un don juan, (c'est d'ailleurs à celui-ci qu'il est comparé dans le livre), également amoureux d'une femme beaucoup plus jeune que lui. Guiseppe est tout sauf un don juan, il n'a de lui

que le nom qu'il veut bien qu'on lui prête. Le personnage de Rainier, séducteur vieillissant, ressemble à Guiseppe dans son désir de satisfaire son épouse à tout prix. Comme lui, Rainier a l'idée de passer un pacte avec le diable. Se forment ici un trio entre le jeune, le vieux (impuissant) et la belle (insatisfaite).

Ce modèle de l'impuissance sexuelle, Gary l'aborde naturellement dans *Les Enchanteurs* comme dans le texte, *Au-delà de cette limite n'est plus valable*²⁹⁴ car il est pour lui, celui que tout homme est susceptible un jour d'appréhender.

Gary exprime ici le déclin sexuel de l'homme et la dérive du couple. Guiseppe lutte avec Teresina, Rainier lutte avec Laura. Être en panne d'érection devant celle qu'on aime, voici un thème qui n'a jamais été évoqué dans le roman français, jusqu'au dernier quart du vingtième siècle. Gary est le seul romancier, à ma connaissance, à aborder ce thème avec tant de franchise (sans parler de la psychanalyse).

Traiter le sujet dans le roman, le verbaliser, est incontestablement l'aveu d'un sentiment d'impuissance. Si Gary consent alors à essayer les sarcasmes de ses pairs, s'il en accepte l'augure, c'est que le besoin de retrouver le pouvoir est plus fort. Pouvoir doit être ici entendu comme « capacité à ».

Dans ce numéro échoué, dans ce père déchu, je devine la réalisation impossible d'une profonde aspiration, l'inaccessible envol d'un puissant désir. L'impuissance désigne métaphoriquement un obstacle infranchissable qui blesse, qui altère l'égo.

Gary se heurte à l'incompréhension de ses contemporains. Il est nié dans son talent d'écrivain. De toute incompréhension naît une frustration proportionnelle à sa force, à sa puissance. De cette frustration advient cette lourde sensation d'impuissance.

²⁹⁴ La lecture de ce livre rassurait sans doute la critique qui voyait le séducteur Gary, mari de Jean Seberg, connaître les difficultés liées à l'âge.

Chapitre Trois : Récit d'un conteur

« J'ai le goût du merveilleux. Ce sont des restes d'enfance. Il n'y a pas de création sans ça. J'ai un goût très vif pour tous les papillons du merveilleux et j'essaie de les saisir, et qu'ils soient observés, vécus ou créés, c'est la même chose, c'est toujours une quête du merveilleux. »

Romain Gary, *La Nuit sera calme*

I. Le mythe

Merveilleux

Dans *Les Enchanteurs*, Gary est ce conteur qu'il rêvait tant d'être, ce raconteur d'histoires qui veut enchanter. Sa voix est celle dont parle Paul Guth à propos de *Tulipe*, « celle des conteurs d'histoires, des cracheurs de feu, des avaleurs de sabre ²⁹⁵ ».

Gary conteur se positionne du côté de la vie, de la jouissance²⁹⁶, du bonheur et refuse

²⁹⁵ *La Gazette des lettres*.

le désespoir. Gary met en avant le merveilleux, l'humour, la parodie et la poésie contre le sérieux, le pouvoir, la connaissance et la Puissance. J'entends par Puissance, la Puissance sociale, idéologique et littéraire. C'est tout le principe d'enchantement.

La littérature de l'imaginaire se spécifie en genres et sous-genres en fonction de leur rapport à la notion de croyance, qui permet de distinguer récits romanesques, mythes, contes, légendes et fables. *Les Enchanteurs* font du conte merveilleux un instrument.

Le merveilleux désigne un univers qui s'ajoute au monde réel sans lui apporter atteinte ni en détruire la cohérence : le monde réel et le monde merveilleux se juxtaposent sans conflit, même s'ils obéissent à des lois différentes. Les contes de fée (ceux de Perrault ou de Grimm) se déroulent dans un monde où l'enchantement va de soi, où la magie est la règle : qu'un héros puisse vaincre un dragon ou un géant n'étonne ni n'inquiète les personnages, encore moins le lecteur. Le surnaturel ne fait pas peur, il est admis et accepté ; il ne viole aucune norme, il fait partie de l'ordre des choses : les animaux peuvent parler, disposer de pouvoirs particuliers. Les contes merveilleux, celui des *Enchanteurs* configure un univers peuplé de dragons, de licornes, de fées, où les miracles et les métamorphoses sont monnaie courante, où la baguette magique d'une fée peut transformer une citrouille en carrosse. Le récit s'installe d'emblée dans un univers fictif, la formule canonique « il était une fois » ou « en ce temps » là jouant le rôle d'embrayeur et d'avertissement : on entre dans un autre monde, un monde merveilleux. Dans le merveilleux, le lecteur n'a pas à croire en la réalité de « l'irréel ». Dans le fantastique, nous devons croire, avoir foi en la réalité de « l'irréel ». A l'inverse, le récit fantastique -et il faut établir une différence entre récit merveilleux et récit fantastique- pour sa part, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption presque insupportable dans le monde réel, opérant une rupture de cohérence et une infraction au sens. L'irréel est une agression interdite, une violation de l'ordre qui perturbe la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors considérées comme immuables. Le fantastique est l'irruption inquiétante, survenant à l'improviste dans un monde où « l'impossible », par définition est exclu. Les récits fantastiques (ceux d'Edgar Poe, de

²⁹⁶ Voir l'analyse de Fyriel Abdeljaoued, « Cartographie de la bibliothèque imaginaire de Romain Gary dans *Pour Sganarelle* », in *Romain Gary et la pluralité des mondes* sous la direction de Mireille Sacotte.

Mérimée, de Maupassant) se déroulent dans un climat d'épouvante et de terreur et se terminent presque inévitablement par la mort, la disparition ou la damnation du héros. Ce qui détermine le fantastique, c'est en fait l'apparition : ce qui ne peut arriver se produit pourtant, contre toute logique, toute attente, en un point et un instant précis, au cœur d'un univers dont l'équilibre est fondé sur l'exclusion du mystère et du miracle. Ainsi se distinguent trois types d'imaginaire : l'imaginaire réaliste, l'imaginaire fantastique où cohabitent réel et irréel et où le lecteur doit croire à l'irréalité de la réalité, d'où le surgissement de l'inquiétant, du paranoïaque et l'imaginaire du merveilleux et l'imaginaire merveilleux correspondant à celui des *Enchanteurs* où le lecteur n'est pas obligé de croire à la réalité de l'événement. C'est le monde de la parabole, de la métonymie, du désirable, du surréal.

Dans *Les Enchanteurs*, la forêt de Lavrovo est une parabole de l'enfance. La forêt de Lavrovo est moins une simple forêt verte de sapins que la source d'inspiration et d'imagination, l'espace intime du conte garien :

« Rien n'enrichit tant l'âme enfantine que tout ce qui donne une chance au mystère et les forêts sans chemin autour de Lavrovo ouvrirent très tôt à mon imagination mille sentiers que je ne devais plus jamais cesser d'explorer²⁹⁷ ».

C'est dans la forêt de Lavrovo que les rêves de Fosco trouvent leur accomplissement. Retiré du monde réel parce que vivant un amour absolu avec le merveilleux, l'enfant se suffit à lui-même. Fosco y est plus que jamais le héros. C'est dans ce royaume doré de l'enfance que Fosco découvre la seule véritable baguette magique : le pouvoir du regard, pouvoir de l'imagination, " ce don ou ce vice qu' [il a] hérité de [ses] ancêtres". C'est ainsi que les arbres deviennent des êtres vivants appelés Ivan, Pietr ou Panteleï.

Il apprend que « la véritable alchimie ne consiste pas à fabriquer des pierres précieuses mais à donner à rêver, [elle] ne cherche pas à remplir les bourses mais à enrichir les imaginations²⁹⁸ ».

²⁹⁷ *Op.cit.*, p.7.

²⁹⁸ *Op.cit.*, p.319.

Cette forteresse aérienne qu'est la forêt de Lavrovo est un monde clos au milieu des bois et enferme dans ses murailles invisibles un Autre monde qui est celui du merveilleux où vivent « vingt deux dragons », « sept nains aux ailes tachetées de vert », « des araignées géantes », « Arlequin », « un géant appelé Kouss-Oukouchon, Moukhamor », « le sorcier Maître mine de rien, des nains, des beaux princes de Liechy », « un crapaud aux yeux de diamants, des anges et les dragons », « des gnomes et des fées ». Véritable pays d'Alice aux pays des merveilles, « lieu magique », « merveilleux », l'écrivain insiste sur le mot merveilleux, parle de « rencontre avec le merveilleux », de « moments de rêverie », de « moments de Lavrovo ».

Là se produit la maturation de Fosco dans le cadre d'un paradis retiré, à l'abri du monde hostile et en communication constante avec les forces vives symbolisées par la forêt. Car la forêt représente ce monde fermé et féminin où règne la sensibilité et non plus la logique, où vraiment "le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas". Il s'y passe des choses mystérieuses qui se réfèrent à la magie ou à l'irrationnel et seul l'enfant peut y pénétrer. En témoigne l'épisode où Fosco devenu adulte veut initier Teresina à ce royaume magique. Il n'est plus le bienvenu. L'homme est exclu de cet univers merveilleux. La forêt ne délivre plus aucun secret et se donne à voir pour telle: « un arbre est un arbre, une fleur une fleur, une source une source et où il n'y a trace ni de Baba Yaga , ni de gnomes, sorcières, dragons, et autres créatures dont les poètes et les enfants se patagent les faveurs²⁹⁹ ».

La forêt rappelle à Fosco sa condition d'homme et lui suggère la voie de la création, seul et unique moyen de la retrouver: « si je voulais retrouver ma forêt enchantée, il me faudrait l'inventer³⁰⁰ ». C'est un endroit merveilleux mais qui ne l'est pas pour celui qui n'a pas atteint le degré d'extase suffisant pour y voir autre chose que l'aspect matériel illusoire des choses ou pour celui qui a tout simplement perdu son regard d'enfant . C'est ce qui fait dire à Gary :

²⁹⁹ *Op.cit.*, p.143-144.

³⁰⁰ *Op.cit.*, p.145.

« L'enfance allait un jour avoir le dessus, régner sur mon imagination³⁰¹ ».

L'enfance est pour Gary un idéal de l'imagination réalisable et constitue la véritable destination de son voyage.

L'enfance

Gary en appelle ainsi à l'enfance de chacun. L'écrivain se souvient des contes de son enfance russe. Il cite « Aladin », « Merlin l'enchanteur », « la sirène Baba Yaga », « le héros russe Ilya Mouroumtetz », « le chat noir », « le pays de pain d'épices et de raisins secs » afin d'écrire son propre conte. Gary fait revivre les contes et légendes populaires et raconte à son tour, « aujourd'hui qu'il est difficile et cruel d'être un enchanteur vieillissant³⁰² ». Relisons le passage qui évoque la maison faite de sucre : Gary revisite l'univers symbolique du conte d'Ancelle et Grettel :

« Nous étions donc, ma sœur et mes deux frères, un peu livrés à nous-mêmes dans cette maison du marchand de sucre Okhrennikov, que mon grand-père Renato avait pu

³⁰¹ *Op.cit.*, p.128.

³⁰² *Op.cit.*, p.129.

acheter pour une bouchée de pain, après qu'une crue de la Neva, inondant les bas quartiers de la ville, eut fait fondre la denrée dans le dépôt où Okrhennikov l'avait accumulée. On disait que pendant plusieurs semaines on n'avait bu partout que de l'eau sucrée.³⁰³ ». On retiendra la formule « on disait que » fidèle à l'expression du conte et de la légende. Comme dans tout conte, l'histoire s'inscrit dans un ordre logique qui donne au surnaturel une coloration réelle. Gary maîtrise ce « rite ».

Sitôt qu'on relit dans le roman, le nom des contes et conteurs, c'est l'enfant qui est en nous qui renaît. « Lire » c'est selon Michel Picard, « renouer avec les croyances, et donc avec les sensations de l'enfance ». « La lecture qui a offert jadis, à notre imaginaire, un univers sans fin, ressuscite ce passé chaque fois que, nostalgiques, nous lisons une histoire³⁰⁴ ». Dans *Les Enchanteurs*, Gary réactive nos croyances enfantines.

C'est quand Gary est vieux qu'il revient à ses premiers enchantements. Par le merveilleux, Gary exauce les désirs irréalisables dans la réalité : être ailleurs au même instant (le don d'ubiquité), devenir invisible, se déplacer dans l'espace (jongler à travers les siècles) posséder des philtres magiques, échapper à la vieillesse et à la mort, vaincre le temps.

Croyances enfantines

Le conte garien est riche de ces sonorités étrangères, de ces mots, de ces noms, de ces expressions russes, polonaises ou italiennes qui provoquent un effet de réalisme exotique et bercent le lecteur français qui ne traduit pas. Il faut entendre ici l'expression du métissage culturel cher à Gary : « *Je plonge toutes mes racines littéraires dans mon métissage*³⁰⁵ » c'est Gary qui le souligne dans *La Nuit sera calme*. La simple lecture des mots comme *Vassilissa*, *Kitaïetz*, *Katiol*, *Moukhamor* ou *Pantelei*³⁰⁶ participe au principe d'envoûtement et de rêverie.

David Bellos explique en ces termes la dominance pour tel ou tel registre :

³⁰³ *Les Enchanteurs*, p.55.

³⁰⁴ *La lecture*, Vincent Jouve, p.87.

³⁰⁵ *La Nuit sera calme*. p.225.

³⁰⁶ Ils sont plus de 500 mots étrangers dans le livre

« Comme dans les autres romans de Gary, les noms sont là pour faire sourire les seuls polyglottes, pas pour être compris du grand public³⁰⁷ ».

Le traducteur de Georges Pérec, David Bellos, cite le critique polonais Jan Kott : « (...) l'exploitation à outrance de la couleur locale, notamment par des insertions de mots et d'expressions en polonais, donne au texte une qualité parfaitement irréelle pour un lecteur polono phone³⁰⁸ ».

La patrie russe de Gary est localisée dans sa langue.

« Je crois que certains refrains populaires, folkloriques s'imposent naturellement à moi dans un but évident de séduction³⁰⁹ ».

Toutefois, les mots étrangers n'ont pas le « monopole » de l'étrangeté. La pleine compréhension de chacun des mots dépend des connaissances du lecteur. Rares, sans doute, sont les lecteurs qui pourraient se flatter de définir un à un ces mots. Ils ne sont d'ailleurs pas là pour être définis : il entre dans le dessein de Gary de se réserver un devoir de mémoire envers l'imaginaire russe lui qui s'est dit « pétri de littérature russe³¹⁰ ». C'est une question de filiation culturelle pour Gary qui paraît opérer une sorte de retour aux sources. Il chante la voix de l'enfance. Il exalte les charmes d'une contrée magique, merveilleuse, dans laquelle le narrateur se sent profondément enraciné, nostalgie d'un ailleurs où la vie serait conforme aux rêves d'enfance. Gary propose un conte à la manière de Perrault ou d'Andersen car « les hommes ont toujours eu besoin de rêver ». Le rêve, le fantasme, sont des notions capitales de la dimension du conte des *Enchanteurs*. Gary ne quitte la forêt que pour investir un autre lieu emprunté au fantasme de l'enfance : le palais.

Forêt et palais sont moins les décors du conte que, pour reprendre un titre de Jacques Le Gall donné à son étude sur *Lady L*, des " coffres-forts de l'idéal ". Dans le palais, le

³⁰⁷ Propos recueillis dans *Le cahier de L'Herne*, p.159

³⁰⁸ *Op.cit.*, p.159.

³⁰⁹ *Le cahier de l'herne*, p13-14.

³¹⁰ *La Nuit sera calme*, p.102.

merveilleux est à tous les étages en passant par les chambres secrètes, l'atelier, le grenier ou encore la bibliothèque qui détient notamment le livre secret aux pages blanches.

Le secret est une autre « clé » du conte : il représente l'espérance poétique de l'écrivain. De livre en livre Gary tente de percer le secret du livre ou du moins d'écrire les pages de ce livre. L'atelier est aussi, sur le mode métaphorique, l'atelier de l'écrivain. C'est là qu'est regroupée la matière inanimée et le rôle du magicien est de donner corps et vies, grâce aux mots, à des personnages et leur histoire.

L'atelier qui signifie « chantier, lieu où travaille un artiste » d'après son étymologie, est le lieu de fabrication de l'écran au sens propre du terme c'est à dire ce qui cache, ce qui protège et ce qui permet de projeter des représentations avec toute la somme d'artifices :

« Balles et anneaux de jongleur, " jeux de cartes maquillées et dés d'escamoteur", "coffres truqués à double fond", "chaînes magnétiques", "masques innombrables, verts, jaunes, blancs, bleus et écarlates [qui] évitaient au visage du saltimbanque le souci de l'expression, libérant ainsi son corps" , " l'attirail de la tromperie", "les polichinelles", "les colombes endormies", les jeux de cartes truqués, " la baguette électrique de M. Trussard", "les caisses à double fond et à ressorts", "les miroirs déformants à trois foyers, l'horloge disant l'heure d'une voix humaine suivie d'un râle d'agonie, la poudre d'or que l'on met sur les paupières de ceux frappés d'insomnie et qui leur dispense les plus beaux rêves, les fausses œuvres de Socrate recueillies par ses disciples, les vraies: celle de Dante, et le théâtre de Shakespeare, les flûtes et les guitares", " le coffre magique du signor Ugolini où dormaient les défroques de ces personnages dont le sérieux a si grand besoin pour soumettre toutes les vérités à l'épreuve du feu par l'ironie, la parodie et la moquerie³¹¹.».

C'est là que Gary met tout en place pour se rendre inaccessible. C'est l'obligation que l'écrivain se fait de cheminer, de débusquer, de retravailler son œuvre pour arpenter les couloirs de son autre moi que sera Ajar, ce qui engendre la multiplicité des représentations. Là se trouve toute sa matière, tout ce qui sert à dispenser ou pratiquer l'illusion, tout ce qu'il dresse devant nous lecteur pour ne pas être reconnu, démasqué.

³¹¹ *Les Enchanteurs*, p.105 et 309.

Tel le mythe de Frankenstein, Gary cherche à donner naissance à ce nouvel écrivain de génie qu'il sera en Ajar. L'atelier est le lieu où Gary accouche d'Ajar. Comme Socrate Gary est un accoucheur, « une sage-femme ».

L'auteur de *Charge d'âme* ne veut pas être compris immédiatement. On pourrait se demander si le véritable talent de Gary n'est pas là, dans cette dialectique du visible et du caché? De la fabrication de la marionnette à la « fabrication » de cet autre moi il n'y a qu'une passerelle de mots que Gary franchit avec aisance.

L'univers des secrets et de la magie

Plus on monte dans le palais, plus c'est secret. Le grenier contient de nombreux livres réservés aux initiés, des recettes de magicien, notamment celle de l'ancêtre Renzo Zaga, des confessions et autres trésors insoupçonnés tel que la confession de Luther sur son lit de mort. Ascension symbolique. C'est dans le grenier que se trouvent les choses les plus indiscrettes et les plus intimes comme les lettres écrites par Teresina. Pénétrer en ce lieu c'est entrer dans un univers caché, interdit et mystérieux.

Le caché, l'inaccessible, l'invisible sont des notions essentielles dans l'univers merveilleux des *Enchanteurs*. Le grenier avec ses trésors en est le refuge. Coulisses du merveilleux, « règne de la vie secrète » d'où l'expédition clandestine de Fosco. Avec le désir de transgresser l'interdit (lire les lettres secrètes), surgit la vérité, à savoir : Teresina n'aime pas Guiseppe et se moque cruellement de son époux en peignant des caricatures. Une autre Teresina, un autre visage, loin de la divinité. A l'ange s'oppose le démon. Un choc pour Fosco. Tout s'effondre : Fosco perd son regard d'enfant, son innocence et ses illusions sur le monde des adultes. Celle qu'il aime brise l'admiration qu'il avait pour son père. Il s'agit d'une ascension et d'une chute à la fois. Les masques tombent. Pour reprendre une expression de Gary, c'est la "fin de la commedia". Fosco

représente ce que le lecteur ne doit pas faire, à savoir ne jamais regarder ce qui se passe derrière le rideau car la réalité est " le seul vrai monstre qui existe". C'est la même chose lorsqu'il regarde derrière le paravent où se cache la jeune gitane. Il est forcément déçu de ne pas retrouver sa Teresina.

L'enfance est le pays des secrets, de la fiction. Déjà dans *La Promesse de l'aube*, le livre s'écrivait par la conquête du pays de l'enfance.

L'enfance est souvenir de magie, d'apprentissage de la magie.

C'est dans *La Promesse de l'aube*, que l'écrivain dévoile son premier contact avec l'univers de magie: « je ne puis pourtant prétendre que ma première rencontre avec la magie fut encourageante³¹² ». L'initiateur s'appelle Pastèque. Gary évoque ses souvenirs d'expérience avec la magie à travers la description de matériaux propres aux leçons de magie : « formule magique », « talisman » ou « vœu ³¹³».

Comme dans *Les Enchanteurs*, il y a une recette magique, une formule, un élixir. Il s'agit, dans *La Promesse de l'aube*, d'un élixir permettant de réaliser tous les vœux grâce à un mélange composé d'urine, de moustaches de chats, de fourmis vivantes. L'écriture devient le lieu d'une recherche de l'absolu :

« Ce fut ainsi que je fis connaissance avec l'absolu, dont je garderai sans doute jusqu'au bout, à l'âme, la morsure profonde, comme une absence de quelqu'un (...) je venais de ressentir pour la première fois l'étreinte de ce que, trente ans plus tard, je devais appeler « les racines du ciel », dans le roman qui porte ce titre. L'absolu me signifiait déjà sa présence inaccessible et, déjà, à ma soif impérieuse, je ne savais quelle source offrir pour l'apaiser ³¹⁴».

L'apprentissage de la magie correspond au passage esthétique que l'auteur prend pour introduire l'expérience littéraire. *La Promesse de l'aube* peut se lire comme le récit d'apprentissage de la magie.

Les Enchanteurs sont le roman de cette recherche d'enfance et d'absolu. Fosco vit dans le pays de l'enfance, dans le pays des rêves, il est acteur de ce monde merveilleux :

³¹² *La Promesse de l'aube*, p.114.

³¹³ Op.cit., p.117.

³¹⁴ *La Promesse de l'aube*, p .117.

« Déjà soucieux de perfection, je mettais ici et là quelques touches qui manquaient, un Dieu plein de pitié, une Justice qui n'était pas de ce monde, un amour qui ne meurt jamais, encore un violon juif ³¹⁵ ».

Cette conquête du monde de l'enfance, du monde des contes, où « l'amour ne meurt jamais » est conquête de l'imaginaire, de la création littéraire, dont la charge est de faire vivre ce pays, de transformer les êtres et les choses :

« Le peuple était pour mon amie ce que les chênes de Lavrovo étaient pour moi : une forêt enchantée capable de toutes les métamorphoses, et qui n'attendaient qu'un certain vent favorable pour rendre aux choses frappées de mauvais sort leur véritable apparence de joie et de bonheur ³¹⁶ ».

Gary écrit l'enchantement de l'enfance. L'écriture est acte de reconquête du pays de l'enfance.

De décors réels en décors « aériens », « Les forêts de l'enfance (...) ne touchent aux choses du corps que pour le priver de ce que la nature leur a donné de trop brutal et de trop cru ³¹⁷ ». Cette reconquête est une course contre le temps :

« Il était difficile d'imaginer que nous traînions ainsi à travers un pays et non à travers le Temps lui-même ³¹⁸ ».

Gary exprime la nécessité, en tant qu'écrivain, de savoir rester enfant afin de lutter contre le temps. Lors d'une interview donnée au journaliste Jacques Chancel, Gary déclarait : « Tuer l'enfant dans l'adulte, c'est tuer tout rapport avec la créativité ».

Dans *Le Grand Vestiaire*, on trouvait déjà la figure du père magicien qui tentait également d'initier son fils à l'enchantement du pays de l'enfance :

« Mon père aimait à me plonger ainsi dans une atmosphère de mystère et de conte de fées ³¹⁹ ».

³¹⁵ *Op.cit.*, p.374.

³¹⁶ *Les Enchanteurs*, p.98.

³¹⁷ *Op.cit.*, p.143.

³¹⁸ *Op.cit.*, p. 309.

³¹⁹ *Le Grand Vestiaire*, p.34.

Poétique

L'amour

Le récit des *Enchanteurs* fait de fréquentes incursions dans la poésie. Usage particulier du langage, détourné de ses seules fins de communication, le poème, est selon les modalités variées, jeu avec les mots, invention d'une nouvelle langue. « Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré ³²⁰ » écrit Paul Eluard. Il affirme : « Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé ». L'inscription des poèmes sur la page, où chacun s'isole par les blancs qui le bordent est l'un des éléments qui crée « l'effet poème », instaurant une présence et un rythme visuels. Le *Coup de dés* de Mallarmé (1897) a inauguré la pratique d'une nouvelle disposition

³²⁰ Paul. Eluard, « L'évidence poétique », in *Œuvres complètes*, T.I, Gallimard, coll. Pléiade, 1968, p.515.

typographique, mettant en relief la spatialité du poème en même temps que celui-ci est miroir d'un moment (selon le titre d'un poème d'Eluard). Le texte est habité, baigné de lumières, de couleurs, d'un folklore, d'un vernis presque palpable. Gary se veut peintre, observe, comme le poète Rimbaud colorait les voyelles de ses *Illuminations*. La diction poétique met en place un type d'énonciation particulier dont les modalités et les enjeux diffèrent de la voix romanesque ou de la voix théâtrale. Le discours poétique est l'émergence d'une voix qui s'adresse à l'autre, à un autre, -à l'image du locuteur de la « Lettre d'ici » de Jean Tardieu (*Une Voix sans personne*, 1954) : « Je suis celui qui habite aujourd'hui parmi vous / l'un de vous(...) et toujours cette voix, même si elle change / c'est toujours vous, c'est toujours moi qui parle³²¹ ». C'est évidemment au sens métaphorique qu'il faut entendre le terme *voix*, en écho peut-être à la quête d'un dialogue plus immédiat. Cette voix figure métonymiquement et métaphoriquement un corps qui s'imprime dans un souffle, un timbre et un rythme. Une voix qui répond à d'autres voix, et se veut à l'écoute du monde : la formule si souvent citée de Rimbaud, « Je est un autre » (lettre dite « du voyant », à Paul Demeny³²²), dit le dessaisissement du sujet, dans l'écart entre les voix du *je* de l'énoncé et du *je* de l'énonciation. Car la voix poétique ne préexiste pas à son acte d'énonciation : elle se constitue dans et par celui-ci. Voix individuelle, la voix poétique est également voix de tous. Si l'idée de voix a été mise au premier plan par les œuvres poétiques de la modernité, comme par les approches critiques (avec la désignation de la notion d'énonciation), cette omniprésence tient pour certains au caractère réflexif de ces œuvres. Ou, au contraire, l'attention aux « effets de voix » que produit le texte poétique peut s'expliquer par la quête, derrière le texte, d'un sujet, dans la perspective d'un retour de celui qui a été occulté dans les années structuralistes : l'auteur, même s'il s'agit ici du « je » qui est « un autre », et non pas du tout du sujet biographique. Ce que Gary propose au lecteur c'est une expérience de remise au monde, ce qu'elle ne peut faire que dans l'immédiateté, et dans l'instantanéité pour tenter d'abolir la distance entre le monde et le lecteur. Sa « poésie » ne vise aucune perfection, aucune révélation. L'écriture

³²¹ Jean Tardieu, « Lettre d'ici », in *Une Voix sans personne*, Gallimard, coll. *Poésie*, 1954.

³²² Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 14 mai 1871, in *Œuvres complètes. Correspondances*, Robert Laffont, coll. *Quarto*, p.231.

poétique de Gary est une approche d'un secret qui se dérobe, d'un mystère caché : l'être aimé. L'œuvre de Gary, *Les Enchanteurs* propose une redéfinition de la beauté, dont le regard est à la fois « infernal » et « divin », une beauté placée sous le signe de la dualité et de l'ambivalence s'incarnant en Teresina et intégrant la douleur en rupture avec l'Idéal Platonicien d'une conjonction entre le Bien et le Beau. La beauté comme l'illustre le personnage de Teresina est l'immortelle déesse qui torture de son regard celui qui tente de l'atteindre. Il s'agit moins pour Gary poète de reproduire ce qu'il a ressenti, que de produire une émotion d'une tonalité et d'une intensité analogues, mais d'une qualité différente et proprement esthétique. On trouve chez Gary cette idée que la poésie, c'est « l'absoluité du signe et la splendeur du signifié³²³»:

« 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 de l'hiver, évoquait mieux encore que ses paroles la saveur de ces fruits que je n'avais jamais goûtés et que dans notre langue on appelait les grenades ³²⁴».

Le sensible et l'intelligible se répondent. Le monde devient le lieu de prolifération d'un sens. L'amour justifie l'écriture poétique en tant qu'elle produit le miracle étonnant d'une liaison : Gary offre par la métaphore, une vision toujours nouvelle du personnage féminin, résultant du rapport qui s'instaure entre le poète, le monde et la femme. Voyons à travers le traîneau et son glissement la métaphore de l'éternité:

« Enfouis jusqu'au nez dans nos fourrures, la couverture de renard sur les genoux, nous glissons sur les champs immaculés au son des clochettes qui expriment mieux que tous les poèmes et tous les tableaux la pureté glacée de plaine russe. C'est une voix qui appelle l'infini, l'horizon, la forêt; sa gaieté et sa tristesse cherchent à se partager le monde, n'y parviennent pas et restent ensemble³²⁵ ».

Dans *Les Enchanteurs* le sensible est signe que déchiffre le poète en fonction d'une géographie poétique où interviennent couleurs, odeurs et saveurs qui opèrent

³²³ Jean .Cohen, *Le Haut langage*.

³²⁴ *Les Enchanteurs*, p.185.

³²⁵ *Op.cit.*, p.187.

précisément la conjonction entre sens et sensible, image et imaginaire :

« Je ne fus jamais plus heureux que pendant ces longues semaines où les jours et les nuits se succédaient dans une chaleur généreuse, où la terre prenait au soir une senteur qui mêlaient les intimités profondes et innombrables des racines atteintes par le soleil, des plantes desséchées et des sèves intérieures; il y avait là je ne sais quel secrets olfactifs, caressants, insistants, par lesquels la glèbe se révélait à la fois femme et pain, fruit et animal³²⁶ ». Les rêves de Gary font échos aux rêves du poète : on pense à cet énoncé de Rimbaud. « J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies ^{327*} », ou à celui de Saint John Perse dans le recueil poétique *Amers* à propos de la couleur : « J'ai rêvé, l'autre soir, d'îles plus vertes que le songe...Et les navigateurs descendent au rivage en quête d'une eau bleue³²⁸. ».

L'idée que la poésie permettait l'accès à un univers invisible, à un monde de profondeurs a perduré pendant le dix-neuvième siècle. Pour Victor Hugo, par exemple le poète est un mage, un visionnaire qui révèle aux hommes le sens caché de la réalité. La poésie de Gary fait découvrir des aspects inaperçus du monde vivant, ouvre des portes mystérieuses donnant sur plus de lumière ou plus d'espace, ou plus de merveilles. Gary offre une autre vie au lecteur, qui correspond à « une modalité différente de l'habiter » pour reprendre une expression de J. C. Pinson.

Pour Gary, il s'agit de travailler simultanément le sens et la signifiante. Gary « poète » réveille dans les mots leurs connotations affectives. Il met en émoi la langue, en mobilisant ses rythmes, ses figures et ses sonorités. Pour reprendre une phrase de Michel Collot, « L'émotion s'incarne dans la chair des mots ³²⁹ ». Gary se dit être « pétri de littérature russe ³³⁰ ». J'en veux pour exemple, tous les mots aux sonorités russes qui traversent l'œuvre des *Enchanteurs*. A travers la poésie de Gary, on sent l'exilé pour qui

³²⁶ *Ibid.*, p.248.

³²⁷ Arthur Rimbaud, « Délire II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, in *Œuvres poétiques complètes*, p.153.

³²⁸ Saint John Perse, « Etroits sont les vaisseaux »(IX), in *Amers*, Gallimard, 1957, coll.*Poésie*. 1979, p.111.

³²⁹ M. Collot, *La Matière-émotion*, p.27-28.

³³⁰ *La Nuit sera calme*, p.102.

la langue française est un outil de l'imaginaire, sans être sa langue maternelle et cependant tout l'enjeu de son art. Les rêves du poète s'incarnent en Teresina. Cet être de chair constitue la plus proche et la plus inaccessible des choses : l'amour peut ainsi trouver sa dimension tragique.

Teresina est la muse de Fosco. Elle l'a envoûté depuis le premier jour. Il a connu l'ivresse au premier baiser qu'elle lui a donné. Fosco est un funambule. En équilibre sur un fil, il réalise que l'acte d'amour est impossible. Teresina ne l'aime pas. Cela nous amène à observer l'attitude du poète à l'égard de l'amour : tous *Les Enchanteurs*, à l'exception des deux dernières pages, parlent d'un amour impossible. Les rêves se brisent dès qu'ils quittent l'imagination pour se cogner contre la réalité.

L'amour est pour Gary « une œuvre de création ». Le thème de l'amour, même s'il est un lieu commun, est encore l'aventure la plus merveilleuse, inspire Gary et le pousse à la création poétique. C'est sans aucun doute dans ce livre que Gary exprime le plus fortement sa veine de poète. Teresina est intimement mêlée à la nature. Avec elle, la nature devient femme et la femme nature : Se perdre dans les yeux de Teresina c'est retrouver son enfance, sa forêt enchantée : la forêt de Lavrovo :

« 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 Teresina ou les étangs de Lavrovo, où je plongeais par temps de grande chaleur, sous les chênes qui penchaient vers moi leurs branches, avec la bienveillance si humaine des vieux arbres dont nous parle Hans Christian Andersen³³¹ ».

L'amour paternel

³³¹ *Les Enchanteurs*, p.78.

Fosco est très admiratif des talents de son père. Guiseppe est un père protecteur et doux. Il veille sur son fils et le lien qui les unit est chaleureux. La maturation de l'enfant se fait sous le regard bienveillant du père. Les premières années de la vie de Fosco correspondent aux premières illusions, où Fosco se prend pour un héros d'un univers chevaleresque. Dans ces moments, où l'enfant cherche à faire triompher sa bravoure, le père joue un rôle capital dans le partage de l'amour :

« J'énumérais vingt-deux dragons rouges, sept nains jaunes aux ailes noires tachetées de vert et une araignée géante armée, jusqu'aux dents, tous vaincus en combat singulier³³² ».

L'enfant se construit à travers le regard aimant du père :

« Je marchais vaillamment contre ces puissances du mal à la tête de mes années de chêne et nous célébrions ensemble nos victoires en chantant³³³ ».

Un autre texte de Gary place le rapport père/fils dans sa dimension fantasmatique. Dans *Le Grand Vestiaire*, il s'agit pour Luc, de saisir un père disparu. Le texte traduit l'effort du fils pour retrouver son père. C'est la mort qui a séparé ces êtres, qui a brisé le lien. Dans sa quête, Luc fouille le passé qui lui donne l'illusion d'un lien. Dans ses rêves, il invite le père à lui parler :

« J'espérais qu'une nuit, il allait franchir la frontière interdite et qu'il me répéterait le mot de passe à haute et claire voix³³⁴ ».

Le père est rêvé sous les traits d'un éclaireur d'humanité. Paradoxalement, le fils se heurte à la fragilité du souvenir. L'image est floue et il est difficile de la retenir. De fait, la difficulté à capter l'image du père renvoie à l'expérience de la mort et à l'abandon. La perte de la mémoire renforce sa condition d'orphelin. La répétition des scènes

³³² *Op.cit.*, p.8.

³³³ *Op.cit.*,p. 8.

³³⁴ *Op.cit.*,p.84.

trouvent un pendant dans l'activité même du romancier, qui, dans l'intimité de sa liberté créatrice, est confronté à la disparition de l'inspiration. Quelque-chose se dérobe sous sa plume, lui échappe.

C'est dans la relation aux mots que Luc réussit à faire « revenir » la figure paternelle.

Luc se souvient des paroles de ce père instituteur :

« C'est mon père qui me l'a dit (...) Il ne mentait jamais, mon père (...) Il était instituteur, mon père. Il savait tout ³³⁵»

La démarche est identique pour le romancier comme pour le personnage :

Il s'agit de ne pas renoncer : « Je refusais de me résigner et d'admettre(...) ³³⁶ ».

L'amour, thème récurrent chez Gary, domine les autres thématiques. Alors que l'humanité semble poursuivre l'amour éternel et absolu comme une quête inachevée et chimérique, cette recherche de l'amour tutoie, chez Gary, la quête de reconnaissance. Gary court après toutes les formes de reconnaissance comme après l'illusion de l'amour. Cette course en avant, qui le jette aux bras des femmes, peut s'entendre comme une permanence de l'insatisfaction, voire de la frustration.

La perte du premier amour laisse une plaie ouverte chez Gary qui s'en illusionne pour masquer l'angoisse de ne jamais le (ré) trouver. L'effusion de sentiments, les frottements charnels constituent des échappatoires, des palliatifs à la souffrance de la perte. L'écriture chez Gary poursuit et étend ce voyage à l'horizon incertain. L'écriture resitue l'amour dans son espace de prédilection. Elle lui permet de garder la maîtrise des événements. Fort de cette maîtrise, Gary pourrait être tenté de ne raconter que des amours heureuses mais tenaillé par ses angoisses d'échecs, ses personnages ne parviennent pas à rencontrer le bonheur amoureux et se perdre, à l'image de leur auteur, dans des relations sans fond.

Dans *Les Enchanteurs* Guiseppe revient d'Italie avec Teresina. Elle vient remplir sa vie amoureuse, combler le vide. Mais Guiseppe ne peut garder cet amour devant la jeunesse de son fils. Gary revisite ici la dialectique de l'amour et l'impuissance. Son

³³⁵ *Op.cit.*, p.51.

³³⁶ *Op.cit.*, p. 84.

personnage souffre de cette impuissance à retenir un amour qui lui était destiné. Impuissance car il ne peut rien contre la course inexorable du temps. Il capitule devant des arguments extérieurs à lui.

Les Enchanteurs séduisent aussi par leur puissance comique. Gary accorde une place centrale au rire sous les formes de l'humour, de l'ironie, du grotesque ou du burlesque.

Parodique

Le rire dit le philosophe Bergson « cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires ». C'est cette relation de complicité que Gary cherche à instaurer. Il utilise toutes les formes du rire pour entraîner son lecteur avec lui. Dans son texte, *La Promesse de l'aube*, Gary présente l'humour comme une arme « essentielle » contre le réel, arme qu'il se retourne « plus volontiers contre lui-même » avoue t-il :

« Attaqué par le réel sur tous les fronts, refoulé de toutes parts, me heurtant partout à mes limites, je pris l'habitude de me réfugier dans un monde imaginaire et à y vivre, à travers les personnages que j'inventais, une vie pleine de sens, de justice, de compassion. Instinctivement, sans influence littéraire apparente, je découvris l'humour, cette façon habile et satisfaisante de désamorcer le réel au moment même où il va vous tomber dessus³³⁷ ».

L'humour pour Gary est « une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive³³⁸ ». De l'humour noir de *La Danse de Gengis Cohn*, des

³³⁷ *La Promesse de l'aube*, p.160.

³³⁸ *Op.cit.*, p 160.

Mangeurs d'étoiles, des *Clowns lyriques* ou de l'humour tendre de *La Promesse de l'aube* ou encore de l'humour désespéré de *Clair de Femme*, l'œuvre garienne explore et exploite les différentes tonalités de l'humour. Dans *Les Enchanteurs*, il s'agit de l'humour joyeux et spontané du conteur Gary qui exprime la valeur cathartique du rire face à l'angoisse et ce qui opprime. Gary en Sganarelle de son roman est ce bouffon qui fait rire, cet Arlequin prêt à toutes les pitreries possibles et inimaginables :

« L'arlequinade, la pitrerie ont toujours été dans l'histoire de la souffrance populaire le derniers recours avant le couteau ³³⁹ ».

C'est un humour léger comme un pas de danse. C'est, comme l'écrit Michel Mohrt à propos de *Gros-Câlin* d'Emile Ajar, « Une lecture où l'on se surprend à rire tout haut, et tout seul (...) ». « Rire tout haut et tout seul », c'est exactement ce que l'on fait lorsqu'on lit, par exemple, le passage sur les gitans. On rit lorsque Gary raconte comment les gitans qui logent au palais Okhrénikov sont costumés « dès le matin » et jouent des castagnettes en faisant retentir leurs talons toute la journée. Le lecteur qui imagine la scène a dès lors le sourire aux lèvres. Citons encore les jeux de mots ou les jeux de sens. Par exemple Fosco recevant une leçon de vocabulaire transpose ses sensations sur la forme des lettres de l'alphabet : « l'eau me venait à la bouche devant une voyelle bien roulée ³⁴⁰(...) ». Gary joue sur les signifiants des mots propres et figurés et sur les différentes ressources stylistiques pour que l'interprétation soit la plus large possible. « On peut tout faire avec les mots ³⁴¹ » dit Gary dans *La Vie devant soi*. Il semblerait que Gary n'ait pas attendu d'être Ajar pour le faire. Paru un avant le premier Ajar : *Gros Câlin*, *Les Enchanteurs* semblent dévoiler ou cacher la voix d'Ajar, l'humour ajarien.

Ne peut-on pas parler « d'entorse au langage », « de retournement syntaxique », « d'écriture à l'envers », marque du style Ajar à certains moments dans *Les Enchanteurs* ? Les exemples suivants offrent des éléments de réponse.

³³⁹ *Les Clowns Lyriques*, p.181.

³⁴⁰ *Les Enchanteurs*, p.63.

³⁴¹ *La Vie devant soi* .p.156.

Lorsque Gary reprend la célèbre citation de Lamartine : « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé » pour la détourner en : « un seul être est là et tout est dépeuplé ³⁴² ». N'est-ce pas de « l'ajarien » ? Quand Gary emploie l'expression « les attraites de l'ouï-dire ³⁴³ » au lieu de dire les attraites d'une réputation par exemple n'est-ce pas encore de « l'ajarien » ? S'exprimant en ces termes : « C'est à croire que l'amour est avant tout un manque de cœur ³⁴⁴ », n'est-ce pas le langage de Momo de *La Vie devant soi* ? Fosco, le narrateur des *Enchanteurs* se réclamant de cette race « qui ne cherche pas à édulcorer ses mots mais leur laisse leur saveur naturelle ³⁴⁵ » car les mots dit-il ont de « mauvaises habitudes » ne nous fait plus douter sur cet humour à deux voix : Gary-Ajar.

Gary, quand il écrit *Les Enchanteurs* dans son âme et dans sa plume est déjà ce nouveau romancier. Il est Ajar faisant subir au corps verbal des distorsions, l'acrobate des mots. Plus qu'un défi linguistique, Gary en jouant sur le sens des mots se joue de la puissance de la langue, des stéréotypes et des lieux communs. L'insolence de la langue d'Ajar est omniprésente dans *Les Enchanteurs*. Le travail sur les mots ordinaires et le vocabulaire s'inscrit aussi dans l'ironie.

Se discerne aussi dans *Les Enchanteurs* ce rire provocateur qui dénonce et met à l'épreuve, le christianisme par exemple. C'est le cas lorsque Gary évoque un détraquement dans *l'Arche de Noé* :

« Je n'ai oublié aucune de ces merveilles, ni le jardin d'Eden ni l'arche de Noé. Le jardin avait un mètre carré et les animaux miniatures trottaient gentiment autour d'Adam et Eve. Le serpent était tellement mignon qu'il était difficile de l'imaginer capable de si noirs desseins ; Teresina disait d'ailleurs qu'Eve avait mangé plusieurs pommes sans aucun ennui, jusqu'à ce que l'Eglise s'en fût mêlée.(...) L'arche de Noé s'était détraquée pendant le transport et chaque fois qu'on mettait le mécanisme en marche, le lion, au lieu de rugir, faisait

³⁴² *Op.cit.*, p.196.

³⁴³ *Op.cit.*, p.10.

³⁴⁴ *Op.cit.*, p.281.

³⁴⁵ *Op.cit.*, p.83.

coucou ! Et le coucou rugissait d'une voix de lion ³⁴⁶».

Gary se moque également de la psychanalyse. L'auteur des *Enchanteurs* plaide pour la guérison par l'imaginaire, l'illusion, les mots. Lorsqu'il raconte page 73, sa rencontre avec Freud, appelé « le magicien » et « cher confrère », Gary joue encore sur le sens des mots. Les psychanalystes sont pour Gary ceux qui pratiquent l'illusion mais pas au même titre que les enchanteurs de sa tribu. Ils sont de « grands seigneurs, maîtres du monde et si forts de leurs certitudes » qui l'amuse par leur ignorance et lui donnent l'impression d'être le dernier homme à avoir recueilli jusque dans sa chair et dans son souffle un secret dont ce temps ne soupçonne même plus l'existence, celui de la toute puissance de l'amour ». L'écrivain est un illusionniste pour Gary.

Je remarque la présence du comique de l'obscène joint au vocabulaire du grotesque. Gary mêle ces deux notions en insistant sur la référence au sexe de Fosco et sa maturité sexuelle, ce don venu des fées qui se seraient penchées sur son berceau :

« Comment dire la joie que j'éprouvai à découvrir que les bonnes fées ne m'avaient pas oublié, qu'elles s'étaient penchées sur mon berceau et, me touchant de leur sceptre là où il fallait, firent de moi ce qu'on devait appeler plus tard une nature d'élite ?³⁴⁷ ».

Les scènes sur l'éveil sexuel de l'enfant sont nombreuses et tournent ainsi au burlesque. C'est avec l'idée d'outrance et de lourdeur débridée propre au burlesque et à son vocabulaire grossier que Gary évoque plusieurs scènes : par exemple celle du vieux cosaque Foma ayant bu la « potion magique » préparée par Guiseppe destinée à augmenter ses performances sexuelles, ou celle de Fosco s'évanouissant dans la neige glacée après avoir vu le corps nu de Teresina et gardant le sexe en érection. Le motif du sexe est un leitmotiv du registre burlesque chez Gary. On pourrait multiplier les exemples. Le motif de la « merde » dans l'œuvre appartient également au comique de l'obscène. Le sort des Zaga dépend des problèmes intestinaux de Catherine. Gary joue

³⁴⁶ *Les Enchanteurs*, p.204.

³⁴⁷ *Op.cit* p.134.

ainsi sur le mot trône : « Quel effet cela fait-il à Guiseppe Zaga de sentir que son sort et ceux de sa femme et de son fils dépendent de la merde ? Oui, qu'ils dépendent d'un tas de merde qui ne veut pas sortir ? ³⁴⁸ ».

Citons encore l'exemple des singes où l'on retrouve le motif de la « merde ». Gary use du comique de situation lorsqu'il raconte le saccage du palais par les singes :

« Les bibelots volaient en éclat ; accrochés au cadre, quelques uns de ces *martychki* jouaient à la balançoire sur un Canaletto de Venise, jusqu'à ce que celui-ci chût piteusement du mur ; les livres volaient en tout sens ; les nappes tirées par de petites mains agiles, déversaient sur le sol les statuettes fragiles, les boîtes à musique, les cristaux. Ce saccage était accompagné de glapissement furieux et assaisonné d'une odeur dont il n'était pas trop aisé d'identifier la source sur le tapis³⁴⁹ ».

Ces références scatologiques ne sont pas celles d'une ironie gratuite. Elles s'inscrivent dans une dimension parodique. *Les Enchanteurs* parodient le roman d'initiation.

Gary capte le lecteur par l'histoire même, offrant le parcours difficile du héros à travers le labyrinthe de ses aventures et de ses exploits. Il s'agit de nous faire croire à une quête initiatique d'où le personnage devrait sortir grandi et victorieux. Gary reprend l'allure du héros et son univers, typique du genre, pour mieux s'en moquer : Fosco apparaît sous les traits d'un « petit prince » vivant dans un palais somptueux aux « tapis persans » et aux « tableaux vénitiens » entouré de servantes, cuisinière et d'un précepteur. Gary dénonce les allures nobles et les décors fastueux, propres au roman d'initiation. C'est pour cette raison que Guiseppe apparaît ainsi revêtu d'un peignoir pourpre orné de broderies dorées. *Les Enchanteurs* traitent moins de l'éveil d'un enfant sur le monde que du sort d'une tribu qui dépendrait de « la merde » d'une reine. Les Zaga sont une troupe d'enchanteurs pris dans les mailles de la révolte de Pougatchev sous Catherine II. Ils sont prisonniers de leur théâtre, forcés de garder leurs costumes de comédiens de la commedia dell'arte. Déguisés en Arlequin, Colombine, Polichinelle et Capitaine, ils sont les otages d'un public qui les oblige à enchaîner les numéros.

³⁴⁸ *Op.cit.*, p.180.

³⁴⁹ *Op.cit.*, p.152.

Victimes de la joie qu'ils procurent, ils demeurent obligés de « divertir cette meute sanglante ».

Ils distraient les Cosaques, ceux-là même qui se livrent à des massacres sanguinaires.

Teresina dans les bras du lieutenant Blanc est la métaphore de ce théâtre sanglant :

« Teresina, ma Teresina, était toute nue dans les bras de ce français, de ce traître à la civilisation qui, pour assouvir je ne sais quelle rancune personnelle contre la société et quel goût odieux pour le sang humain, s'était joint aux bêtes sauvages de Pougatchev, se vautrait avec une joie dépravée dans tout ce que la lie de la terre peut rejeter d'immondices lorsque se déchaînent dans ses profondeurs les instincts les plus bas et les plus hideux de la plèbe. Cette enfant si pure, qui n'avait jamais trouvé d'attrait aux étreintes, se tordait à présent comme une anguille sous le poids de l'ennemi du genre humain³⁵⁰ ».

Il faut voir ici la parodie du théâtre engagé de Sartre qui déclare qu'il faut se salir les mains. Si Gary choisit Sartre dans *Les Enchanteurs* comme cible pour s'opposer au *Nouveau Roman* et au *Théâtre engagé*, Gary rejette aussi Kafka et « l'angoisse de l'incompréhension », Robbe-Grillet et « la neutralité », Céline et « la merde », Camus et « l'absurde », Marguerite Duras et « l'incommunicabilité », Claude Simon et « l'obsession de la durée », ces pères du roman moderne. Gary s'est largement défendu dans *Pour Sganarelle* sur ses positions et sur la mission du romancier.

Face aux écrivains qu'il considère comme des « tuberculeux de l'imagination », Gary défend un « roman total » par opposition à ce qu'il nomme le « roman totalitaire » qui domine l'histoire de la fiction depuis Kafka. *Pour Sganarelle* livre les enjeux de la fiction. Gary écrit contre les écrivains totalitaires et insiste sur sa défiance envers les théories de la littérature dont il ne peut ressortir selon lui, que des débats théoriques :

« Il n'y a jamais eu dans l'histoire de la littérature une œuvre romanesque sortie d'une théorie du roman. Il n'y a pas eu de révolution littéraire faite par un commentaire. Les questions de technique sont sans intérêt, des questions d'intendance³⁵¹ ».

³⁵⁰ *Op.cit.*, p. 277-278.

³⁵¹ *Pour Sganarelle*, p.68.

Pour Gary, ce n'est pas à la théorie que l'écrivain doit se confronter mais au pouvoir de conviction du roman car « tous les moyens sont bons sauf ceux qui échouent ³⁵²».

Gary s'en prend à Robbe-Grillet et Sartre qu'il accuse de se prendre pour dieu et de faire preuve « d'imprudence dans l'escroquerie intellectuelle ». En se mettant à l'écart de l'avant-garde du formalisme, de la littérature engagée, du nouveau roman au nom de la liberté de l'imaginaire, Gary témoigne d'un grand courage car c'est seul qu'il mène son combat. Il ne veut pas de ces romanciers qui imposent leur choix comme vérité. Il s'attaque à Nathalie Sarraute qui « descendait » le personnage dans *L'Ere du Soupçon*, à Robbe-Grillet pour qui « raconter était proprement impossible ». Le roman est moins « enfermement subjectif que libération provisoire du romancier aux prises avec la puissance³⁵³ ». L'auteur des *Enchanteurs* « martèle » que c'est la forme romanesque qui est (au contraire de ce que tendent à montrer les écrivains qu'ils condamnent) le genre approprié pour signifier l'avenir de l'homme confronté à la réalité. Le romancier parle d [univers réduit à la dimension de plaie] au sujet de Camus dans *L'Etranger*³⁵⁴.

Il ajoute qu' [il s'agit de charlatanisme philosophique qui consiste à élaborer la singularité psychique de l'auteur en une dimension fondamentale de la situation humaine³⁵⁵]:

« La vérité totalitaire est incompatible avec le roman³⁵⁶ ».

À la vision tragique de l'homme, à l'absurde, à la mort, à la condition totalitaire humaine, Gary oppose la dérision, la provocation, le rire, la fiction. Il se base sur des refus : il ne veut pas de l'autobiographie, du dandysme, du réalisme documentaire, du « narcissisme de la blessure ».

Celui qui exorcise ce siècle de lamentation de la douleur, du moi est Sganarelle. La figure de Sganarelle en jouisseur de vie, capable de dominer son destin est la figure par

³⁵² *Op.cit.*, p.42.

³⁵³ *Op.cit.*, p.38.

³⁵⁴ *Pour Sganarelle*, p .48.

³⁵⁵ *Op.cit.*,p.20.

³⁵⁶ *Op.cit.*,p.23 .

excellence qui s'oppose au personnage du roman « individualiste totalitaire ».

Quand Gary pense que « tout chef-d'œuvre est un échec du monde », ce n'est pas pour être pessimiste, c'est pour, au contraire, bousculer la création artistique qui prend « sa source dans la conscience aigüe et douloureuse de l'imperfection, de l'absence, de l'éphémère, du périssable, du futile ³⁵⁷ ».

Les positions de l'écrivain durant cette période de la rentrée 1965 constituent de vraies provocations. Lorsque Gary traite ces écrivains d'escrocs, il est attaqué. Jean Louis Bory dénonce « les prétentions théoriques ³⁵⁸ » de Gary dans *Le Nouvel Observateur*. Pierre Henri Simon dans *Le Monde*, relisant *La Prise de Constantinople de Jean Ricardou et l'essai de Gary* écrit avec férocité :

« Un torrent d'idéologie fait rouler dans une prose profuse et bâclée, piquée de grossièreté sans intervention qui ne sont que vulgaires, des assertions souvent arbitraires, contradictoires même, n'ayant pas d'autre unité que le ton d'un souverain mépris pour tout ce qui n'est pas dans l'horizon intellectuel, d'ailleurs étroit et plat, où l'auteur voudrait nous enfermer ³⁵⁹. »

Le romancier voit ici une manière de refuser ou d'esquiver le combat avec le réel en se drapant sous un « moi névrosé ». Dans *Les Enchanteurs*, Gary n'en demande pas tant au théâtre que d'introduire en Russie la fête à l'italienne : « Ce fut une tentative bien timide mais aussi bien hardie d'ouvrir un passage vers l'Est à une humble patrouille de la fête vénitienne, entreprise encore plus hasardeuse encore que celle de Marco Polo ³⁶⁰(...) ». Avec Fosco, Guiseppa, Teresina et Ugolini, Gary réinvente la commedia dell'arte : « Personne n'avait encore joué *la commedia dell'arte* dans de telles conditions ³⁶¹ ». Être un comédien de commedia dell'arte est une fierté chez Gary : « Jamais nous ne nous sentions plus fiers d'être les enfants de la fête que face à de telles monstruosité ³⁶² ». Il est question de « l'honneur de saltimbanque ». Il s'agit pour la nouvelle troupe de communiquer l'amour où règnent la misère et la

³⁵⁷ *Op.cit.*, p.302.

³⁵⁸ « Saint Gary ou les parapluies de Lima », *Le Nouvel Observateur*, 27 octobre 1975.

³⁵⁹ *Le Monde* du 3 novembre 1965.

³⁶⁰ *Les Enchanteurs*, p.256.

³⁶¹ *Op.cit.*, p.265.

³⁶² *Op.cit.*, p.256.

souffrance : « C'est ainsi qu'une troupe de comédiens italiens continua à cheminer à travers la steppe meurtrie, donnant des représentations parmi les incendies, les ruines et les cadavres³⁶³ ». C'est la fête, là où il y a la mort, arme contre la douleur, la misère, la cruauté, le sang, même si, comme le dit le personnage de Teresina, il s'agit d'une arme. Le laid et le beau se rejoignent. C'est encore toute la dualité garienne que de mêler l'atrocité humaine à la joie de la fête. Gary aime jouer des contrastes et on le retrouve encore ici. C'est ce que Bakhtine appelle « le pathos de la déchéance ». Ce thème est récurrent chez Gary. Dans *Les Enchanteurs*, Fosco, face aux atrocités commises par la guerre, a l'impression d'assister à une fête populaire. C'est la même chose pour Teresina, lorsque ses invités meurent dans la neige, elle éprouve une certaine joie. Cette banalisation du macabre se retrouvera chez Ajar. Cette ambivalence typique du carnavalesque dont parle Bakhtine, si l'on veut mettre en regard l'analyse de Bakhtine et l'œuvre de Gary est fortement présente dans *Les Enchanteurs*. On retrouve chez Gary la liberté carnavalesque dans le goût de l'imagination, du romanesque, de l'aventure. Ce goût pour la parodie et le satirique que l'on connaît à Gary est apparenté à celui de la « ménippée » utilisée par de nombreux auteurs russes. *Les Enchanteurs* illustrent la tradition de la « ménippée³⁶⁴ » et de la carnavalisation. On peut déceler dans *Les Enchanteurs* « une histoire grotesque dans la meilleure tradition de Gogol », comme l'affirme Nancy Huston³⁶⁵.

Les Enchanteurs prennent naissance dans l'atmosphère des légendes carnavalesques. Le livre offre des images doubles, ambivalentes, contrastées, réunissant souvent deux pôles : la naissance et la mort, la bénédiction et la malédiction, la jeunesse et la vieillesse, le haut et le bas, l'ombre et la lumière, le léger et le profond typique de la pensée carnavalesque. Ce genre est caractérisé par le dépouillement. On retrouve dans *Les Enchanteurs* la logique du monde à l'envers : il suffit de voir comment le prince

³⁶³ *Op.cit.*,p.297.

³⁶⁴ Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* : « Dans l'évolution postérieure de la littérature européenne, la carnavalisation aida constamment au renversement des cloisons entre les genres, entre les systèmes idéologiques fermés, entre les styles (...) Elle détruisait tout repliement sur soi et toute ignorance de l'autre, comblait les distances, anéantissait les oppositions. C'est sa fonction essentielle dans l'histoire de la littérature », p. 67.

³⁶⁵ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, p.65.

devient un pauvre bouffon et vice versa.

Dans le carnaval, tout renaît et se renouvelle à travers la mort. En Italie, la parodie était un moment obligatoire du rire, en tant que rite carnavalesque ; on jouait avec les miroirs déformants. On retrouve ces miroirs dans *Les Enchanteurs*, ceux qui allongent, raccourcissent ou défigurent. La parodie est un phénomène courant de la littérature carnavalisée³⁶⁶. Le double parodique, thème central de la littérature carnavalesque, est fortement utilisé par Gary. Dans l'œuvre, Ivan Pavlowtich Pokolotine est le pendant de Staline. Pour le qualifier, Gary utilise un autre lieu commun du genre : le champ lexical du grossier et du vulgaire. Gary parle de : « monstre russe », « cochon », « sangsue apocalyptique », « abcès blafard », « grasse et vile canaille », « insulte vivante », « tyran porcine », « vomissure ignoble ». Double parodique, double jeu : Gary donne au nom de ce tyran celui de son neveu Paul Pavlowitch³⁶⁷, écrivain dans la vie, marionnette d'Ajar. Cette notion de double parodique est proche de la mort-renouveau telle qu'on l'entendait à la Renaissance. *Les Enchanteurs* jouent sur la nature ambivalente des images carnavalesques d'après la définition que Bakhtine accorde à la « ménippée » :

« Celle-ci est faite de « contrastes violents, d'oxymorons : l'hétaïre vertueuse, le sage profondément libre et prisonnier de sa situation matérielle, l'empereur devenant esclave, la déchéance et la pétrification, la richesse et la pauvreté, le brigand généreux, etc. la ménippée aime jouer avec les transformations brusques, les revirements, le haut et le bas, l'élévation et la chute, les rapprochements inattendus d'objets éloignés et disparates, les mésalliances de tout ordre ³⁶⁸».

Dans *Les Enchanteurs*, la tradition carnavalesque renaît aussi, de manière personnalisée, appréhendée différemment, et elle combine d'autres genres. Elle est liée à la vision du roman total que Gary développe dans *Pour Sganarelle*. Il est important de se dégager d'une définition simpliste du carnaval, répandue de nos jours,

³⁶⁶ Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p67.

³⁶⁷ Paul Pavlovitch est le neveu de Romain Gary. Il a accepté de représenter physiquement Ajar dans l'affaire Ajar. Pavlowtich est l'auteur de *Tom* (2005) et de la trilogie *Victor* (2000), *Céline* (2002), *Un autre monde* (2004), Paul Pavlowtich a aussi écrit *La Peau de l'ours* (1986) et un récit sur Romain Gary, *L'homme que l'on croyait* (1981).

³⁶⁸ Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.174.

signifiant la mascarade ou la tromperie en tant que spectacle théâtral. Le carnaval tel que Gary le conçoit, celui dont il s'inspire pour écrire son œuvre *Les Enchanteurs*, remonte à ses origines, à son « apogée » (dans l'antiquité, au moyen âge et à la renaissance). Gary appartient à une communauté en ce qui concerne la poétique, tout en se démarquant par son individualité et ses valeurs littéraires.

Si la carnavalisation a des caractéristiques particulières en fonctions des écrivains, celle de Gary est proche de la tradition carnavalesque de Balzac, Sand ou Hugo chez qui elle est moins faite de manifestations extérieures que d'une perception du monde carnavalisé. Elle est interne dans la présence et la manifestation même des personnages et de leur histoire. La carnavalisation de Gary se traduit par les lois de l'ambivalence. Gary s'inspire de Dostoïevski, de la tradition russe de Gogol, de Pouchkine, les œuvres les plus carnavalesquées. Il reprend « la logique fantastique du rêve » :

« On saute par-dessus l'espace et le temps et par-dessus les lois de la raison et de la vie quotidienne, et on s'arrête seulement sur les points auxquels le cœur aspire³⁶⁹ ».

Cette tradition littéraire, Gary la régénère, la renouvelle, de façon originale et touchante ; c'est aussi la vie du genre carnavalesque qui se trouve transformé. On retrouve l'idée d'une renaissance qui touche le genre cette fois.

Gary fait renaître les symboles forts du genre carnavalesque tel que l'image du feu destructeur et rénovateur à la fois. La présence du cercueil, synonyme de mort et de renouveau, en témoigne. Les noms employés sont carnavalesques : celui de Foma, par exemple, rappelle le bouffon Foma, pique-assiette, chez Dostoïevski. Les noms des arbres de la forêt de Lavrovo : *Piotr*, *Ivan* et *Panteleï* sont directement inspirés de Gogol dans *Comment se disputèrent Piotr Ivanovitch et Ivan Nikiforovitch*. On retrouve dans *Les Enchanteurs*, le thème cher à Dostoïevski de la transformation de la vie en paradis. Chez Gary, ce topos est revisité et se manifeste dans l'histoire par une double naissance : celle du nouvel écrivain et celle d'un amour réciproque.

³⁶⁹ *Le rêve d'un homme ridicule* de Dostoïevski

Les dernières lignes du texte présentent un décor paradisiaque où l'homme a enfin trouvé un havre de paix et de sérénité, où il réalise ses rêves et ses désirs. Il jouit de vivre à côté de celle qu'il aime, de pouvoir la toucher et l'embrasser, d'être enfin son unique amour. Gary reprend l'idée d'unicité : à la fin du livre, Il n'y a plus qu'un seul couple, qu'un seul amour, qu'une seule destination. Tout cela donne l'impression que « tout s'arrange³⁷⁰ » en un seul moment qui devient éternité.

Gary reprend le symbole carnavalesque de l'anatomie. L'épisode des bocaux est convaincant à cet égard. Gary énumère les différentes parties de l'anatomie des quelques saints retrouvés dans des bocaux similaires à ceux de la cuisinière de famille, l'occasion pour l'écrivain de parodier l'attachement des croyants aux reliques :

« Dans les bocaux semblables à ceux dans lesquels notre pâtissière Marfa conservait les confitures, flottaient dans du vinaigre l'œil de saint Jérôme, quelques cheveux de la Vierge, des poils de la barbe de saint Joseph, le tétou de saint Sébastien, encore tout rose, et même un petit pied en fort bon état de saint Hugues(...) ³⁷¹ ».

Enfin, la mort suivie d'une renaissance, élément fondamental du dispositif carnavalesque est sublimée dans *Les Enchanteurs*. Le livre offre de nombreux exemples de « ressuscités » : Angela, la sœur de Fosco décédée d'une infection de la gorge, fait remplacer son corps par "une grande poupée en porcelaine". Le comte Yassine revient venger son honneur après avoir été tué. François Blanc renaît d'une balle meurtrière pour se retrouver transporté des années plus tard au vingtième siècle croisant Gary, Ugolini est enterré une deuxième fois après avoir "ressuscité par la joie". Le prince Narychkine qui « était obligé de supporter en riant tous les mauvais traitements physiques et toutes les offenses, les coups de pied, les gifles et autres indignités³⁷² » se fait fabriquer un masque de cire s'inspirant du portrait de Pierre III.

³⁷⁰ Dans *Le rêve d'un homme ridicule* X, 441, Dostoïevski dit : « C'est pourtant si simple en un seul jour, en une seule heure, tout paraît s'arranger ».

³⁷¹ *Les Enchanteurs*, p.104-105.

³⁷² *Op.cit.*, p.239.

Carlo Colpi incarne la mort même à travers le masque de mort. L'idée de la mort suivie d'une renaissance s'entend pour l'écrivain, au-delà de la tradition carnavalesque, au sens propre comme au singulier. Gary a toujours joué de ses naissances et ses morts successives. Dans toutes les métamorphoses dont témoignent les pseudonymes de Gary, nous retrouvons le désir d'être autre, de passer de l'autre côté du miroir. La mort quelle soit salvatrice, symbolique ou subterfuge est pour reprendre un terme de Gary lui-même « provisoire ». Comment le définitif peut-il être provisoire ? Ajar est une réponse, la création Ajar. En effet, on peut lire dans ses manœuvres de renaissance le signe du futur écrivain. Ajar est comme le dit Nancy Huston « la braise, (...) ce qui reste du feu juste avant de s'éteindre, (...) plus ardente et plus brûlante que la flamme.³⁷³ ».

Et, en ce sens, on peut suggérer qu'Ajar est le double parodique de Gary. Gary mélange les genres. Dans un autre texte de Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, (texte antérieur aux *Enchanteurs*), un personnage féminin est typiquement carnavalesque. Il résume ce mélange. Il s'agit de Lily, la prostituée idéaliste. Il est intéressant de s'arrêter quelques instants sur ce personnage car il est une figure récurrente dans l'œuvre garienne. Lily est une allégorie de la juxtaposition de la sexualité et de la mort. Elle rapproche naissance et mort, portée carnavalesque que je retrouve chez Ajar, notamment dans *L'Angoisse du roi Salomon*, à travers le personnage de Jeannot. L'exemple de Lily est l'un des plus surprenants.

Lorsqu'elle fait l'amour avec Florian, son fiancée, se mêlent horreur de la guerre et rire sombre :

« Je te ferai des trucs ! Je te ferai Ouradour ! Je te ferai Auschwitz ! Je te ferai Hiroshima ! Tout partout !³⁷⁴»

Cette scène rappelle une autre des *Enchanteurs* que j'ai mentionnée plus haut dans l'analyse (lorsque Fosco avoue prendre un certain plaisir à regarder les cadavres).

L'œuvre de Gary libère une certaine familiarisation du macabre avec l'hilarité, la fête.

³⁷³ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Actes sud, p.54.

³⁷⁴ *La Danse de Gengis Cohn*, p. 154.

Ce penchant pour les rites carnavalesques pourrait sans doute offrir les clés du double Gary-Ajar. En effet, l'affirmation de la liberté et de la joie carnavalesques sont moins de simples reprises qu'une création et un mode de vie, qu'un principe artistique.

Je pense à Ajar, au masque, au dédoublement littéraire. Cette dominante de l'œuvre des *Enchanteurs* ne permet-elle pas de comprendre la « carnavalisation » de Gary ?

Gary étire le texte et densifie le récit, trouve sa forme dans cette tournure tissée de rythme et de rire. Il effectue un dépassement. Il allie éloge de la littérature et parodie de cet art. Ce goût de la provocation est pour lui essentiel. Gary reprend ce que la littérature carnavalesque de la période classique a laissé. Il se situe dans la reprise tout en participant à la modernité. Gary ranime les morts, ce qui est pour lui une des fonctions de la littérature. Le thème de l'union, de la rencontre de deux entités, de la conciliation des contraires qui fait la création, est un alliage chez Gary. Ainsi, l'écriture dans son vernis textuel est un alliage entre classique carnavalesque, et un « carnavalesque » garien ciselé, rythmé, travaillé jusqu'au chant qui porte, enivre, déporte les mots et les critiques du vingtième siècle (subies par l'écrivain).

De ce métissage surgit l'un des traits fondamentaux de l'œuvre : le désir de mêler l'exceptionnel au banal, de faire fusionner, selon le modèle romantique, le sublime avec le grotesque. La parodie, héritée du genre carnavalesque permet à Gary de découvrir et de marquer des facettes du caractère humain qui, dans un déroulement normal de la vie, n'aurait pas pu se faire jour. Gary laisse transparaître la perception carnavalesque de l'homme et de la liberté dans l'œuvre. Pour Gary, toute chose est à la frontière de son contraire : la vie côtoie la mort, l'amour, la violence et, la vision carnavalesque avec ses éléments capitaux du rire et du tragique, du sérieux et du léger, rend possible cette magie.

Pour un écrivain comme Gary, héritier du modèle carnavalesque, l'ironie devient un moyen fondamental de créer de nouveaux niveaux d'illusion en participant activement à un type de parodie qui informe à la fois la structure et le contenu thématique de l'œuvre des *Enchanteurs*. À la différence des parodies plus classiques, plus ridiculisantes et dévalorisantes, cette forme moderne n'implique pas que le texte ait un destin meilleur ou pire que l'autre ; c'est leur action de différer qui est mis en relief, et actualisée par cette parodie. L'ironie, principal mécanisme qui attire l'attention du lecteur, est en elle-même, aussi, une sorte de procédé d'actualisation : ni la parodie ni l'ironie ne peuvent, bien sûr, passer pour reproduire une action ; elles sont plutôt, elles-mêmes, des actions qui suivent des voies destinées à permettre au lecteur d'interpréter et d'évaluer.

Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le texte lui-même. C'est la même distance ironique que nous trouvons chez Picasso reprenant *Les Ménines* de Vélasquez, ou chez Augustus John réutilisant Le Greco dans sa *Symphonie espagnole*.

À la différence de la simple allusion ponctuelle, la parodie réclame cette distanciation ironique. Si le lecteur ne repère pas, ou ne peut pas identifier une allusion délibérée ou une citation, il la naturalisera simplement, en l'adaptant au contexte global de l'œuvre. L'identité même du texte *des Enchanteurs* en tant que parodie dépend alors de la coïncidence de l'interprétation du lecteur et de l'intention de l'auteur Gary. La forme moderne de la parodie se différencie de la satire et de leur relation à l'ironie.

La principale différence qui existe entre ces deux genres réside dans la stratégie utilisée et dans les buts visés. Même si on accepte que le ridicule soit le but recherché par la parodie moderne de Gary, c'est encore le ridicule d'un phénomène littéraire.

C'est la stratégie consistant à faire jouer ensemble des différences littéraires, culturelles et même morales, qui contribue le plus à accorder une place privilégiée à la

parodie dans le roman ironique moderne, *Les Enchanteurs*. L'ironie joue sur les deux tableaux : l'ironie pour le texte ou le mouvement littéraire parodié est aussi évidente que le désir garien de ridiculiser une forme démodée. Une parodie réclame également un lecteur, un collaborateur qui actualise et rappelle à l'existence l'univers des mots. La tâche du lecteur dans la construction du sens de la parodie est complexe. Outre la reconnaissance du texte parodié, le lecteur doit aussi reconnaître que ce qu'il est en train de lire est une parodie.

Dans la stratégie de l'ironie, comme dans celle de la parodie, le rôle du lecteur consiste à compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur. Cet acte est le symétrique de la propre synthèse du parodiste, et complète le circuit sémantique. Cette coïncidence de l'intention et de la reconnaissance génère, dans la parodie, une communion entre lecteur et auteur.

II. La création

L'écrivain

L'écrivain rivalise avec la réalité, la transforme, la sublime. Gary croît moins aux idées qu'au rêve :

« On ne manquera pas de dire qu'en bon charlatan j'invente, et on ajoutera sans doute que je me suis appliqué toute ma vie à nourrir la légende des pouvoirs supérieurs de notre tribu. Or, le mensonge m'a toujours fait horreur, car il est le contraire de l'art, lequel crée la vérité, au lieu que le mensonge la dénature et la travestit ³⁷⁵».

De ce fait : « La véritable alchimie ne consiste pas à fabriquer des pierres précieuses mais à donner à rêver, (...) elle ne cherche pas à remplir les bourses mais à enrichir les imaginations³⁷⁶ ». Il s'agit de créer une légende, un mythe, ce que fait Fosco avec Teresina, tel est le devoir du romancier qui se substitue à Dieu et il n'existe « qu'un matériau pour ce genre de création (...) C'est l'encre et le papier³⁷⁷ ».

³⁷⁵ *Op.cit.*, p.306.

³⁷⁶ *Op.cit.* ,p.319.

³⁷⁷ *Op .cit.*,p.346.

Gary tient le mythe comme la condition même de la création :

« L'homme sans mythologie de l'homme, c'est de la barbaque. Tu ne peux pas démythifier l'homme sans arriver au néant, et le néant est toujours fasciste, parce qu'étant donné le néant, il n'y a plus aucune raison de se gêner. Les civilisations ont toujours été une tentative poétique, que ce soit religion ou fraternité, pour inventer un mythe d'homme, une mythologie des valeurs, et pour essayer de vivre ce mythe ou du moins de s'en rapprocher, le mimer de sa vie même, l'incarner dans le cadre d'une société³⁷⁸ ».

Teresina, enroulée dans ses fourrures, dans le traîneau que conduit Fosco, est la reine des neiges d'Andersen. C'est un mythe au même titre qu'une Esméralda ou une Carmen. Là où Dieu échoue, l'artiste réussit. L'écrivain se met à la place de Dieu et fait comme si le monde surgissait soudain de son écriture. Au-delà de l'histoire elle-même qui fait que Fosco ne peut pas vivre sans Teresina, c'est l'écrivain qui ne peut pas vivre sans l'écriture: « Je ne vivrais pas un jour sans toi ». Si Teresina meurt sous nos yeux c'est parce- que Gary n'a plus d'imagination. Et c'est à Fosco qu'il le fait dire:

« Je n'avais plus en moi, dans mon regard, ce qu'il fallait pour lui prêter vie et couleur. Ce n'était pas Teresina qui s'étiolait, c'était mon imagination³⁷⁹ ».

En effet, la perte de l'inspiration pour l'écrivain correspond à la perte de Teresina. Teresina n'est autre qu'une métaphore de l'écrivain. J'ajouterai que Teresina c'est Gary. Si Flaubert disait *Mme Bovary c'est moi*, Gary dit page 249:

« J'en arrivais même, en refermant les bras autour de moi- même, à me sentir elle³⁸⁰(...) ».

Comme Gary, Teresina meurt et renaît dans la même page: « (...) Teresina, corps déjà glacé, transporté dans la berline funèbre, riait aux éclats à ce retour à la vie que je venais de lui offrir ». Si Gary accorde tant d'importance à cette faculté de mourir et de

³⁷⁸ *La Nuit sera calme*, p.271.

³⁷⁹ *Les Enchanteurs*, p.349.

³⁸⁰ *Op.cit.*,p.249.

renaître, lui qui s'est souvent exprimé dans ses œuvres sur la mort en ne voyant en elle pas autre chose qu'un manque de talent, c'est parce que c'est non seulement "un exemple d'élégance et de savoir vivre " mais "(...) le propre de la liberté ³⁸¹».

De ce fait, « les détenteurs ne périssent que pour mieux renaître³⁸² ». La création permet à l'artiste de concurrencer la vie et de surcroît, de surmonter la mort puisque l'art confère l'immortalité. La réalité imaginaire possède une valeur esthétique. Comme le dit Jørn Boisen :

« L'œuvre est marquée par la volonté d'incarner le rêve dans le cadre du réel, de passer de la fiction à la réalité. C'est à la lumière de ce désir de transgression ontologique qu'il faut lire Gary. La fiction, aux yeux de Gary, est ainsi plus vraie que la vie. Le roman n'est pas une copie mais une exploration, non un cliché, mais un projet³⁸³ ». « Le roman pour Gary n'est pas tant un genre littéraire qu'un projet existentiel³⁸⁴ ».

L'image de Teresina créée par la seule imagination de Fosco est authentique. L'imaginaire en tant que source d'authenticité constitue l'une des particularités de l'œuvre des *Enchanteurs*. L'imaginaire qui s'appuie sur l'inspiration et la subjectivité n'est pas seulement la fantaisie mais la voie possible vers la vérité. La création artistique est perçue comme la valeur ontologique suprême, l'accès à l'éternité. Gary octroie à Teresina la seule immortalité dans l'art. Il inscrit Teresina dans la légende car une légende, remarque Laurie Laufer³⁸⁵ dans son étude sur *L'éloge du masque ou de l'art de ruser avec la mort*, « est une lecture de soi, peu importe qu'elle soit vraie ou non, elle permet le mouvement de la lecture, le tissage d'un texte et l'apprentissage d'une langue intime ³⁸⁶». Et c'est en cela que Gary est un illusionniste.

C'est la toute puissance de l'écrivain :

³⁸¹ *Op.cit.*, p332.

³⁸² *Op.cit.*, p.333.

³⁸³ Jørn. Boisen, « A l'assaut de la réalité. La dominante de l'œuvre de Romain Gary » in *Romain Gary et la pluralité des mondes*, sous la direction de Mireille Sacotte. PUF. p.38

³⁸⁴ *Id.*, p43.

³⁸⁵ Laurie Laufer est psychanalyste. Elle est maître de conférences en sciences humaines cliniques, Université Paris III.

³⁸⁶ Laurie Laufer, *L'éloge du masque, ou de l'art de ruser avec la mort* in *Romain Gary*, « Cahier de L'Herne » sous la direction de Jean-François Hangouët et Paul Audi.

« (...) J'avais découvert l'art de fabriquer l'éternité avec de l'éphémère, un monde vrai avec des rêves et l'or avec de la fausse monnaie, et cet or, cette poudre d'or jetée aux yeux, ne perdra son pouvoir de donner à aimer, à espérer et à vivre, que lorsque le dernier saltimbanque de notre vieille tribu aura été chassé des tréteaux ³⁸⁷».

Gary transforme sa nostalgie d'un monde à jamais perdu en inspiration artistique pour créer un monde nouveau. Le retour au paradis perdu de l'enfance n'est possible que par la création. En créant à partir d'une réalité nouvelle, non seulement l'artiste transcende son désespoir, affirme sa nature exceptionnelle mais s'élève au dessus de la banalité du monde.

Vladimir Nabokov disait à propos de Lolita:

« Ce n'était pas elle que j'avais possédée frénétiquement mais ma propre création, une autre Lolita imaginaire plus réelle peut-être que Lolita elle-même³⁸⁸ ».

Gary parle de « la vraie Teresina », « celle qui n'existe pas ».

³⁸⁷ *Les Enchanteurs*, p.372.

³⁸⁸ Vladimir Nabokov, *Lolita*, p.122.

Repartir de zéro

Dans les dernières pages du livre, Gary montre comment il fait naître le nouvel enchanteur Fosco tout en acceptant de se reconnaître lui même comme un vieil écrivain en perte d'inspiration. C'est ici tout le paradoxe, toute la magie de Gary qui fait de lui un vieux et un jeune. Thème cher à Gary que l'on retrouvera dans *Pseudo* écrit par un certain Emile Ajar (et dans tout Ajar). C'est quand tout semble fini que tout redémarre. L'enchanteur vieillissant se fond dans sa marionnette. En faisant parler Fosco sur ses impressions de jeune écrivain, c'est l'auteur qui retrouve son inspiration et l'émerveillement d'un débutant:

« Doucement, je lui fermais les yeux, jouant à me faire peur, frémissant à l'idée de ce qui se passerait si mes dons si nouveaux, et auxquels je faisais peut-être une confiance excessive, venaient soudain à me manquer »³⁸⁹.

Il s'agit pour Gary de retrouver l'enchantement de l'acte d'écrire. Fosco découvre ce don particulier : l'écriture. Il surpasse ses prédécesseurs : il est écrivain. Il parvient à cette forme d'immortalité là où ses ancêtres inventaient un monde momentané à la force de quelques tours ou jongleries, lui seul peut créer un monde parfait à l'image de ses désirs, de ses intentions : « Tout ce que je vivrais désormais dépendrait de ma seule volonté³⁹⁰ ». Gary jouit de cet enthousiasme juvénile caché derrière le masque de Fosco. Ecrire, raconter des histoires, c'est pour Fosco découvrir « l'art du paillasse, celui

³⁸⁹ *Op .cit.*, p.373.

³⁹⁰ *Op.cit.*,p372.

d'Homère et celui de Raphaël. », plus exactement pour Fosco-Gary. Je le nomme ainsi en pensant à la phrase célèbre et si souvent citée de Rimbaud : *Je est un autre* car Fosco est un autre Gary. N'y-a t-il pas une volonté de la part de Gary, par son insistance sur la nouveauté du "labeur" d'écrivain, à nous guider sur les pas d'AJAR tout en restant en retrait? Volonté ou pas, c'est encore une fois un jeu pour l'écrivain qui s'amuse et nous amuse puisque Gary est loin d'être à ses débuts. Le fils reprend le flambeau et tue

le père. Figure du père déchu face à l'ascension de Fosco. Métaphoriquement c'est Fosco qui tue Gary. Il faut attendre la fin du livre pour trouver des éléments de réponse à cette interrogation lorsque Fosco découvre ses talents d'écrivain et par là le secret pour ne pas vieillir: « Je ne vieillirai jamais, lui annonçai-je. C'est très facile. Il suffit de l'encre, du papier, d'une plume et d'un cœur de saltimbanque³⁹¹ ».

Fosco réussit là où son père a échoué. Il fait revivre Teresina grâce à ses pouvoirs d'enchanteur. Quelques lignes plus loin, Fosco-Gary nous offre sans doute les plus belles pages du livre. C'est la fin des *Enchanteurs* et le début du conte de fée Fosco-Teresina. Le livre secret de la tribu aux pages blanches s'écrit avec Fosco/Gary.

La place St-Marc à Venise, "La nuit bleue", "les confettis", "une gondole", "un violon juif", "le baiser", "un amour qui ne meurt jamais", autant d'éléments qui composent la palette du nouvel enchanteur pour l'ultime voyage du livre. La magie de Gary c'est encore et surtout de devenir AJAR, d'écrire dans un autre style, de céder à la tentation prométhéenne dénoncée d'être un autre continuant d'accomplir le rêve littéraire qu'il exprimait dans *Pour Sganarelle* : « Je ne sais pas si je vais y arriver : mais il est des échecs qui rapprochent du but. Si j'échoue, cet échec servira une autre identité (...) ».

On peut se demander si avec AJAR, Gary ne réussit pas à rattraper « sa » huitième balle, celle dont il parle si souvent dans *La Promesse de l'aube*, folle ambition dénoncée de parvenir à la huitième balle comme le grand Rastelli et être le « plus grand jongleur de tous les temps. ». Gary dit- il a essayé toute sa vie.

³⁹¹ *Les Enchanteurs*, p.374.

L'inachevé

« Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire » disait Deleuze. L'écrivain ne trouve pas dans le langage une réserve de formes toutes faites, dans lesquelles il n'aurait qu'à penser : il doit inventer sa propre langue, en faisant violence au langage habituel, dont il détourne les fonctions et les significations admises. L'écrivain invente dans la langue une nouvelle langue, comme le dit Proust, une langue étrangère en quelque sorte. « Il entraîne la langue hors des sillons coutumiers, il la fait délirer³⁹² ». « En écrivant on devient autre » : il y aurait donc un devenir du sujet qui s'invente en écrivant. C'est en ce sens qu'il est possible de lire l'affirmation de Rimbaud : « Je est un autre », « J'assiste à l'éclosion de ma propre pensée ». L'écriture est un lieu d'incomplétude, d'inachèvement. Ecrire est l'interminable, l'incessant. L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence en un autre. L'obsession qui le lie à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qui a déjà été dit, avec la puissance d'un talent enrichi par un autre ton, avec plus de force, illustre cette nécessité où il est apparent de « revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de préserver en recommençant ce qui pour lui ne commence jamais³⁹³ ».

Cette notion d'inachèvement qui s'accompagne pour Gary d'une reprise de ses thèmes favoris semble aller à l'encontre d'une conception traditionnelle du livre comme objet fini, visant idéalement au statut de chef-d'œuvre. A l'âge classique, est dit achevé le

³⁹² Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p.9.

³⁹³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. *Idées*, 1955 p.14.

chef-d'œuvre qui atteint une perfection, et dont l'accomplissement vaut à l'écrivain d'accéder à la postérité. Le culte de « l'achevé » a été célébré pendant des siècles ; ce qu'illustre la forme du sonnet, obéissant à des règles strictes qui en assurent la clôture. L'achevé au dix-septième siècle, suppose le respect des proportions et des règles de construction, au service du beau. Selon le modèle aristotélicien, « la belle tragédie » a un commencement, un milieu et une fin. Le détail doit concourir à la beauté de l'ensemble afin de provoquer un effet de totalité. Cette idée de la création littéraire comme mise à exécution d'un plan arrêté postule un écrivain pleinement conscient à la fois de ses visées intentionnelles et des moyens qu'il utilise. Les partisans de l'art pour l'art, tel Théophile Gautier, construisent, de même, une image du poète sculpteur qui transforme la matière du vécu en « un bloc harmonieux », se faisant « l'architecte de (ses) féeries », selon la formule de Baudelaire dans « Rêve parisien ».

Pour la modernité, pour Gary, le principe d'incomplétude est un moteur de dynamisme de l'écriture et de renouvellement. Ajar en est la preuve. Ajar ne se contente pas de puiser dans un « stock » de formes préétablies. Il invente sa propre langue. En revanche, si Gary rejoint, et appartient à la modernité c'est moins dans la passion du fragment³⁹⁴ que dans l'angoisse de la fin, dans le refus de la clôture³⁹⁵. La littérature est en fait un processus ininterrompu, « une transfusion perpétuelle d'œuvre en œuvre » selon Gérard Genette. Un texte n'est jamais achevé, il peut servir de modèle, de fondement, en même temps de contre-pied à un autre. Les exemples sont nombreux chez Gary. C'est particulièrement, selon Michaël Bakhtine, le cas du roman : « c'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes (...). Il contribue au renouveau des autres genres, il les contamine par son propre inachèvement³⁹⁶ ».

³⁹⁴ La modernité semble avoir inventé le culte de l'inachevé, du fragment, du lacunaire. Les écrivains de l' « ère du soupçon » (Nathalie Sarraute) préfèrent le fragment à l'œuvre achevée, l'esquisse au tableau fini.

³⁹⁵ Je renvoie ici à Pascal Quignard et sa « gêne technique » qui manifeste sa réticence à l'égard du fragmentaire : Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986.

³⁹⁶ Michaël Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Fr. Gallimard, coll. *Tel*, 1978.

Claude Abastado³⁹⁷ a bien montré dans *Mythes et rituels de l'écriture* que le mythe du poète et celui du livre ont offert à l'écrivain du vingtième siècle des postures et des modes d'écriture. Gary décide de ne pas revendiquer sa volonté d'inventer une nouvelle forme d'écriture. Si Gary met un point final à un livre, cela n'implique pas qu'avec lui se termine un processus, mais bien que quelque-chose commence ou recommence. Nerval concevait aussi l'écriture comme une manière de sauvegarder une identité vacillante, mise à mal par ses délires mystiques, de s'installer dans une zone frontière entre réel et imaginaire, où le rêve devient une « seconde vie ». Empruntant à la littérature fantastique allemande (Chamisso) la figure du double, il l'intègre à son « mythe personnel ³⁹⁸» (Charles Mauron), conquérant l'angoisse d'être un autre.

³⁹⁷ Claude .Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Editions Complexe, 1979.

³⁹⁸ Charles. Mauron, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel* (introduction à la Psychocritique) ; José Corti.

Deuxième Partie : Destination Ajar

« Il n'y pas de meilleure légende pour un écrivain que le mystère. »

Romain Gary, *Pseudo*.

Chapitre un : Au pays de la magie

« Ne dis pas forcément les choses comme elles se sont passées, mais transforme les en légendes, et trouve le ton de voix qu'il faut pour les raconter. »

Romain Gary, *La Promesse de l'aube*.

I. Les marionnettes

Le Pantin

Humain / Inhumain

Les manifestations de la marionnette sont capitales. Elles révèlent des vérités sur l'homme et ses angoisses existentielles. Elles traduisent un regard extérieur vis-à-vis de la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Il est intéressant de s'attarder sur un exemple de pantin dans l'œuvre de Gary, *Le Grand vestiaire*. Il s'agit d'un fétiche appelé Gestard-Feluche. Ce fétiche ressemble à l'auteur qui, d'en haut, observe le sort de ses héros pris dans les « filets » de la vie. Il est un porte-parole de Gary. Comme lui, il se situe à l'arrière plan et domine la situation.

La figure du pantin est un thème cher à son auteur. Chez Gary, la marionnette n'est jamais un fétiche qui ne parle et ne bouge pas, mais un personnage réel, qui s'exprime et se déplace, un être vivant qui juge les hommes étant eux-mêmes des marionnettes manipulées par une société. Gary parle de « fétiches inutiles » afin de les qualifier. Je rencontre cette expression dans *Le Grand Vestiaire*, à la page 226 concernant le personnage de Papsky : « Et la tête de Papsky, qui se balance devant mes yeux, dans l'auto, comme un grand fétiche inutile ³⁹⁹(...) ».

³⁹⁹ *Le Grand Vestiaire*, p.226.

Voici le portrait de ce pantin auquel les hommes, dans ce livre, ressemblent tant : « Il y avait en face de notre maison rue Madame, une librairie et dans la vitrine, un horrible pantin se balançait au bout du fil, parmi les ouvrages d'art et d'archéologie. Une étiquette collée sur le monstre disait : « porte-bonheur. Fétiche des Nouvelles-Hébrides ». Souvent, je traversais la rue exprès pour le regarder. Il avait un visage noir, entouré de bandelettes et tout criblé de points rouges, verts et bleus, son corps de pierre était peint aux couleurs tendres, pâles ; ses bras, raides et invisibles, sous des chiffons multicolores, n'avaient pas de mains et se terminaient par des bouts de bois pointus, ressemblant ainsi à des manches à balai brisés⁴⁰⁰ ».

Il s'agit d'un « horrible pantin ». La manière dont ce pantin est vêtu peut susciter mon étonnement, notamment le choix des couleurs et la façon dont elles sont disposées sur l'ensemble de son corps. Elles se répartissent de manière différente selon ce qu'elles traduisent.

En effet, je remarque que le visage est noir alors que le reste du corps est coloré. Si je poursuis la description de ces couleurs, je m'aperçois que seules les bandelettes que le pantin porte autour de son visage, sont de couleurs chaudes et vives. Il s'agit de points rouges, bleus et verts. Le reste du corps est peint avec des nuances pâles voire invisibles comme les bras. Ainsi, dans ce tableau, la dominante est moins le visage que les bandelettes. Autrement-dit, l'accent est porté sur un élément extérieur au corps et non au corps lui-même. Lorsque je tente d'interpréter cette description, je constate que ce visage sans lumière représente l'absence totale de vie. Il est une sorte d'allégorie de l'inhumain. Les matériaux utilisés ont également une grande importance. Le corps est en pierre et les bras en bois. Si le bois est cassable, la pierre, elle, est plus difficile à briser. La pierre est un élément froid et dur au touché. Ainsi, l'absence de couleur, le choix de tel ou tel matériaux rendent compte de la fragilité de l'humain et de sa difficulté à se manifester. De plus, l'absence de bras signale son infirmité et symbolise son incapacité à fraterniser.

⁴⁰⁰ *Le Grand Vestiaire*, p.127.

Je me demande alors quelles sont les motivations qui poussent le héros du livre, Luc à acheter cette marionnette : « Ce fétiche était tellement laid, tellement absurde, que je sentis immédiatement et avant d'avoir lu l'étiquette, qu'il devait y avoir, entre lui et la vie, une complicité profonde, cachée et que celui qui tenait l'un, tenait l'autre. Je l'achetais donc et je l'offris à Josette⁴⁰¹ ». C'est justement la laideur de ce fétiche qui a poussé Luc à l'acheter. Cet exemple révèle combien le personnage est attiré par le laid. Cet aspect de la fascination pour la laideur mérite que je m'y attarde. Il semblerait que le personnage de Gary dans *Le Grand vestiaire* sente le besoin de se rapprocher de créatures « monstrueuses » tout simplement car elles ne sont que le reflet de lui-même, son miroir. La figure de l'humain ne faisant sans doute pas partie de ce monde, le personnage ne peut que reconnaître à travers le pantin, un semblable. Le personnage de Gary ne sait pas à quoi ressemble un homme.

Ayant fait l'acquisition de ce monstre et avant de l'offrir à sa belle, Luc décide « d'humaniser » cette marionnette en l'appelant Gestard-Feluche. Ce sera également le nom qu'il donnera à l'humanité car « les hommes ne sont que des pantins dirigés par une main invisible ». Luc soulève la question de l'absence des hommes :

« Mon père m'avait menti, les hommes n'existent pas et ce que je voyais dans la rue, c'était seulement leur vestiaire, des dépouilles, des défroques. Le monde était un immense Gestard-Feluche aux manches vides, d'où aucune main fraternelle ne se tendait vers moi. La rue était pleine de vestons et de pantalons, de chapeaux et de souliers, un immense vestiaire abandonné qui essaye de tromper le monde, de se parer d'un nom, d'une adresse, d'une idée. J'avais beau appuyer mon front contre la vitre, chercher ceux pour qui mon père était mort, je ne voyais que le vestiaire dérisoire et les mille visages qui imitaient en la calomniant, la figure humaine.⁴⁰² » .

Cette citation est sans doute la « clé » du livre : c'est là que le terme de vestiaire (présent dans le titre) prend tout son sens. Le vestiaire est le lieu où l'on se change, où l'on dépose ses habits, ses objets. Ainsi, dire que le monde est un vestiaire, un immense vestiaire, c'est faire de ce monde un lieu où ne se trouvent plus que les

⁴⁰¹ *Op.cit.*, p.127.

⁴⁰² *Op.cit.*, p.168.

vêtements et non les hommes. C'est alors reconnaître à ce monde, l'absence d'humains.

Humain et infirmité

Pour signifier cette absence d'humanité, Gary parle en termes d'infirmité.

La notion d'infirmité est un leitmotiv de l'œuvre garienne. En effet, on retrouve cette idée dans nombreux de ces romans sous la forme suivante :

« C'était un de ces moments de haute sérénité philosophique (...) où toutes les doctrines pessimistes et désespérées sur l'adversité et ***l'infirmité d'être un homme***⁴⁰³ s'effondrent comme de pauvres fabrications, devant l'évidence de la beauté d'être, radieuse de plénitude, de sagesse et de bonheur souverain⁴⁰⁴ ».

« Peut-être aussi parce que je n'ai pas oublié que ce fut l'A.E.F. qui, la première répondit jadis à un appel célèbre contre l'abdication et le désespoir et que le refus de mon héros de se soumettre à ***l'infirmité d'être un homme*** et à la dure loi qui nous est faite rejoignait dans mon esprit⁴⁰⁵ ».

« Le Docteur Horwat n'arrivait même pas à éprouver de la pitié pour ***l'infirmité*** dont le malheureux était affligé. Comment les gens pouvaient se laisser payer pour assister à un tel spectacle et comment un homme pouvait accepter d'exhiber son ***infirmité*** en public était quelque chose qu'il était incapable de concevoir.⁴⁰⁶ »

⁴⁰³ C'est moi qui souligne les expressions en italique dans ces trois exemples : *La Promesse de l'aube*, *Les Racines du ciel* et *Les Mangeurs d'étoiles*.

⁴⁰⁴ *La Promesse de l'aube*, p.38-39.

⁴⁰⁵ *Les Racines du ciel*, note de l'auteur, p.7.

⁴⁰⁶ *Les Mangeurs d'étoiles*, p.361.

L'œuvre de Gary fait surgir cette question essentielle : qu'est-ce qu'un homme ? Les personnages du *Grand Vestiaire* s'aperçoivent impuissants qu'ils ne savent pas distinguer l'espèce humaine dont ils sont censés faire partie. Cette difficulté d'identification, Luc, le narrateur, le vit de manière douloureuse. Luc, un adolescent dont le père vient d'être tué dans le maquis est recueilli par un dénommé Vanderputte qui héberge déjà chez lui deux autres adolescents, Léonce et Josette. Le vieil homme se sert de ces trois jeunes pour continuer le marché noir auquel il se livre depuis des années. Les enfants se prennent pour des voleurs et pour les héros des films qu'ils voient. Le jeune Luc déclare ne pas comprendre la vie qu'il mène à la ville, lui qui vivait à la campagne avant la mort de son père. Il se rend compte, non sans déception, qu'il ne connaît pas les hommes, que leurs apparences physiques ne suffisent pas à les désigner comme tels. Il décide alors de chercher dans un dictionnaire la définition du mot homme. Il précise que c'est dans le grand Larousse illustré qu'il fait ses recherches :

«J'avais trouvé le gros volume dans le salon et, chose curieuse, la page où ce mot figurait, avait été cornée et le mot lui-même avait été souligné trois fois à l'encre rouge, ainsi que sa définition. Le vieux Vanderputte avait dû, lui aussi, chercher le sens du mot et peut être la définition qu'il en avait trouvée : « mammifère bimanne à station verticale doué de langage et de raison », l'avait-elle rassuré et il avait, sans doute, cru bon de la souligner et de marquer la page, pour le cas où de nouveaux doutes lui viendraient. Mais il y a entre les hommes une sorte de compréhension profonde et sous-entendue qui leur donnait un air de famille, de complicité, peut-être, après tout, était-ce simplement parce qu'ils étaient souvent ensemble ou qu'ils avaient la conscience aigüe de figurer sous la même rubrique dans le grand Larousse illustré, je ne sais pas⁴⁰⁷ ».

L'adolescent ne semble pas être le seul à s'interroger sur l'homme. Vanderputte qui a pourtant un certain âge est certainement celui qui a corné cette page et qui a cherché plusieurs fois la définition de l'espèce humaine. Dans un autre livre, *Les Racines du ciel*, on retrouve cette même idée, à savoir qu'il devient urgent de reconnaître l'homme. Cette œuvre insiste notamment sur le fait que le recours à un instrument de la

⁴⁰⁷ *Le Grand Vestiaire*, p.67.

distinction est inévitable. Le père Saint Denis rencontre Morel dans la brousse, obnubilé par la protection des éléphants. Il lui a fourni de la quinine afin de le soigner.

De retour en ville, il s'adresse aux journalistes venus de Paris faire un papier sur le cas Morel qui s'en étonne :

« Il faudra trouver un jour un truc qui vous permettrait de distinguer les hommes et les autres, médita t-il ensuite à voix haute, établir un critère qui vous autoriserait à dire que ça, c'est un homme, et ça, ce n'en est pas un malgré les apparences, quelque chose comme les tables de logaryhtmes spéciales qui vous permettraient immédiatement de vous y retrouver ⁴⁰⁸».

S'il devient urgent d'établir un critère, c'est parce que les hommes finissent par se demander qui ils sont. C'est Léonce dans *Le Grand Vestiaire* qui pose la première question : « Et puis quoi, merde, dit Léonce. On est des hommes, ou on n'est pas des hommes ?⁴⁰⁹ ». Luc posera la seconde : « Tu crois que les hommes, ça existe ⁴¹⁰? Les personnages se retrouvent devant un problème : certaines parties de l'anatomie .Le regard est vide et les mains sont sales. L'homme louche ou ne voit pas. C'est le personnage de Florian dans *La Danse de Gengis Cohn* qui exprime parfaitement cela. S'il n'y voit pas c'est parce qu'il est ébloui par l'humanité. Elle le rend presque aveugle. Quant à ses mains, elles ne sont pas simplement sales, elles sont aussi « tristes », « lourdes » et « éteintes.⁴¹¹ ».

L'homme ressemble en fait à un animal mais il ne descend pas du singe car ce serait précise Gary dans *Les Mangeurs d'étoiles*, « une insulte faite aux singes » (p.94). Il

⁴⁰⁸ *Les Racines du ciel*, p.95.

⁴⁰⁹ *Le Grand Vestiaire*, p .157.

⁴¹⁰ *Op.cit.*, p. 168.

⁴¹¹ *Op.cit.*, p. 195.

descendrait plutôt du rat. C'est le personnage de Luc dans *Le Grand vestiaire* qui explique comment il se sent rat plutôt qu'humain :

« Je ne comprenais pas du tout de quoi ils parlaient. J'avais complètement perdu la tête. Je me souviens d'une fable de La Fontaine que mon père m'avait lue jadis : « Le rat des villes et le rat des champs ». J'étais un jeune rat des champs, pensais-je et, eux, ils étaient des rats des villes ⁴¹²».

Je retrouve la même phrase, un peu plus loin dans le texte : « J'étais un jeune rat des champs, c'était mon premier contact avec les rats des villes, je faisais de mon mieux pour les imiter⁴¹³. » Les références au rat sont nombreuses dans le texte. Je relève par exemple ces trois occurrences à différents endroits du texte :

« Le rat des champs avait beaucoup à apprendre des rats des villes⁴¹⁴ ».

« (...) enfin, le rat des champs apprenait quelque chose aux rats des villes ⁴¹⁵».

« C'était encore le rat des champs qui parlait »⁴¹⁶.

Mais l'homme a beau se cacher sous son apparence d'humain, il ressemble toujours à un rat. L'exemple de Vanderputte est assez démonstratif à cet égard. Je retiens ce passage où l'humour garien est omniprésent : « Il avait mis son beau Gestard-Feluche, jeté sur ses épaules le plaid écossais et enfoncé sa casquette, mais ses petites oreilles pointues, ses yeux ronds, ses moustaches et la queue qui traînait par terre le trahissaient : il était un rat, un rat bien pourri, le plus gros rat des villes que j'ai jamais vu ⁴¹⁷». Le portrait de Vanderputte est saisissant de laideur : il a une énorme moustache, un petit nez fripé, une voix enrhumée, des yeux d'un bleu passé, il respire fort, des yeux qui tire sur la laisse (p.47), l'ongle sale, le sourire tordu, les jambes rondes, il se purlèche les babines et grignote des stocks du hangar d'à côté (.122), il mange sa bouillie. C'est un humain mâtiné de chien et de rat. Comme il l'avoue lui-même, « la Fontaine, ça s'applique à moi aussi ». (p.137).

⁴¹² *Op.cit.*, p.38-39.

⁴¹³ *Op.cit.*, p.52.

⁴¹⁴ *Op.cit.*, p.49.

⁴¹⁵ *Op.cit.*, p.52.

⁴¹⁶ *Op.cit.*, p.60.

⁴¹⁷ *Op.cit.*, p.173.

C'est l'univers de La Fontaine et de Grimm qui est repris :

« Mon père aimait à me plonger ainsi dans une atmosphère de mystère et de conte de fées ; je me demande aujourd'hui, si ce n'est pas pour brouiller les

pistes, pour atténuer les contours des choses et adoucir les lumières trop crues, m'habituant ainsi à ne pas m'arrêter à la réalité et à chercher au-delà d'elle un mystère à la fois plus significatif et plus général⁴¹⁸».

Et le conte de fées de l'enfance :

« Mon père m'avait lu les contes de Grimm et je trouvais que Vanderputte et Khull paraissaient sortir du livre, chassés par quelque bonne fée d'un conte particulièrement sinistre et condamnés à vivre éternellement dans un monde dénué de magie. Il est vrai que c'est le sort de tous les hommes ». (p.65).

Ce sont les pères qui sont magiciens : je pense au père de Fosco dans *Les Enchanteurs* et celui de Janek dans *Education européenne*, celui de Luc dans *Le Grand Vestiaire*.

Humain et animalité

Un charognard :

Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, les hommes apparaissent tels des charognes qui ne pensent qu'à manger les carcasses et les restes mais à la différence des vrais charognards, ils ne peuvent plus s'envoler et sont réduits à rester à terre :

« Même les charognards obèses dans ce pays, avec leurs doubles goitres écarlates, plus gros que leur tête, pareils à des testicules ignobles qui pendaient à leurs cous comme par l'effet de quelque hideuse damnation, avaient disparu de ces hauteurs où l'air ne les portait plus et étaient restés plus bas, à la recherche de leur pourriture terrestre⁴¹⁹ ».

⁴¹⁸ *Op.cit.*, p.34.

⁴¹⁹ *Op.cit.*, p. 280.

Gary emploie volontairement le mot charognard, plus péjoratif que charogne. La charogne est celle que l'on trouve par exemple dans le poème de Baudelaire « *Une Charogne* » dans le recueil des *Fleurs du mal*. Baudelaire ne parle pas de charognard mais bien de charogne, au singulier, associé à l'article indéfini. Chez Baudelaire, la charogne est une allégorie du temps qui passe, son pire ennemie, celui qu'il redoute car il est synonyme de perte d'inspiration et de mort, c'est « la vermine qui vous mangera⁴²⁰ ». Gary choisit l'article défini « les » car il y a des charognards « partout dans le pays » et ils sont nombreux.

L'homme est clairement désigné sous l'appellation de monstre. L'exemple le plus frappant figure au moment où Vanderputte se rend chez le dentiste afin de se faire arracher une dent : « Hé là fit-il. Le monstre a de la fièvre. Il s'agenouilla, se pencha sur lui, tâta sa joue. (...) Là, là, nous n'allons pas faire de chichis ! dit le petit docteur, sévèrement. Nous allons être un bon petit monstre, un monstre patient, n'est-ce pas⁴²¹ ? ». L'homme fuit son humanité par la monstruosité. Dans *Les Mangeurs d'étoiles*, les hommes sont attirés par le mal et le vice.

Il n'y a ni homme ni dieu, seulement des criminels, des alcooliques, des drogués et un diable. Gary nous présente un monde complètement corrompu par la violence, la drogue et la prostitution. Les personnages sortent de leur humanité par la monstruosité et la barbarie, la folie et le masque. Un personnage retient mon attention, il s'agit du dictateur ignoble et cruel, José Almayo. Il choisit d'emprunter la voie qui consiste à manifester son mépris de la vie, autrement dit, la voie du mal absolu. Ce dernier passe un pacte avec le diable : il doit multiplier les massacres et les exécutions. Mais la plus terrible de ses exécutions est celle de sa propre mère. A ses côtés, se trouve le capitaine Garcia, au service d'Almayo. Je retiendrai le moment où il ordonne l'exécution d'un certain nombre de personnes dont sa mère fait partie. Voici comment réagit le capitaine Garcia, chargé de l'exécution :

⁴²⁰ Charles Baudelaire, « Une Charogne » in *Les Fleurs du mal*.

⁴²¹ *Le Grand Vestiaire*, p.300.

« (...) quand on fusille sa propre mère c'est une chose mais quand on fusille des citoyens américains, c'est très grave(...) je veux bien fusiller n'importe qui, mais je ne veux pas ensuite avoir d'emmerdements. Je ne veux pas qu'on parle ensuite d'une erreur à l'échelon inférieur ⁴²²».

Pour ce dernier, il est moins grave de tuer sa mère que les civils américains. On assiste à un renversement de situation où la mère devient une étrangère. José Almayo fait passer ses enjeux politiques avant sa propre mère. Une telle démarche ne peut que refléter son inhumanité. Outre cet aspect révélateur de la présence de l'inhumain en l'homme, le passage rend compte d'une hiérarchie stricte au sein de cette espèce là. Il y a celui qui exécute sans problème et celui qui donne les ordres. J'insiste d'ailleurs sur le fait que même pour celui qui obéit, il n'y a aucun problème à faire assassiner sa propre mère. Les rapports entre Almayo et Garcia sont basés sur la soumission et la violence. Almayo abuse de son pouvoir auprès de Garcia qu'il brime, méprise et insulte. Il s'adresse à lui en le qualifiant de sinistre crétin. L'officier, quelque soient les paroles de son commandant, a toujours les mêmes mots : « à vos ordres » et « vive la révolution » comme un refrain appris par cœur. Il s'agit de répéter la même formule idiote et dévalorisante. L'admiration pour le colonel est intacte. Si l'officier est fasciné son général, le peuple lui, le vénère comme un dieu. Mais un dieu sanguinaire qui incarne à leurs yeux leur rêve le plus ancien, celui d'une puissance terrible : « Il y avait toujours veillé, brandissant des couteaux ou même marchant contre les régimes fidèles, les mains vides, et protégeant leur poitrine ceux qui, derrière eux avaient un fusil ou un pistolet. C'était une véritable folie, sans aucune explication possible : ces gens là étaient des frères de sang et, ils avaient toujours vu en lui et dans ses Cadillac, dans sa puissance et dans sa cruauté, l'incarnation de tous leurs rêves⁴²³ ».

Si le peuple vénère ce dictateur, cela n'empêche pas ce dernier d'admirer lui-même un autre « grand » dictateur : Hitler.

⁴²² *Les Mangeurs d'étoiles*, p.71.

⁴²³ *Op.cit.*, p.99.

« 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 ce 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. ⁴²⁴».

C'est à travers des films consacrés à Hitler que celui-ci peut nourrir sa fascination. Ces films ont sur lui, un effet presque « thérapeutique » car « cela lui remontait le moral ». Almayo se rapproche de la figure d'Hitler dans sa terreur et sa folie. Il tente de se rapprocher le plus de cette figure. Il est d'une cruauté infinie. Il veut comme il le dit lui-même faire trembler le monde. C'est ce qu'il fait lorsqu'il sort son arme. L'exemple où dans un salon privé il tire sur la foule le démontre. Alors qu'il est venu s'entretenir avec l'ambassadeur, Almayo qui ne supporte pas l'ambiance « gâchée » par un saltimbanque qui a manqué son numéro, décide de tirer sur le premier qui bouge et menace la petite troupe qui était venue distraire les deux hommes. C'est l'un d'eux, un dénommé Diaz qui rate son tour et provoque la colère chez le dictateur. Almayo sort son arme. Ce passage révèle la vraie nature de l'homme. Il est inhumain. Il s'exprime avec son corps vêtu, son costume, ses gants, sa cravate, autant d'éléments qui traduisent pour Gary la vraie obscénité. Il communique avec une arme, chargée. Ses mots sont violents, choquants, terrifiants, menaçants mais pires sont ses actes. Il est attiré par le rêve d'une « superpuissance » et par le mal absolu. Et pour être cela, il est nécessaire de nier toute trace de l'humain en l'homme. C'est pourquoi « [il fallait d'abord une conviction plus ou moins consciente qu'un homme n'était rien, moins que rien, qu'il n'y avait personne]⁴²⁵ ».

Cette situation désespérée est dénoncée par le pantin, Gestard-Feluche : « Hmm, grommela le pantin. Je n'ai pas encore entendu dire qu'une de vous autres, pauvres créatures de chair et de sang, ait jamais réussi à être sauvée sur cette terre⁴²⁶. »

⁴²⁴ *Op.cit.*, p.169.

⁴²⁵ *Ibid.*, p.363.

⁴²⁶ *Op.cit.*, p.411.

L'homme n'existerait pas ou plutôt il ne resterait de lui sa dépouille. La seconde phrase : « c'était seulement leur vestiaire, des dépouilles, des défroques » place d'emblée le décor (de ce monde) dans un contexte mortuaire. Si les hommes sont absents, c'est parce qu'ils sont morts. Ne survivent plus que leur fantôme, leur marionnette, comme Gestard-Feluche. Le pantin est soulagé de ne pas faire partie de

l'espèce humaine : « Je me félicite tous les jours de ne pas être humain. Je n'ai pas de cœur, Dieu soit loué⁴²⁷. » Mais parfois les morts reviennent pour hanter les vivants. C'est le cas dans *La Danse de Gengis Cohn*. Ce texte raconte l'histoire d'un ancien nazi devenu fou, à cause de Cohn ce juif, qui s'est logé dans son subconscient afin de le persécuter jour et nuit. Schatz finit par craquer et devient fou. Outre la référence historique à Gengis Kahn, ce livre possède une autre originalité, à savoir l'inversion des valeurs. En effet, le nazi s'est manifesté au cours de l'histoire par la violence, la barbarie et la terreur. Dans le texte, j'observe un renversement total de la situation car c'est Schatz l'Allemand qui est persécuté par Cohn le juif. Et, si Cohn parvient à faire capituler son adversaire, c'est parce qu'il possède une arme redoutable : il pratique la danse de la mort. Cette danse consiste à piétiner le cerveau de son ennemi de manière à en faire de la « bouillie ». Cohn aime beaucoup danser mais pas n'importe quelle danse. Il pratique très souvent ce qu'il appelle : « une danse de scalp, barbare et vengeresse » :

« Je me lance. Youpi-tra-la-la ! Je danse devant le commissaire, une danse de scalp, barbare et vengeresse. J'ai toujours dansé très bien, même sur scène, mais je danse encore mieux depuis que je n'ai pour ainsi dire pas de poids. Je me trémousse, je bondis, je retombe, je claque les talons et une-deux-ou-trois, hop ! Une, deux-ou-trois ! Je lance mes pieds en avant, en position accroupie, mon derrière touche mes talons, je frappe mes bottes avec mes pieds, c'est un mélange de *kazatchok* russe que nous avons appris en regardant les cosaques de l'Ukraine danser dans nos villages après un pogrom, et de notre vieille *horà* juive.⁴²⁸ ».

⁴²⁷ *Op.cit.*, p.412.

⁴²⁸ *La Danse de Gengis Cohn*, p.128.

Cette danse rend Cohn très joyeux. En témoignent les expressions du type : « youpi-tra-la-la » ou « une-deux-trois-hop ! » que je retrouve à deux reprises sous la forme exclamative. Je retiendrai également les verbes témoignant l'intensité de cette danse : « trémousse », « bondis », « retombe », « lance », « claque », « frappe ». Cette danse est d'autant plus drôle qu'elle ne peut être vue, du moins sentie que par son propriétaire (Schatz !) car Cohn n'est qu'une illusion de son créateur. Quant à la définition de cette danse, elle est tout aussi surprenante. « C'est une danse de scalp, barbare et vengeresse ». Le mot « scalp » vient de « scalpel » dont l'action de cet instrument consiste à scalper, c'est-à-dire à enlever le cuir chevelu d'une personne après avoir incisé la peau du crâne. Cohn, se situant à l'intérieur du subconscient de Schatz, a scalpé la peau du crâne de ce dernier afin de pénétrer à l'intérieur et d'exécuter sa danse.

Il s'agit bien d'un acte barbare et l'adjectif « vengeresse » qui le qualifie exprime tout à fait le but. L'objectif de Cohn est de se venger de Schatz en le torturant, le mutilant, au premier sens du terme. C'est une véritable agression physique et mentale. Cohn ne danse pas, il frappe et piétine le cerveau de Schatz. Cohn lui-même finit par avouer qu'il ne danse pas mais qu'il cherche à maltraiter Schatz : « Je ne danse pas lui dis-je. *Je piétine*⁴²⁹. ». Ainsi, les pas rythmés par le piétinement de Cohn symbolisent l'achèvement et l'écrasement total de Schatz. Les pas de danse deviennent des coups de scalpel et Cohn prend un plaisir sadique à faire du mal : « je lui mets le paquet, j'espère que ça fait mal, avec un peu de chance, j'arriverai à lui donner un choc traumatique, à cet enfant de pute⁴³⁰ ». La danse qui est un acte de plaisir, qui procure pour soi et pour les autres du plaisir se transforme en un acte de barbarie. Transformation de la beauté en laideur, mutation de l'un des plus beaux gestes humains en un geste atroce, horrible, barbare et inhumain. La beauté cède la place à l'atrocité. Et, c'est bien là que se situe la violence et la laideur de l'homme : dans ses gestes et non dans ses propos. De ce fait, la violence est moins présente dans l'expression « fils

⁴²⁹ *La Danse de Gengis Cohn*, p.192.

⁴³⁰ *Op.cit.*, p.191.

de pute » que dans les coups de pieds que donne Cohn. Cohn est une figure terrifiante : L'humain- inhumain.

Cette part d'inhumain en l'homme manifeste la dynamique : c'est lui et ce n'est pas lui. C'est Gary-Ajar. C'est une façon de dire que la littérature renvoie toujours à l'autre, cette part de nous qu'on ne peut, qu'on ne veut montrer. La littérature installe cette notion de déplacement. Le lecteur croit qu'il est sur une scène mais en fait il est sur une autre. Être humain n'est-ce pas assumer son inhumanité ? Le personnage de Gengis Cohn se rappelle les mots de son maître Rabbi Zur de Bialystok faisant surgir l'inhumanité même de l'homme résidant dans sa condition d'humain : « je ne sais si c'est une illusion, mais je sens qu'il se tient là, à mes côtés, en cette heure de péril et je me rappelle aussitôt ce qu'il m'avait dit, un jour, alors que je venais de lire dans le journal que les blancs avaient lynché un noir dans le Mississippi. « Les nègres sont très fiers, Moshelé, m'avait-il expliqué. Seulement, avec leur peau noire, on voit tout de suite qu'ils sont différents⁴³¹ ». Dans un autre livre, Gary fait dire à son narrateur que nous sommes tous des nazis potentiels :

« il y a longtemps que toute trace de haine pour les Allemands m'a quitté. Et si le nazisme n'était pas une monstruosité inhumaine ? S'il était *humain*⁴³² ? S'il était un aveu, une vérité cachée, refoulée, camouflée, niée, tapie au fond de nous-mêmes mais qui finit par resurgir ? Les Allemands bien sûr, oui, les Allemands...c'est leur tour dans l'histoire, et voilà tout. On verra bien, après la guerre (...) si d'autres peuples, en Europe, en Asie, en Afrique, en Amérique, ne viendront pas prendre la relève.⁴³³ »

Chacun de nous est potentiellement laid et cela ne se voit pas extérieurement. C'est ce qui est inquiétant. Le visage n'est pas le reflet de l'âme. Le monstrueux est difficile à

⁴³¹ *Op.cit.*, p. 304-305.

⁴³² En italique dans le texte.

⁴³³ *Les Cerfs-volants*, p.326.

repérer car il a visage banal ou même beau. C'est le cas du personnage très célèbre d'Oscar Wilde, Dorian Gray (*Le Portrait de Dorian Gray*).

Dans ce livre, Oscar Wilde s'est penché sur la question de l'obsession de l'apparence, sur ce qui se cache au fond de nous, sur le thème de l'être extérieur et de l'être intérieur. Ces deux êtres, Wilde les met en parallèle et parle, non pas de beauté intérieure d'un homme, mais de sa laideur intérieure, de ce monstre qui vit en lui, de ses actes abjects, de son égoïsme, de tous ces travers humains.

Humain ou le Beau et le laid

Je m'arrête ainsi, un instant, sur la dimension de beauté et de laideur mêlée à travers la figure de Dorian Gray. Le portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde fournit un bel exemple de cette dualité en l'homme à travers la dimension du beau et du laid.

Dorian Gray est un jeune homme d'une très grande beauté. Son ami artiste peintre Basil Hallward est obsédé par cette dernière et en tire son inspiration. Sa fascination pour le jeune homme le mène à faire son portrait, qui se révèle être la plus belle œuvre qu'il ait jamais peinte, et qu'il ne souhaite pas exposer. Dorian va faire la connaissance de lord Henry, dit Harry un ami de Basil. Conscient de la fascination et de la perversion que ce dernier pourrait avoir pour son idéal de beauté, « cette nature simple et belle », Basil demande à Lord Henry de ne pas tenter de le corrompre. Mais Dorian se laisse séduire par les théories sur la jeunesse et le plaisir de cet ami qui le révèle à lui-même en le flattant : « un Nouvel hédonisme (...) Vous pourriez-être le symbole visible. Avec votre personnalité, il n'y a rien que vous ne puissiez faire ». Va naître dès lors en lui une profonde jalousie à l'égard de son propre portrait peint par Basil Hallward. Il souhaite que le tableau vieillisse à sa place pour que lui, Dorian Gray, garde toujours sa beauté d'adolescent. « Si le tableau pouvait changer tandis que je resterais ce que je suis ! ».

Le garçon tombe par la suite amoureux d'une comédienne, Sybil Vane, et lui promet le mariage. L'amour empêchant Sybil de bien jouer, Dorian la répudie, ce qui la pousse au suicide. Il remarque alors que le portrait s'est empreint à sa place d'une expression de cruauté et comprend que son vœu a été exaucé. Par peur que quelqu'un découvre son terrible secret, il enferme le tableau dans une ancienne salle d'étude et se plonge dans la lecture d'un mystérieux roman que lui offre Lord Henry. Bien des années passent durant lesquelles il accumule les péchés et devient de plus en plus mauvais sous l'influence de Lord Henry et de ce livre empoisonné. Le tableau prend sur lui la laideur de l'âge et de la décadence. Gray finit par révéler son secret à Basil, puis, comme celui-ci l'accuse et le traite de meurtrier, fou de haine, il le tue. Il se débarrasse ensuite du cadavre avec l'aide d'Alain Campbell en usant du chantage. Pour oublier sa culpabilité, Dorian se rend dans les bas-fonds de Londres fumer de l'opium. James Vane, le frère de Sybil Vane, un marin, l'y reconnaît et tente de le tuer. Dorian échappe à sa mort grâce à son éternelle jeunesse : en effet, il ne paraît que vingt ans alors que les faits se sont déroulés dix-huit ans plus tôt ! Le marin n'est dupe qu'un instant et cherche à le retrouver. Il meurt plus tard, accidentellement, tué par des chasseurs dans la demeure d'une amie de Dorian. Dorian, poursuivi par sa mauvaise conscience, décide alors de devenir sage. Après sa première bonne action, il court voir si le portrait n'aurait pas embelli mais la toile porte encore plus qu'avant les traits de la vanité et de l'hypocrisie. Désespéré, Dorian enfonce le couteau qui a tué Basil dans le tableau. Un homme vieux et hideux est retrouvé mort en face du tableau, qui a retrouvé sa beauté première. Après examen des bagues du défunt, on reconnaît en lui Dorian Gray.

Basil Hallward est un peintre talentueux, riche, couvert d'honneurs. Distingué fleuron de l'Académie des Beaux-arts de l'Angleterre victorienne, c'est un homme pudique, discret, émotif et spontané. Hallward ressemble fort peu à son environnement direct constitué, pour l'essentiel, de jeunes lords volages entichés de peinture à la mode et friands de potins cruels. Il incarne une idée quelque peu rigoriste, mais noble et sainte, de l'art pétrie de désintéressement, de vertu, de sagesse. Fort de son idéal de pureté et en pleine possession de sa technique, Basil Hallward se tient dans son atelier. Il manie

palette et pinceaux. Le peintre met la dernière main à un portrait. Il sait que ce tableau sera son grand chef-d'œuvre, un prodige de l'art, rendu possible par un seul homme, celui qui pose pour lui pendant de nombreuses heures. Il s'agit d'un modèle hors du commun.

Cet être est pour le peintre un être d'exception qui lui a permis de rallumer son désir de peindre, qui a embrassé son inspiration. Cet homme s'appelle Dorian Gary, l'accoucheur de son génie. (Je ne peux m'empêcher de faire la comparaison avec Gary l'accoucheur du génie Ajar) et Gray est l'anagramme de Gary. L'artiste est subjugué par la beauté de son modèle. Il le considère comme un modèle fabuleux, comme un messie de la beauté à qui il voue une passion amoureuse. Dorian Gray représente pour son créateur une parcelle d'harmonie.

Dorian Gray rayonne. Il est superbe, jeune, plein de charme et d'élégance. Il est séducteur, a des talents de musiciens. Toute sa beauté et ses charmes lui ouvrent de multiples portes comme si le monde était à ses pieds. De plus, il est issu d'une famille de haut rang social.

Mais l'image merveilleuse qu'il reflète ne ressemble pas à ce qu'il est à l'intérieur. Dorian Gary est capricieux, exalté, fantasque, égocentrique et narcissique. Il fait partie d'une société dominatrice qui fréquente les coteries de l'aristocratie londonienne. C'est l'Angleterre des oisifs, des privilégiés et des élégants qui méprise le populaire et la pauvreté (aux antipodes de l'Angleterre des manufactures et des bas quartiers décrite par Charles Dickens). Pour obtenir le privilège de conserver sa jeunesse intacte, Dorian Gray passe un pacte avec le Mont-de-piété des Enfers auquel il confie son portrait. Porté par ses fascinations et ses phobies, l'homme s'abandonne à un immense blasphème. Il se retrouve gagné par la dépravation et se souille de crimes et de débauches. Il s'enferme dans la cruauté du mensonge et du scandale. C'est la décadence, l'errance hallucinée du prince déchu, zombie engagé dans un processus de non-retour. Un soir, il prend peur devant cet horrible tableau. Dans un geste désespéré, il le lacère avec un poignard. En fait, ce couteau, c'est son propre cœur qu'il

transperce. Au même moment son visage se métamorphose en celui du vieillard qu'il aurait du être, abîmé par les cicatrices et la débauche. Le portait lui, reprend son éclat originel : celui d'un jeune homme à la beauté insolente. Fin tragique du héros. Dorian Gray devient un être détestable alors que son enveloppe charnelle ne montre que beauté et jeunesse éternelle. Dorian reste jeune éternellement mais c'est à l'intérieur que se pourrit son âme : son âme est de plus en plus noire comme ce portait que le peintre avait fait de lui. Ce portait se détériore. Dorian laisse place à l'être immonde qu'il est à l'intérieur de lui. Ainsi s'effectue la transformation de Dorian Gray. Lord Henry est le confident de Dorian Gary. C'est lui qui va lui apporter de quoi satisfaire ses appétits extrêmes. Ce gentilhomme anglais est un virtuose du paradoxe. Avec mauvaise foi, il distribue dans les diners ses sophismes et tout son contraire. Il profane les idées reçues. Ricaneur, il se pose en théoricien d'une philosophie du : « à quoi bon ? » et du profit de l'instant. Lord Henry se veut entomologiste et se livre volontiers à l'analyse scientifique des passions. Il ressemble à Méphisto qui tente Faust, présentant les beaux fruits du bonheur ; il exalte la jeunesse. Il sublime l'art. Il prône la sacralisation de la beauté. Il célèbre les plaisirs faciles. C'est le roman du dérèglement, de la dégénérescence, de la perte délinquante, née d'une souffrance, d'une aspiration rebelle à faire voler en éclats un modèle social fermé, un ordre moral castrateur, des mœurs oppressives. C'est aussi l'œuvre de l'excellence et du beau. Pour Dorian Gray, l'art devient une préoccupation unique, obsessionnelle. Oscar Wilde nous donne ici la manifestation d'une passion de l'art, monomaniacale qui tourne autour d'elle-même. Dorian Gray poursuit la quête du « graal esthétique ».

Humain et sexualité:

Deux voies semblent mener à l'humanité : la virtuosité et la sexualité. Dans *Les Mangeurs d'étoiles* Gary signifiait déjà l'idée que l'art peut « sortir » l'inhumain en l'homme. C'est à travers la figure du jongleur qu'il le concevait :

« Je ne vous dirai pas qu'il était parvenu à sortir de l'humain, mais tout de même (...) Il se tenait debout sur une bouteille de champagne posée sur un ballon, l'autre jambe repliée derrière lui avec cinq anneaux en rotation continue autour de son mollet, sur la tête une autre bouteille supportant trois balles de tennis superposées, sur le nez, une canne au pommeau surmonté d'un chapeau haut de forme ; c'est dans cette position-là qu'il jonglait avec six balles⁴³⁴ ».

La vérité de l'homme se manifeste par le corps nu. Les hommes « quand ils enlèvent leur pantalon » sont plus humains. Cette manifestation d'humanité s'éprouve dans le comportement sexuel, y compris la prostitution, qui n'est pas révélatrice de l'inhumain pour Gary, au contraire. Il est le lieu de l'humain, le refuge de l'humain :

« Pour moi, qui n'ai jamais pu accepter de voir dans le comportement sexuel des êtres le critère du bien et du mal, qui ai toujours placé la dignité humaine bien au-dessus de la ceinture, au niveau du cœur et de l'esprit, de l'âme, où nos plus infâmes prostitutions se sont toujours situées, cette petite Bretonne me paraissait avoir bien plus de compréhension instinctive de ce qui est ou n'est pas important que tous les tenants des morales traditionnelles⁴³⁵ ».

Le narrateur de *La Promesse de l'aube* insiste sur la thématique de la sexualité et sa faculté à rendre humain.

⁴³⁴ *Les Mangeurs d'étoiles*, p.26.

⁴³⁵ *La Promesse de l'aube*, p.272-273.

La pensée, l'humanité, transforme le sexe dans sa dimension essentiellement reproductive, en sexualité. Gary récuse toute moralisation de l'acte sexuel et nous invite à repousser les jugements de valeur, à se libérer des stéréotypes pour accéder à l'humain. Il investit le langage comme instrument du dépassement corporel en définissant le corps comme lieu d'expression de l'âme, de l'esprit. Le sexe ainsi verbalisé devient une affaire profondément humaine. Il engage l'homme dans un rapport au corps esthétisé tout en le rapprochant des premiers échanges instinctifs. Là où d'autres voient une traduction brûlante du rapport dominant-dominé, Gary scande la liberté que retrouve le sujet dans un corps débarrassé de ses artifices. Le vêtement pare l'individu de ses attributs sociaux et le soustrait à l'authenticité de la rencontre.

Le sexe rappelle crument à l'homme son essence. Il doit accepter de dire ce qu'il est et ignore les déterminants sociaux. La présentation n'induit plus la représentation. L'être rompt avec le paraître.

La sexualité est une humanité exacerbée, point de rupture avec la comédie du monde et point de perspective d'une humanité en errance. Dans le rapport sexuel, l'homme dévoile ses pulsions sans obsession de dissimulation. Le désir, qualité proprement humaine, en nudité, en transparence, échoit dans le miroir des désirs de l'autre. Désirer sans se dérober, dire sans déguiser, se voir tel que l'on est, est autant de figures imposées par la sexualité. Le sexe confronte au réel lacanien, incontournable, inaltérable, et plonge dans les profondeurs de l'humanité en laissant le regard déshabiller l'être garien, le rencontrer dans sa substantialité.

Gary, maître des techniques de dissimulation, mesure la difficulté de contourner ce corps dont la chaleur, la douceur rassure et invite la parole à se démasquer. La nudité convoque l'humilité et l'humanité, place la rencontre sous le sceau de la vérité. Pour Gary, elle est une précieuse parenthèse d'une existence marquée par la médiatisation,

par le flux de la désinformation. Dans ses rapports médiatisés par les conventions sociales, l'homme fuit la vérité. Il la considère handicapante et signe de vulnérabilité. L'habit est mensonge, le rapport social est tronqué. Le thème du vestiaire résonne chez

Gary ; d'où le titre *Le Grand Vestiaire*. Dans ce livre est posé la question de l'ignominie des hommes et leur vestiaire. Le cordon intime entre l'habit et l'homme est certain. Le personnage de Vanderputte porte un gilet aux oreilles de chien, un plaid écossais. Il ne porte que des vêtements d'occasion, élargissant par là ce qu'il nomme « son cercle de famille » (p.149). Il endosse l'habit de Gestard-Feluche. Vanderputte est réduit à son vestiaire : il est absent dans l'habit, il n'existe pas. Il se retrouve dans une peau étrangère à lui. Les vêtements sont « froids, étrangers comme la peau d'un autre » (p.226). Chez Gary, l'habit fait le moine. Vanderputte n'est que dans l'apparence, l'extériorité. L'humain n'est pas en lui. L'habit n'est que camouflage, il ne transmet rien.

Le Mime

Ajar est un mime. La langue d'Ajar est une langue qui mime l'oral⁴³⁶. Avec le choix de la langue oralisée, rien n'est plus apparent dans la bouche de Momo que cette affectivité à fleur de peau. C'est dans *La Vie devant soi* que la langue est la plus mise à mal, que l'on rencontre le plus de transgressions. La voix est celle d'un jeune adolescent d'origine algérienne en rupture de scolarité qui vit chez une ancienne prostituée, Madame Rosa. Momo utilise les termes familiers populaires ou grossiers. La force d'Ajar jaillit dans la profusion des contresens, des paradoxes, des déformations de mots

⁴³⁶ Benveniste est naturellement le premier à indiquer l'importance de « l'oralité » dans l'étude du discours et de l'énonciation. Cf. « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, I. Gallimard, 1966, p.222.

ou de phrases entières, dans la confusion des registres. On retiendra le contresens de Momo :

« Moïse est revenu comme il a promis et c'est là qu'on a eu cette catastrophe nationale dont j'ai eu l'honneur et qui m'a vieilli d'un seul coup ⁴³⁷».

Le mot « proxynète » est utilisé à la place de « proxénète » ou « niche » au lieu de « nichon ». Momo féminise le mot « travesti » qui devient « travestite » ou « *travestie* ». La déformation de mots est une constante de *La Vie devant soi*. L'expression : « état d'habitude » est employée au lieu « d'hébétude », ou « amnistie » pour « amnésie ». Cela peut concerner des phrases entières telles que : « Ils ont plusieurs foyers qu'on appelle taudis où ils n'ont pas les produits de première nécessité ⁴³⁸ ». « Il m'a dit que madame Rosa était trop tendue et qu'elle pouvait être attaquée d'un moment à l'autre ⁴³⁹ ». La confusion des registres est largement utilisée. Par exemple, Momo confond le registre du droit et celui de la médecine :

« C'est ce que le docteur Katz appelle en médecine les rémissions de peine ⁴⁴⁰ ».

La Vie devant soi simule le discours oral. Retenons le passage suivant où l'absence de ponctuation, la longueur et le rythme de la phrase rendent compte de ce phénomène d'oralité :

« Moi Madame Rosa je lui aurais promis n'importe quoi pour la rendre heureuse parce que même quand on est très vieux le bonheur peut encore servir, mais à ce moment on a sonné et c'est là que c'est produit cette catastrophe nationale que je n'ai pas pu encore faire entrer ici et qui m'a causé une grande joie car elle m'a permis de vieillir d'un seul coup de plusieurs années, en dehors du reste ⁴⁴¹».

⁴³⁷ *La Vie devant soi*. p.172

⁴³⁸ *Op.cit.*, p.33

⁴³⁹ *Op.cit.*,p.132 .

⁴⁴⁰ *Op.cit.*, p.181-182

⁴⁴¹ *Op.cit.*, p.183

Les infractions à la syntaxe relèvent du parlé populaire ou de l'oralité. Elles se traduisent essentiellement à travers les expressions telles que « c'est comme ça que ⁴⁴²», « sans ça ⁴⁴³ », « tout ça c'est ⁴⁴⁴», « des fois que ⁴⁴⁵ ».

Momo fait une différence entre le registre de son milieu et celui des autres : « c'était ce qu'on appelle chez eux ⁴⁴⁶».

Il s'agit pour Ajar de mimer le langage social, de le libérer de ses fonctions, de ses expressions figées. L'outil privilégié de l'écriture d'Ajar est le paradoxe car il permet de créer une langue nouvelle, fondée sur un brouillage de pistes afin de mieux délivrer une pensée sans stéréotypes. Ajar détourne la parole clichée en jouant sur la polysémie des termes utilisés : « On s'est tous assis par terre autour de la Juive et on a goûté un moment de repos car en Afrique ils sont beaucoup plus nombreux qu'à Belleville et ils peuvent se relayer par équipes autour des mauvais esprits comme chez Renault ⁴⁴⁷. ». Il s'agit d'un défi ludique, d'un pied de nez à la logique courante. Parfois les prépositions sont employées incorrectement ou inutilement. Par exemple, Momo parle d' « un thé de menthe ⁴⁴⁸ » au lieu d'un thé à la menthe. En ce qui concerne la concordance des temps, elle a un effet plutôt comique chez Momo. Il suffit de relire cette phrase du jeune homme: « Je suis descendu au café de monsieur Driss en bas et je m'assis en face de monsieur Hamil ⁴⁴⁹».

Cela est vrai aussi pour les accords d'adjectifs qualificatifs : « Elle avait l'air triste et inquiet et j'étais plutôt ⁴⁵⁰ content de la voir dans son état normal ⁴⁵⁰. ».

⁴⁴² *Op.cit.*, p.13.

⁴⁴³ *Op.cit.*, p. 14.

⁴⁴⁴ *Op.cit.*, p.18.

⁴⁴⁵ *Op.cit.*, p.27.

⁴⁴⁶ *Op.cit.*, p. 120.

⁴⁴⁷ *Op.cit.*, p.177.

⁴⁴⁸ *Op.cit.*, p. 11.

⁴⁴⁹ *Op.cit.*, p.10.

⁴⁵⁰ *Op.cit.*, p.169.

Les sentiments de Momo ressortent dans toute leur nudité et leur crudité. La clownerie de Momo passe aussi par cette espèce de naïveté qui rappelle celle de Fosco des *Enchanteurs* : cette façon de penser qu'ils seraient de grands écrivains. Momo est convaincu qu'il sera « un mec comme Victor Hugo⁴⁵¹ ».

Ajar n'a pas besoin du néant à la Kafka pour exprimer la condition humaine, pour dire que les personnages sont des acrobates sur le fil de l'existence, des mimes.

S'il choisit d'écrire un français non conventionnel, oralisé, il est loin de se livrer à une surenchère entre les degrés de l'interdiction. Toutefois, Ajar n'oublie pas les critiques qui valurent à Gary la réputation de romancier écrivant un mauvais français : « J'ai (...) l'impression que je serai toujours pour les français un écrivain « outsider⁴⁵² » (...) » :

« J'ai avec la langue française un rapport tout à fait libre et j'ai souvent voulu la bousculer, lui faire prendre des tournures sciemment adoptées du russe ou du polonais, ou de l'anglais. Mais chaque fois que quelque cuistre pédant de critique me reprochait de ne pas savoir le français, alors j'y ai renoncé, un peu par fatigue⁴⁵³ ».

L'emploi de l'obscénité et de la scatologie ne sont pas toujours liées, selon le sens propre des mots aux organes ou gestes de la sexualité. La vulgarité intervient, comme cela est justement le cas à l'oral, à travers les insultes, les injures ou les menaces. Les mots n'ont pas valeur seulement de provocation. Ils font aussi bien partie d'un jeu avec la langue et son renouvellement. Dans cette volonté de vivifier le français, en recourant à des traits et à sa forme orale, populaire et argotique, Ajar parodie la bibliothèque contemporaine que forment, par exemple, Queneau ou Céline.

⁴⁵¹ *Op.cit.*, p.128.

⁴⁵² Propos retenus dans Le cahier de l'Herne, *Romain Gary* p.13, d'après l'entretien avec K.A. Jelenski, « Un picaro moderne ».

⁴⁵³ *Op.cit.*, p.13.

Il s'agit de rendre compte de la réalité d'une prononciation qui rappelle celle de Céline dans *Voyage au bout de la nuit*. Il n'y a pas lieu de chercher dans *La Vie devant soi*, la manifestation de mots populaires mais bien une mise en valeur à des fins littéraires. Les mots populaires appartiennent au langage oral, se laissent bien discerner, témoignant d'un jeu avec la langue. Ici cette volonté est d'autant plus légitime que le vocabulaire populaire est un vocabulaire vivant et libre. Les libertés qu'Ajar prend témoignent à la fois de sa maîtrise et de son désir d'épouser le mouvement de la langue en proposant déformations, glissements ou paradoxes. Dans la mesure où le parler populaire maintient autour de ses mots, de ses phrases, un halo d'humour, il coïncide avec le style Ajar. Mais, loin de jouer sur une opacité du langage populaire, Ajar dilue les paradoxes, les jeux de mots, les calambours. Ils surgissent librement dans son texte, sous sa plume, délestés de toute culpabilité.

Le Ventriloque

Dans *Gros-Câlin*, la figure du ventriloque est représentée par un thérapeute-ventriloque répondant au nom de Monsieur Parisi. Le narrateur Michel Cousin se rend chez ce médecin afin de vaincre sa solitude et son problème de communication. Le maître ventriloque apprend à Cousin à s'exprimer et à parler à un mannequin afin d'évacuer ses souffrances. Pour Cousin, cette expérience se résume sous la forme d'un doublage : « J'ai parfois l'impression que l'on vit dans un film doublé et que tout le monde remue les lèvres mais ça ne correspond pas aux paroles ; on est tous postsynchronisés et parfois c'est très bien fait, on croit que c'est naturel⁴⁵⁴ ».

Cousin cherche à s'exprimer, à trouver sa voix. C'est un être « vide ». Il n'a pas d'intériorité, il n'est pas habité, comme peuvent l'être d'autres personnages, notamment

⁴⁵⁴ *Op.cit.*, p.113.

dans *La Promesse de l'aube* et *La Danse de Gengis Cohn*. Cousin est seul. D'où cette sensation que les mots glissent sur lui, tel le serpent qui glisse dans son appartement. La comparaison avec le python se fait à travers le langage. Cousin démontre son incapacité à s'accrocher aux mots. Cet état se caractérise par la métaphore animale.

Dans *La Promesse de l'aube*, c'est la voix de la mère qui habite le fils. Le narrateur reconnaît qu'il parle à la place de sa mère ou que la voix de celle-ci résonne si fort en lui qu'il parle comme elle :

« Je crois vraiment que c'était la voix de ma mère qui s'était emparée de la mienne (...) Je crois même que ma voix changea et qu'un fort accent russe se fit clairement entendre⁴⁵⁵ ».

Il s'agit bien d'une voix, celle de la mère, qui passe en lui. Il s'agit d'une transmission, d'un passage de voix, une voix que la mère a laissée avant de partir :

« Ce dernier cri bête du courage humain le plus élémentaire, le plus naïf, est entré dans mon cœur et y est demeuré à tout jamais, il est mon cœur. Je sais qu'il va me survivre et qu'un jour ou l'autre les hommes connaîtront une victoire plus vaste que toutes celles dont ils ont rêvé jusqu'ici⁴⁵⁶ ».

Tout le livre porte sur ce lien maternel, ce cordon ombilical qui n'a jamais été coupé. Désormais, Nina est passée, est entré en lui. Il est elle :

« Ma mère, cependant, me suivait partout où j'allais, et sa voix s'élevait en moi avec une cinglante ironie⁴⁵⁷ (...) ».

Le narrateur a des hallucinations, il voit sa mère partout :

⁴⁵⁵ *La Promesse de l'aube* .p.296.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.284.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.302.

« Je voyais ma mère. Elle penchait la tête de côté, les yeux à demi fermés. Elle pressait une main contre son cœur. Je l'avais vue dans la même attitude il y avait déjà tant d'années, au moment de sa première crise de coma insulinaire. Son visage était gris. Elle avait du faire un effort prodigieux, mais elle n'avait pas la force qu'il eût fallu pour sauver tous les fils du monde. Elle n'avait pu sauver que le sien⁴⁵⁸ ».

Le fils continue à dialoguer avec sa mère :

« Maman, lui dis-je en levant les yeux. Maman. Elle me regardait. Tu avais promis de faire attention, dit-elle. Ce n'est pas moi qui pilotais⁴⁵⁹ ».

Romain raconte comment il voit le regard de sa propre mère. L'hallucination est si forte que le narrateur en vient à imaginer des scènes avec sa mère. Par exemple, il invente les reproches que celle-ci aurait pu lui faire : « Mais tu ne travailles pas, me disait-elle, tristement. Comment veux-tu que cela arrive, si tu ne fais rien⁴⁶⁰ ? ». Ainsi domine la figure maternelle. La mère s'empare de ce fait de la voix de son fils et, ne parle plus avec mais à travers lui. C'est Nina qui parle. L'un des exemples les plus significatifs se situe à un moment où il est question de l'échec de Romain à réaliser toutes les promesses faites à sa mère:

« Mon erreur a été de croire aux victoires individuelles. Aujourd'hui que je n'existe plus, tout m'a été rendu⁴⁶¹ ».

On voit comment le sujet de la ventriloquie fait revivre la disparue, Nina. La voix de la mère résonne. Le personnage n'est jamais seul. Il porte en lui des voix et n'est jamais entièrement séparé des autres. Il y a deux voix en une. C'est le propre même de Gary/Ajar.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.354.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.335.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.346.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.388.

Un autre texte de Gary avant *La Promesse de l'aube* jouait déjà sur le registre de la ventriloquie. Il s'agit de *Lady L*. Lady L ne raconte pas sa vie mais celle d'Annette Boudin, une anarchiste. En fait, Lady L et Annette Boudin ne sont qu'une seule et même personne : Lady L narre son passé d'anarchiste sous le nom d'Annette Boudin. Annette Boudin a épousé un riche aristocrate, Lord Glendale, qui lui a légué toute sa fortune. Comme dans *La Promesse de l'aube*, les deux voix se regroupent en une seule. Il n'y a donc pas de séparation entre les deux personnages dans la mesure où, à ce moment là, le texte se rapproche d'un autre récit, *La Danse de Gengis Cohn*. Annette habite lady L. Ce procédé d'occupation d'un personnage par un autre est repris dans *La Danse de Gengis Cohn*, sous la dimension du dibbuk, où celui qui vit à l'intérieur du corps de l'autre, ne peut se retenir d'émerger de temps à autres. C'est un couple des plus originaux, fait dans le cas de lady L, d'elle-même avec elle-même. Autrement dit, Lady L est habitée par une « ex » elle-même. Cela est d'autant plus intéressant que pour Lady L, la cohabitation avec Annette n'est plus possible, Lady L étant trop différente d'Annette.

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, il s'agit de la voix d'un ancien nazi Schatz hantant celle du juif Cohn. C'est un pensionnaire bien étrange que Cohn appelle familièrement Schatzen au lieu de Schatz :

« Nous ne nous sommes plus quittés, Schtazen et moi, depuis cette belle journée d'avril 1944. Schtaz m'a hébergé : voilà bientôt vingt-deux ans qu'il cache un juif chez lui. J'essaie de ne pas trop abuser de son hospitalité, de ne pas prendre trop de place, de ne pas le réveiller trop souvent au milieu de la nuit. ⁴⁶²».

Il n'est nullement question d'hospitalité, comme le laisse penser Cohn avec humour. Cohn persécute Schatz. Il se montre exigeant notamment quand il a faim. Il lui ordonne de lui apporter des rahat-loukoums, de manger pour lui, obligeant ainsi son « hôte » à respecter les traditions juives : « l'autre jour, il y eut un incident particulièrement amusant. C'était la fête de *hannukak* et Schatz, qui connaît nos fêtes sur le bout des

⁴⁶² *La Danse de Gengis Cohn*, p.12.

doigts, m'avait cuisiné quelques-uns de mes plats kosher favoris. (...) Sa logeuse, Frau Müller, entra à ce moment là et la vue du commissaire de police Schtaz, offrant d'un air suppliant un plateau de *cholant* et de *grefillte fisch* à un juif qui n'était pas là lui fit tellement peur qu'elle se trouva mal ⁴⁶³». De plus, Cohn impose à Schatz de parler Yiddish. C'est pour cela que Schatz achète un dictionnaire afin de comprendre ce qu'il dit. Cohn peut ainsi parler à Schatz. L'occupation de Schatz par Cohn est avant tout verbale. Par exemple, Cohn fait réciter à Schatz le chant funèbre El Molorakim, jour d'anniversaire du soulèvement du Ghetto de Varsovie et, le pousse à s'agenouiller afin d'interpréter la prière pour les morts. La particularité de Cohn est de se « manifester » dès qu'il est question de crime ou d'extermination :

« Ce Guth y va vraiment un peu fort. Le crime du siècle ? Et moi, alors ? (...) En voilà assez. Il n'est pas question de laisser passer une telle *hutzpé*, sans réagir. Lorsque je l'entends affirmer que c'est la première fois *dans son expérience* que quelqu'un se livre en Allemagne à un massacre collectif sans l'ombre d'une raison, je me sens personnellement visé. Je me manifeste ⁴⁶⁴».

Se manifester signifie chez Cohn, avoir une apparence visible. Cohn veut hanter Schatz physiquement :

« Je me place devant le commissaire, les mains derrière le dos. Je suis fier de constater que cela lui fait de l'effet. Il faut dire que je présente assez bien. Je porte un manteau noir très long, par-dessus mon pyjama rayé et, sur le manteau, côté cœur, l'étoile jaune réglementaire. Je suis, je le sais, très pâle, on a beau être courageux, les mitraillettes des SS braqués sur vous et le commandement *Feuer* !, ça vous fait tout de même quelque chose et je suis couvert de plâtre des pieds à la tête, manteau, nez, cheveux et tout ⁴⁶⁵».

Cohn est un dibbuk.

⁴⁶³ *Op.cit.*, pp.16-17.

⁴⁶⁴ *La Danse de Gengis cohn*, p.19.

⁴⁶⁵ *Op.cit.*,pp. 22-23.

Le dibbuk⁴⁶⁶ :

Schatz qui est seul à voir Cohn se met à lui parler en public. Là où c'est intéressant, c'est que celui qui parle est celui qu'on ne voit pas. Il ressemble à Gary -Ajar. Cohn est une sorte de démon des mots. Il coupe la parole de Schatz et s'impose, impose sa voix à Schatz. Du point de vue du texte, il est difficile de savoir qui parle :

« -Hein ? fait Guth. Vous dites ?

- Rien, grogne Schatz. J'ai mon...

- Je suis sûr qu'il était sur le point de dire : « j'ai mon Juif qui revient », mais il se rattrape.

- J'ai mon malaise qui revient, dit-il.

Il saisit la bouteille et boit. Je n'aime pas ça du tout. Il essaie de me noyer, ce salaud-là. ⁴⁶⁷ » .

La question de la ventriloquie est si forte dans ce livre, que je ne sais plus, au fur et à mesure qu'avance ma lecture, qui habite qui.

Cohn soulève ici un point important, à savoir, qu'il n'est peut-être pas celui qui habite l'autre : « Je vous dirai seulement ceci : je ne sais plus, parfois, si je suis en lui ou s'il est en moi. Il y a des moments où je suis convaincu que ce gremlin de Schatz est devenu *mon* juif, que cet Allemand est tombé dans mon subconscient et qu'il y est installé pour toujours ⁴⁶⁸ ». Cohn aimerait sortir du cerveau de Schatz, tout comme Schatz voudrait se débarrasser de Cohn :

« J'entends un rire, mais je ne sais si c'est lui qui rit ou si c'est moi. Il y a même des moments où je ne sciais plus lequel de nous deux pense, ou parle, souffre ou dort, et Cohn croit alors être le produit de mon imagination, de ma rancune de nazi. J'aime bien, d'ailleurs, ces brefs instants de doute : peut-être rien de tout cela n'est-il arrivé. (...)Je ne cherche pas à me blanchir, mais il y a des

⁴⁶⁶ Selon la tradition juive hassidique, le « dibbuk » (orthographié de multiples manières) renvoie à l'âme d'un défunt qui, n'ayant pas trouvé le repos, prend possession d'un vivant. Il existe une cérémonie d'exorcisme, célébrée par dix juifs pieux, pour l'expulser. Je renvoie ici à Pierre Bayard, l'auteur de *Il était deux fois Romain Gary*, pour son explication de la parenté entre Gary et la tradition du dibbuk, notamment sur la pièce de Chalom Anski, *le Dibbuk*, p.82.

⁴⁶⁷ *La Danse de Gengis Cohn*, p.26.

⁴⁶⁸ *Op.cit.*, p.63.

moments où je ne sais tout simplement pas très bien qui je suis. Schatz essaie de tout embrouiller, de se cacher en moi, pour mieux se protéger, contre mon insistance. Il voudrait faire croire qu'il n'est qu'un fantôme de nazi qui hante le subconscient juif⁴⁶⁹».

Gary joue avec la notion de *dibbuk* qu'il renverse totalement. On ne sait plus qui est le *dibbuk* de qui. Mais là où Gary complique les choses, c'est lorsqu'il fait dire à ses personnages qu'ils ne sont que des marionnettes manipulées par un créateur :

« -Cohn, ce n'est pas le moment de nous disputer. Il y a là un type, qui essaie de nous vider.

-Quel type ? Où ça ?

-Nous ne pouvons pas le voir. *Nous sommes dedans.* (...) ⁴⁷⁰.

« -Ce type là est un vicieux, dit Schatz, plaintivement. Il faut s'attendre à tout. Je me tais.

-Cohn, nous sommes tombés dans le subconscient d'un obsédé sexuel ⁴⁷¹».

Ce sont schatz et Cohn qui sont occupés :

« Une chose, en tout cas, est sûre : je ne suis pas chez moi, là où je suis, et bien que ce soit chez les juifs une obsession permanente et naturelle, et d'ailleurs tout à leur honneur, je me sens menacé ; je ne sais même plus si je pense ou si je suis pensé, si je souffre ou si je suis souffert, si je hante ou si je suis hanté. Bref, je me sens possédé. Vous vous rendez compte pour un *dibbuk* ? »

Chacun finit par découvrir qu'il est lui-même possédé.

La Danse de Gengis Cohn est un livre sur les voix qui nous hantent. L'originalité d'un tel texte tient dans la farce qui veut que les personnages s'aperçoivent qu'ils sont manipulés par leur créateur, habités par une autre voix : celle de l'écrivain.

La ventriloquie renvoie au caché, au dissimulé, à l'invisible : la voix.

C'est une force qui s'empare du pôle d'énonciation. L'être est possédé au sens où « je est un autre ». Des êtres s'envahissent et envahissent les autres, l'autre.

⁴⁶⁹ *Op.cit.*, p.63.

⁴⁷⁰ *Op.cit.*,p.189.

⁴⁷¹ *Op.cit.*, p.190.

Gary est le ventriloque de ses personnages mais aussi d'un autre personnage, d'une autre personne : Ajar.

Gary-Ajar :

Ajar parle avec la voix de Gary. C'est un masque du romancier. Là où « l'affaire » se complique c'est qu'il revient à une autre personne que Gary-Ajar de revêtir le masque.

C'est à Paul Pavlowitch d'endosser l'identité de ce nouvel écrivain. Il est important de rappeler ici les circonstances dans lesquelles Ajar naît et les motivations qui poussent Gary à écrire sous un autre nom. *Gros-Câlin* est le premier des quatre livres que Gary décide de publier sous le pseudonyme d'Emile Ajar. Gary charge son neveu Paul Pavlowitch d'incarner Ajar. Gary trace une biographie d'Ajar que Pavlowitch se devra de respecter lors d'entretiens ou d'interviews. Ajar naît dans les années trente à Oran. Il a connu Camus et vit désormais en Amérique du Sud. Jusqu'à la fin, Gary brouille les pistes pour que le rapport avec son neveu ne se fasse pas. Le point de vue de Gary à la sortie de son premier Ajar est intéressant pour comprendre le rôle qu'il joue dans cette magie.

Relisons ces propos : « J'avais aimé *Gros-Câlin*, je n'ai pas encore lu *La Vie devant soi*. Je ne crois pas que son auteur pourra continuer plus longtemps son anonymat ».

Gary révèle de véritables talents de « ventriloque » face à la presse.

Dominique Bona dans sa biographie sur Gary explique les différentes étapes de l'aventure Ajar et note au sujet de la comparaison établie par la critique entre le neveu et l'oncle que le neveu serait plus brillant que l'oncle finissant. Le triomphe de *La Vie devant soi* éclatait, pour les journalistes, face à la réputation d'impuissant de Gary causé par son livre *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*. On reprochait à Gary de copier Ajar. La supériorité du neveu sur l'oncle vieillissant devait beaucoup amuser

Gary. Thème qui sonne comme une répétition. La dialectique jeune/vieux, Gary l'abordait déjà dans *Les Enchanteurs*.

Le trio Gary, Ajar, Pavlowitch est digne d'un véritable carnaval. Ajar a le visage de Paul Pavlowitch et la voix de Gary. Il existe deux partenaires :

« Bien sûr, dans le Goncourt, on trouvera une petite influence de mes propres écrits, par-ci, par-là, de petites choses. Paul a lu mes écrits, c'est évident. Mais dites-moi comment j'aurais pu trouver le temps de faire le roman d'Émile Ajar, alors que j'ai traduit en anglais mon dernier-né : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, terminé une pièce de théâtre, achevé un scénario ? Je ne suis pas un génie surhumain capable de tenir la plume de Paul en plus de la mienne. Non, il faudra vraiment dissiper ces fumées et prendre Paul au sérieux. Ne pas abîmer ce garçon d'or pur⁴⁷² ».

La naissance touche celle de l'écrivain et non celle de l'homme :

« Lorsque les journaux ont écrit qu'Émile Ajar n'existait pas, que c'était une « fabrication », ils disaient la vérité. J'ai été vachement fabriqué, je vous le jure, et même figolé.⁴⁷³ »

Le personnage de *Pseudo* est hanté par la naissance. Mais cette naissance est d'ordre littéraire :

« J'ai expliqué au commissaire (...) que nous allions enfin nous donner naissance, qu'on allait être les fils de nos propres œuvres et non pas des fils de putes.⁴⁷⁴ »

Le jeu sur l'identité a été poussé à ses limites.

Gary peut ainsi jouir de cette dimension prométhéenne d'être autre sous le nom de son neveu. Dans les premières lignes des *Enchanteurs* Gary souligne l'importance de la voix,

⁴⁷² Le Monde, 26 novembre 1975.

⁴⁷³ *Pseudo*, p.70.

⁴⁷⁴ *Ibid*, p.67.

celle de sa narratrice, « celle qui lui a toujours prêté sa voix avec le plus d'amitié (...) encore sa narratrice⁴⁷⁵ ». Le ventriloque est une mise en abyme de l'écrivain.

« Il vient donc un moment où vous êtes dévoré par le besoin de vérité et d'authenticité, de poser des questions et de recevoir des réponses, bref de communiquer -et de communiquer avec tout, avec le tout, et c'est là qu'il convient de faire appel à l'art. C'est là que le ventriloque entre en jeu et rend la création possible ».

« Il n'est venu à l'idée d'aucun qu'au lieu de Paul Pavlowitch inventant Romain Gary, c'était Romain Gary qui inventait Paul Pavlowitch.⁴⁷⁶ ».

Cette voix, on pouvait l'entendre dans les quatre Ajar. Il suffisait d'après l'auteur lui-même de l'avoir lu :

« Aucun des critiques n'avait reconnu ma voix dans *Gros Câlin*. Pas un, dans *La Vie devant soi*. C'était, pourtant, la même sensibilité que dans *Education européenne*, *Le Grand Vestiaire*, *La Promesse de l'Aube*, et souvent les mêmes phrases, les mêmes tournures, les mêmes humains. Il eut suffit de lire *La Danse de Gengis Cohn* pour identifier immédiatement l'auteur de *La Vie devant soi*. Les jeunes gens amis du jeune héros de *L'Angoisse du roi Salomon* sont tous sortis d'*Adieu Gary Cooper* : le personnage de Lenny dans ce dernier roman parle et pense exactement comme Jeannot dans *Le Roi Salomon*⁴⁷⁷(...) ».

Comme le déclare le narrateur de *Gros-Câlin*, il s'agit d'arracher « des réponses au Sphinx ». La littérature est en fait la parole du monde. La littérature ventriloque parle le monde et lui répond. L'écrivain est ventriloque dans la mesure où il fait parler l'humanité. La ventriloquie n'est-elle pas le moyen d'aller vers la création d'une nouvelle langue ?

Ajar est un pseudonyme ventriloque : c'est un « faux » nom habité par une autre voix. Il est intéressant de voir en quoi il est capital pour l'écrivain qu'il y ait une voix sans visage,

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.78.

⁴⁷⁶ *Op.cit.*, p.19.

⁴⁷⁷ *Op.cit.*, p18.

comme Ossian, créature de Mac Pherson⁴⁷⁸ auquel il se compare dans son dernier texte, *Vie et mort d'Emile Ajar*. Ne pas délivrer le nom de l'auteur est une occasion magique pour l'écrivain de s'octroyer l'autorité créatrice dans sa grandeur pure, d'aller au plus près de sa soif d'absolu.

Luigi Pirandello dans *Quand on est quelqu'un*, exprime cette notion clé d'un écrivain qui ne parvient plus à être soi, souffrant de l'absence de renommée. Comme Gary, il passe par le pseudonyme (Delago) pour être anonyme et ainsi vivant :

« Ce qui est à moi ne doit pas être de mon sang, ce qui est ma vie ne doit pas être ma vie⁴⁷⁹ ».

Dans cette pièce, Pirandello montre l'enjeu existentiel d'un pseudonyme pour un écrivain : « S'affirmer mort-vivant contre sa mort sociale et pour la vie de la fiction, révèle une dimension hautement ontologique et éthique » dira Pirandello. C'est ce qu'écrit aussi l'histoire Gary-Ajar.

⁴⁷⁸ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.16.

⁴⁷⁹ Pirandello, Luigi. *Théâtre*. Paris : Gallimard, 1954, p.80.

II. Le truquiste

Le pseudonyme

Pourquoi choisir un pseudonyme ?

Je formule tout d'abord l'hypothèse suivante : pour lutter contre un effondrement mental menaçant. Gary a beaucoup souffert des critiques fortes et violentes qui lui ont été adressées. En multipliant les points de vue, éthique et esthétique, la pratique du pseudonyme permet à l'écrivain d'échapper aux limites de sa personnalité. La question de la sincérité est dépassée si l'on considère « l'aveu » de l'aspect psychiatrique de sa personnalité. (En témoigne L'écriture de *Pseudo*).

La pseudonymie pourrait aussi apparaître comme une variante du *complexe fraternel*, défini par René Kaes⁴⁸⁰ en tant que complexe intrapsychique qui ne coïncide pas avec la fratrie réelle, mais l'organise. Ici, je ne peux faire abstraction de la vie réelle de Gary (enfant unique, sans père qui n'a reçu que l'amour excessif de sa mère qui souhaitait que celui-ci soit un grand écrivain). Ce qui semble avoir poussé Gary au pseudonyme, c'est avant tout l'absence de sa mère. Ce qui a peut-être déterminé l'écriture ajarienne,

⁴⁸⁰ Kaes René, « le complexe fraternel, aspects de sa spécificité », in *Topique, Les jumeaux et le double*, n°51, Paris, Dunod.

c'est le complexe de la mère morte. Dans *La Promesse de l'aube*, c'est avec sa mère que Gary cherche un nom d'auteur. Malheureusement, la mère ne connaîtra jamais le succès de son fils en tant qu'écrivain. C'est à travers la transposition fictionnelle que l'écrivain opère par l'intermédiaire de son autre moi (Ajar) que Gary essaie de figurer le choc auquel la vie l'a confronté : la mort de sa mère. Tout comme lui, le personnage d'Ajar a souffert de l'absence d'une mère.

Cette souffrance est telle qu'il se sent même étranger à lui-même, tel un pantin. Alors il se confie à l'écriture et déplace sur elle le lien qui le reliait à sa mère. Le pseudonyme permet d'exaucer le vœu maternel (être un grand écrivain) .Gary semble avoir eu moins de succès qu'Ajar. Ce fut le cas pour un autre écrivain qui a également utilisé du pseudonyme : il s'agit de Boris Vian. Boris Vian est également l'auteur de Vernon Sullivan⁴⁸¹. Mais très vite la presse découvre la mystification : Boris Vian et Vernon Sullivan ne font qu'un. Les romans noirs signés Vernon Sullivan valurent à Vian un grand succès populaire mais aussi une série de procès qui l'affectèrent durablement. Seule la mort lui conféra son identité. Queneau avait dit à propos de Vian : « on n'est pas complet quand on n'est pas mort » (*L'herbe rouge*).

Sullivan naît lorsque la maison d'édition de Vian en 1946 a besoin d'un bestseller à l'américaine. Après la guerre, on assiste au grand succès des thrillers américains, la série noire venait de naître. *J'irai cracher sur vos tombes* est le best –seller attendu mais il est écrit sous le nom de Vernon Sullivan⁴⁸². Boris Vian a écrit sous les anagrammes de ce nom que sont : Bison Ravi, Baron Visi et Brisavion.

Un autre cas tout aussi intéressant existe dans la littérature, c'est celui de l'écrivain Fernando Pessoa. Il n'a pratiquement jamais publié sous son vrai nom mais sous une multitude de pseudonymes qu'il appelait ses « hétéronymes » tant chacun correspondait à une personnalité différente. Ce sont quelques soixante douze

⁴⁸¹ Nom forgé à partir de Paul Vernon, un ami de Vian musicien et Joe Sullivan, un pianiste de jazz.

⁴⁸² Vian écrit sous ce nom car le livre est chargé d'érotisme et de violence.

hétéronymes que Pessoa crée au cours de sa vie. Les hétéronymes les plus connus de l'auteur du *Marin* restent : Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos et Bernardo Soares.

« Nous avons tous deux vies : la vraie, celle que nous avons rêvée dans notre enfance, et que nous continuons à rêver, adultes, sur un fond de brouillard ; la fausse, celle que nous vivons dans nos rapports avec les autres, qui est la pratique, l'utile, celle que l'on finit par mettre au cercueil⁴⁸³ ».

Il s'agit dans le cas de Pessoa de masquer mais par des masques transparents. On peut distinguer deux styles : celui de Caeiro et celui de Reis. Caeiro est le poète du regard objectif, du constat de l'existence brute des choses, auxquelles il refuse toute signification : ses vers sont prosaïques. Reis est épicurien stoïcien, nourri de culture latine, il est le poète de la réalité évanescence, de la vie brève, de l'instant fugitif. Il se veut libre et un artiste du vers : la préciosité de ses odes contraste avec l'apparente simplicité du *Gardeur de troupeaux* de son maître Caeiro.

Le livre de l'intranquillité est le journal intime que Pessoa adresse à son double, l'employé de bureau Bernardo Soares. Dans un livre sur Pessoa, l'écrivain Antonio Tabucchi articule son texte autour des fameux « hétéronymes » que Pessoa inventa pour donner voix aux personnages divers et parfois contradictoires qui l'habitaient dans un jeu où à chaque fois, il devenait « autre que soi sans jamais cesser d'être lui-même ». C'est une sorte de dialogue avec les voix, les fantômes qui l'ont accompagné pendant sa vie. Les hétéronymes étaient d'autres que lui, avaient une vie autonome et une biographie. Dans ce livre Tabucchi imagine Pessoa leur parlant, leur dictant ses dernières volontés. Le poète reçoit sur son lit de mort, à l'hôpital St Louis des Français à Lisbonne, ses hétéronymes.

Les hétéronymes sont à l'origine d'une si unique création que l'écrivain portugais trouve une biographie justifiant leur différence : dans une lettre adressée à son ami Adolfo Casais Monteiro en 1935, l'année de sa mort, le poète explique la genèse de l'hétéronyme : « enfant, j'avais déjà tendance à créer autour de moi un monde fictif, à m'entourer d'amis et de connaissances qui n'avaient jamais existé (...) D'aussi loin que

⁴⁸³ Fernando Pessoa, *Le gardeur de troupeaux et autres poèmes*, p.227.

j'ai connaissance d'être ce que j'appelle moi, je me souviens d'avoir construit mentalement- apparence extérieure, comportement, caractère et histoire- plusieurs personnages imaginaires qui étaient pour moi aussi visibles et qui m'appartenaient autant que les choses nées de ce que nous appelons, parfois abusivement, la vie réelle ».

Les énoncés de Pessoa sont capitaux pour comprendre Gary :

« Je ne sais qui je suis, quelle âme je possède. Si je parle avec sincérité, je ne sais de quelle sincérité il s'agit. Je suis diversement autre d'un moi dont je ne sais s'il existe. J'éprouve des croyances que je n'ai pas. Je subis le charme des désirs que je répudie. Mon attention, perpétuellement concentrée sur moi-même, me dénonce perpétuellement des trahisons de l'âme envers un caractère que peut-être je ne possède pas, et que peut-être ne m'attribue pas non plus. Je me sens multiple. Je suis comme une salle peuplée d'innombrables et fantastiques miroirs, qui gauchissent en filets mensongers une seule réalité antérieure, qui ne se trouve en aucun d'eux, et pourtant se trouve en tous. De même que le panthéiste se sent arbre ou fleur, je me sens différents êtres à la fois. Je me sens vivre en moi des vies étrangères, de façon incomplète, comme si mon être participait à tous les hommes, mais incomplètement de chacun d'eux, grâce à une somme de non-moi synthétisés en un seul postiche⁴⁸⁴ ».

Kierkegaard, dans son journal, dit quelque chose de très intéressant sur le « moi » déguisé :

« Ma mélancolie durant bien des années a fait que je n'arrivais pas à me dire « tu » à moi-même au sens le plus profond. Entre la mélancolie et le « tu » il y avait tout un monde imaginaire ; c'est celui qu'en partie j'ai épuisé dans les pseudonymes ; Comme l'homme qui n'a pas un chez-soi heureux est toujours sur les routes autant que possible, et aimerait mieux être quitte de son toit : ainsi ma mélancolie m'a tenu loin de moi-même alors qu'à la découverte et dans l'expérience poétique j'ai parcouru tout un monde imaginaire. Tel l'héritier de grands domaines qui ne finit jamais d'en prendre connaissance, tel, par la mélancolie, j'ai été en face du possible.⁴⁸⁵ »

⁴⁸⁴ Fernando Pessoa, *Le chemin du serpent*, « La coterie inexistante », *Lettres, pages de journal et pensées sur le moi et les autres*, « Une chambre de miroirs », op.cit, p.170.

⁴⁸⁵ *Op.cit.*, p.171.

Pour le philosophe également, il s'agit de jouer avec un pseudonyme. Les pseudonymes les plus connus de Kierkegaard sont Victor Eremita, Juge William, auteur des *Réfutations à A, Ou bien...Ou bien*, Johannes de silentio, auteur de *Crainte et tremblement*, Nicolas Nota bene, auteur des *Préfaces*.

Pseudonymes et supercheries

Les supercheries datent de la Renaissance où elles étaient un jeu humaniste. Au XVIIIème siècle, la plus célèbre de toutes ces mystifications est celle d'Ossian, nom que prit James Macpherson en 1770, pour publier des *Fragments de poésie ancienne*. Au XIXe siècle, après le cas Ossian, les faux se propagèrent dont les fausses lettres de Mme de Sévigné par exemple. Jusqu'à la fin du XIXème, il s'agit de supercherie pour qualifier l'ensemble des tromperies ayant rapport aux livres. Par exemple, Prosper Mérimée crée le dramaturge ibérique Clara Gazul. Le plus souvent, le jeu consiste à berner les critiques et les professionnels. On pense au faux Rimbaud, *La chasse spirituelle*, publiée en 1949 qui trompa Pascal Pia lorsqu'il le préfaça.

Le XIXème siècle a répertorié toutes les anomalies. Il distingue : l'allonyme, qui emprunte le nom d'un écrivain, le polynôme, qui utilise plusieurs pseudonymes, l'hétéronyme, qui prend le vrai nom d'un individu, l'anagramme. Au XVIIe siècle, l'écrivain Baillet dénonce la fourberie des faussaires sous le titre : *Réflexions sur les changements de nom [...] ; motifs que les auteurs ont eus, ou pu avoir, pour changer leurs noms, et pour se déguiser. Manières différentes dont les auteurs ont usé dans ce changement ; Inconvénients que le changement de nom dans les auteurs a causé dans le monde, dans l'Eglise, mais particulièrement dans ce qui s'appelle république des lettres*.

C'est au XIX^{ème} siècle, âge des dictionnaires que ce genre d'œuvre prolifère et s'étend tel celui d'Antoine-Alexandre Barbier : *Le dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudo* (1806-1808, 1822-1827) qui compte près de 12403 entrées, celui de Joseph-Marie Quérard : *Les auteurs déguisés de la littérature française au XIX^{ème} siècle et, Les supercheries littéraires dévoilées*, « Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires ». Jusqu'au XIX^{ème} siècle, le pseudonyme est vu comme une tromperie. Suivant sa définition, *pseudonyme* renvoie au faux et au mensonger. Aujourd'hui, de nouvelles définitions du mot mettent l'accent, non pas sur la tromperie mais sur la liberté créatrice. Telle est la définition qu'en donne Le Robert : « de nos jours, dénomination librement choisie par une personne pour marquer son identité dans sa vie artistique, littéraire, commerciale ou dans tout autre branche de son activité ». L'évolution du mot est telle que le passage s'est fait depuis la notion de mensonge à celle de liberté créatrice. Le rôle du pseudonyme est entre autre d'offrir à l'artiste une sorte de coupure libératrice : déjà Balzac passa par des pseudonymes : Horace de St Aubin, Lord R'Hoone). Au XX^{ème} siècle : Cécile Laurent est l'auteur de *Caroline chérie*, St John Perse est Alexis Léger, Crayencour n'est autre que Margueritte Yourcenar, Destouches, Louis Ferdinand Céline et Laurent est Nerval. Être un autre c'est être libre, c'est séparer l'homme public de l'homme privé. Dans cet effacement de l'auteur, Gary rejoint une certaine modernité. Depuis l'imprimerie, il existe une adhésion entre le nom d'auteur et sa signature qui figure sur le livre, que l'écrivain reconnaît comme identité juridique et institutionnelle. Philippe Lejeune explique à travers le pacte autobiographique en quoi cette signature est garante de l'identité de l'auteur. Mais, le cas de la pseudonymie, en particulier celui de Gary prouve qu'il y a des transgressions faites au pacte.

L'expérience du pseudonyme chez Gary ou l'art de la tromperie

Gary a toujours détesté être enfermé dans une seule identité, une seule peau. Il cherche par la voie du roman à être un autre et il le réalise avec Ajar. L'écrivain en appelle aux forces de vie et de mort, aux fantasmes de jeunesse, à l'amour et au rêve.

« Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose.. » disait Georges Pérec. La renaissance de Gary en Ajar se traduit par une affirmation de sa présence à lui-même en tant qu'écrivain et pour la critique. Gary trouve une reconnaissance notamment avec *La Vie devant soi* et le Goncourt. Il s'agit pour Gary de se « tuer » afin de renaître et ainsi parvenir à se trouver véritablement. On ne peut s'empêcher de rappeler ici la métaphore du feu si souvent employée par les admirateurs de Gary : Les ambitions de Gary d'être autre ont toujours été au cœur de ses préoccupations et ce depuis ses premiers textes y compris les moins connus comme *Le vin des morts* par exemple. Gary lorsqu'il écrit son premier roman, signe Lucien Brulard⁴⁸⁶ *Le Vin des morts*, livre inspiré par *Le Roi Peste* d'Edgar Poe.

En 1958, c'est sous le pseudonyme de Fosco Sinnibaldi qu'il écrit *L'homme à la colombe*. Ce désir prométhéen qui anime Gary s'épanouit déjà dans la multiplication des pseudonymes qu'il se choisit. Un an après *Les Enchanteurs*, en 1974, il se choisit le pseudonyme Shatan Bogat, la même année qu'il écrit *Gros-Câlin* sous le nom d'Ajar. Mais c'est avec Ajar qu'il réalise véritablement son fantasme au point de devenir un autre romancier : Gary continue d'écrire sous la signature de Gary sans dévoiler qu'il est aussi Ajar. Ajar est pour le public celui que Gary a choisi pour incarner l'auteur débutant : Paul Pavlowtich, le neveu de Gary. Paul Pavlowitch est le fils de Dinah, la cousine de Gary. Pour le monde littéraire qui n'était pas au courant de la signature de Gary derrière celle d'Ajar, il existe une grande différence entre Gary et Ajar : Gary n'apparaît pas comme un grand écrivain alors qu'Ajar est souvent cité, notamment par Bertrand Poirot-Delpech qui, à l'époque, dresse un bilan de la littérature française dans le journal *Le Monde*.

⁴⁸⁶ Lucien comme Leuwen et Brulard d'un autre pseudonyme de Stendhal, Henri Brulard.

Comme le souligne justement, à ce titre, Dominique Bona, biographe de Gary, l'œuvre d'Ajar marque un tournant, une époque. On se souvient de la remarque de Raymond Queneau à propos de *Gros Câlin* : « Cela se situe au point de rencontre de Ionesco, Céline, Nimier et Vian ».

Si Gary cherche par la voie du pseudonyme à accéder à l'altérité, l'invention d'Ajar répond à de réelles accusations. Ajar est un défi à l'âge car il répond à l'accusation de vieillesse lancée par la presse de l'époque. Au moment où paraît le livre *Au delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, on reproche à Gary d'être vieux et démodé. Pour la critique, Gary est assimilé au personnage de Jacques Rainier car il a le même âge que lui, le même passé de résistant, la même passion pour les femmes, la même nostalgie de la jeunesse. L'instance littéraire aime voir dans le portrait de cet homme souffrant de fatigue et de perte d'énergie et qui poursuit désespérément le rêve d'un amour à travers l'image d'une femme parfaite, idéale, à la fois maternelle, sensuelle, douce et ardente, celui de Romain Gary lui-même qui a peur de vieillir et qui regrette sa jeunesse. Or Gary s'invente et se donne avec Ajar une nouvelle jeunesse littéraire en repartant à zéro. C'est tout le talent de romancier de Gary, cette magnifique puissance de réincarnation. Une réincarnation qui pose la question de la place de Gary dans l'œuvre : sa circulation, sa présence, son absence, être dans le texte et en même temps en dehors, l'écrire et le lire avec distance.

C'est dans *Pseudo* que ces dimensions de l'écrivain à la fois vivant et mort, dans l'ombre et la lumière sont particulièrement flagrantes. Et, en ce sens, ce sont moins les fins stratagèmes et la supercherie (ce que l'on a si souvent retenu uniquement à propos d'Ajar) auxquels Gary a pu se livrer pour tromper son lecteur et le mener sur de fausses pistes qui nous intéressent que la présence/absence de Gary dans son texte. Dans *Pseudo*, récit qui présente la conscience délirante d'un névrotique, Gary est à la fois à l'intérieur de son texte et en dehors : Il écrit « clandestinement » le texte et il est dans le livre représenté par le personnage de Tonton Macoute. Le pseudonyme abolit les frontières de l'homme et de l'écrivain. Il affaiblit la surdétermination en créant un

espace tampon entre lui et le monde, un espace où il est autorisé à être sans comparaître. Le pseudonyme lui permet de se laisser absorber par le monde sans y perdre sa singularité. Tandis que l'identité l'ancre, le pseudonyme sert de point de flottaison et modifie sa relation au monde.

L'utilisation du pseudonyme libère les velléités d'introspection en facilitant l'exploration d'un soi qui ne se dit pas. Le pseudonyme peut alors devenir une métaphore de soi. Il chemine de manière contigüe. Ainsi, il facilite la désinhibition. Il remplit donc une double fonction paradoxale : il masque pour soi (pour Gary) et pour les autres et éclaire les zones d'ombre en libérant l'investigation. Le pseudonyme est à la fois miroir qui reflète et glace qui réfléchit la lumière.

Le langage d'AJAR

Dans ce texte qui se nourrit de langue populaire, le lexique n'est jamais senti comme faux. Nous, lecteurs, nous le situons spontanément comme un défi lancé en connaissance de cause à la langue, à l'usage reçu. A ce jeu de mettre à l'épreuve la capacité qu'a le langage de fonctionner en deçà de ses propres règles, AJAR n'est pas le seul. Pour Albert Cohen dans *Belle du seigneur*, les expressions archaïques ou populaires vont de pairs avec des déformations de mots. Chez Céline, dans *Voyage au bout de la nuit*, les mots dans leur forme la plus normale ont un sens qui n'est pas le leur, avec celui d'un autre mot ou d'une autre locution. Par exemple, dire « courtine » ou « cursive » pour « corsive, « banaliser » pour « barater », c'est substituer un mot à un autre. Mais là où AJAR innove c'est dans ce sens exceptionnel, aigu, vivant, alerte de la langue qui n'est pas sa langue d'origine.

Le français pour Gary n'est pas sa langue maternelle :

« (...) Je n'ai pas pu entrer au lycée français de Varsovie. Les études y coûtaient cher et dépassaient nos moyens⁴⁸⁷ ».

« J'ai parlé uniquement le russe jusqu'à l'âge de huit ou neuf ans. Entre huit et treize ans je parlais polonais et français. A l'âge de onze ans, j'ai traduit des poèmes de Lermontov du russe en polonais ; j'ai quatre ou cinq cahiers de poèmes écrits directement en polonais« Ma formation culturelle est française et je me sens français sans complexes⁴⁸⁸ ».

Gary est un romancier dans deux langues qui ne sont ni l'une ni l'autre sa langue maternelle. L'écrivain exprimait clairement cela à propos de la traduction d'un texte d'une langue à une autre :

« Je me suis aperçu par exemple en traduisant en français les trois romans que j'ai écrits en anglais que je suis forcé de les changer, de leur donner une autre dimension. *Lady L* était en anglais un roman léger, un roman d'aventures, avec sans doute une dimension psychique plus profonde, mais latente. J'ai été forcé en français de rendre cette dimension plus explicite, de sortir de la brume anglaise, de définir, creuser, « psychologiser ».La version française de chacun de mes romans anglais est au fond un peu un autre roman⁴⁸⁹».

Le langage de Momo pourrait faire appel à des souvenirs scolaires. Mais ce n'est nullement le cas pour Gary. La langue de Momo et, par conséquent, la langue d'Ajar est une vraie création. Elle renvoie à la provocation et répond à une accusation. Elle simule le discours oral et elle est attachée à des narrateurs différents. Les « spécialités » d'Ajar sont les bourdes et les calambours. Ce langage est celui de *La Vie devant soi*. Pour reprendre une expression de David Bellos, « l'invention d'Ajar est un artifice de langue ».

⁴⁸⁷ *La Promesse de l'aube*, p.130.

⁴⁸⁸ Propos retenus dans Le cahier de l'Herne *Romain Gary* p.17

⁴⁸⁹ *Romain Gary*, Le cahier de l'Herne, p.13.

David Bellos élargit le champ de comparaison à Gogol, Proust, Tchoukovski, Vian, Steinberg et le petit Nicolas. Si l'innovation est un facteur d'étrangeté, ce n'est pas du côté du farfrelu ou du bizarre. Quand Ajar emploie un terme impropre, quand il crée un mot nouveau, quand il transforme une construction, quand il omet certaines règles syntaxiques, il fait toujours en sorte que le lecteur soit séduit, qu'il en ait conscience. Toutefois, si l'on observe toutes les « infractions » au code du langage que recèle l'œuvre d'Ajar, le texte ajarien n'est pas d'une lecture difficile. La démarche d'Ajar témoigne d'un désir de faire entendre d'autres langues au sein de la sienne propre. Ce qui est indissociable de la langue, c'est le goût que l'on peut avoir pour elle et le plaisir qu'elle peut donner tant à l'écrivain qu'au lecteur.

Chez Ajar, le plaisir du langage est inséparable du sentiment de sa marginalité. Chez lui, cette marginalité est exhibée dans son texte même, elle produit force de talent et de codes. La marginalité est là, toute entière. Au lecteur suffisamment attentif, Ajar donne au langage, une expérience double, celle de sa marginalité et celle de sa réussite. Ses quatre romans, participent d'un dessein de rendre à l'homme son inquiétude devant le langage.

Si dans *Les Enchanteurs* le lecteur se laissait emporter, avec Ajar, il faut garder l'esprit en éveil et mobiliser toute la connaissance que l'on peut et ses ressources pour lire, notamment le texte de *Pseudo*. Les délires paranoïaques, les folies, les failles et les faiblesses que le livre nous révèle ont pour effet de nous obliger à plus d'attention dans notre lecture. Le lecteur est jeté lui-même dans le mouvement de la pensée, mais à chaque instant, Ajar attend de lui qu'il s'étonne, qu'il vérifie. Le lecteur doit rester constamment actif car chacune de ces phrases est si particulière qu'elle demande à être assimilée. Dans *Pseudo*, cette action sur le lecteur est l'aboutissement d'une démarche : s'assurer qu'il y a quelqu'un qui écoute. Ajar donne cette impression qu'il invente un texte qui saisisse instant après instant la présence du locuteur. L'auteur de *La Vie devant soi* vise à provoquer la rencontre de deux instances soumises aux tâtonnements du langage : l'auteur et le lecteur. Il ne se contente pas de dire, de définir, de décrire,

d'exprimer toutes ses émotions, ses sentiments, ses états, il les imprime au discours lui-même. Ajar se donne les moyens tant par le style que par l'histoire racontée. Il se veut une expérience d'affectivité, point majeur dans la corrélation entre style et thématique. Cela est visible dans le choix qu'il fait entre expérience et histoire, choisissant toujours des situations rocambolesques. C'est le cas dans *Pseudo*, *Gros Câlin* où Ajar veut faire retentir la sensibilité du lecteur. Pour atteindre cette affectivité dans le texte, Ajar dispose, sur le plan de l'histoire, de personnages qu'il façonne. Les personnages d'Ajar sont des marginaux, soumis à de fortes émotions, voire violentes, notamment pour Tonton Macoute dans *Pseudo*. C'est l'humanité entière qu'Ajar veut animer : « (...) vous savez que pour moi, l'humanité est le grand personnage picaresque⁴⁹⁰ ».

Gary réinvente sans cesse, comme il le dit lui-même, un personnage « aux identités multiples dont aucune ne saurait l'emprisonner, le contenir, le fixer ». Il anime Michel Cousin, Momo, Madame Rosa, Salomon, les immigrés, les acrobates, les vedettes de cinéma, les prostituées, tous ces êtres mouvants, écorchés de la vie lui sont objet d'intérêt et il en orchestre les existences, les actes.

Pour Gary, « tout se passe comme si la vie était un music-hall, un cirque où un suprême señor Galba⁴⁹¹(...) ».

Le plus grand mime, au sens littéraire, reste André Malraux, selon Gary :

«... C'est un de ces cas rarissimes en littérature où la pensée, naissant du style, y retourne, et bien que n'apportant souvent aucune réponse intelligible, nous met dans cet état de grâce qui est comme un commencement de réponse, ou nous incite à la chercher. Le sens continue à se dérober mais acquiert une omniprésence immanente en tant que pressentiment...Il sera sans doute toujours impossible de parler de compréhension de n'importe qui, et je ne vois pas quelle autre mission on peut assigner à l'art. Il y avait chez ce mime du tragique un don d'enthousiasme presque juvénile. ; Une volonté de dépassement tellement farouche, une telle empoignade désespérée avec tout ce qui dans le destin de l'homme n'offre pas de prise⁴⁹²... »

⁴⁹⁰ Entretien avec K.A. Jelenski paru dans Livres de France, n°3, mars 1967, puis publié par les éditions de l'Herne en un cahier *Romain Gary*, sous la direction de Jean-François Hangouët et Paul Audi.

⁴⁹¹ Interview publiée dans Le Figaro littéraire, 12-13 février 1977, p.13-15., republiée dans Le cahier de l'Herne *Romain Gary* dirigé par Jean-François Hangouët et Paul Audi.

⁴⁹² *Le Monde*, 18/11/1977).

Ajar crée un nouveau langage, qui seul peut permettre d'inventer de nouvelles possibilités de vie, de lancer des devenirs. Cette fonction qui est la plus haute de la littérature suppose que l'écrivain se soustraie au niveau descriptif et communicatif du langage, qu'il déjoue les connotations codées usuelles. Ce qui est proprement, au sens ajarien, inventer une nouvelle langue : « le problème d'écrire », comme le dit Proust, « invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte ». La littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue, par création de la syntaxe. Ajar fait « sortir » la langue de ses propres sillons. Cependant, ce travail de « destruction » de la langue, cette sortie des sillons coutumiers ne sont pas gratuits. Ce n'est pas un « jeu » qui aurait comme tel sa finalité en soi, puisqu'il est suspendu à cette finalité plus haute qui est de l'ordre d'une libération de la vie. Le rôle de la littérature se trouve lié à un puissant désir de liberté, de libérations.

La nouvelle langue ne débouche pas sur rien. Elle n'est pas close ou repliée sur soi. La littérature est une immense fabulation. Mais on le voit, fabuler ne consiste pas, pour Ajar, à imaginer et projeter son moi, ce n'est pas une affaire privée. C'est toujours à travers les mots, entre les mots, dans leurs interstices, par leurs organisations, compositions, soit exactement ce qu'on appelle style, qu'Ajar produit un devenir.

Il s'ensuit donc un nouveau style.

Le style d'Ajar

S'intéresser au style d'un écrivain c'est toujours considérer les particularités de son usage de la langue comme les indices d'une manière d'être dans la langue.

Les mutations qu'Ajar imprime au langage, les effets nouveaux qu'il en tire, les incertitudes qu'il y fait courir, se retrouvent dans le style qu'il assigne à ces textes. Derrière la langue de Momo ou de Michel Cousin se cache bien entendu le style Ajar. La langue d'Ajar est insolente parce qu'elle déplace constamment les significations. « On peut tout faire avec les mots » dit d'ailleurs le narrateur de *La Vie devant soi*.

Ajar, en jouant sur les mots, se joue des stéréotypes et de la Puissance langagière. Ajar est, pour répondre à la question que posait Fyriel Abdeljaoued dans son analyse sur la cartographie de la bibliothèque imaginaire de Romain Gary dans *Pour Sganarelle*⁴⁹³,

« Une parodie de la bibliothèque imaginaire de l'époque: Sartre, Queneau, Robbe-Grillet... . Ajar semblerait bien faire la topographie de cet Escorial et de cérémonial des mots, en y réinsérant le principe de plaisir ! » En effet, l'œuvre d'Ajar pourrait être lue comme une gigantesque parodie de l'espace clos de la Puissance renversé en espace imaginaire pur⁴⁹⁴. ».

Ajar repense et réinvente l'acte d'écrire. Ajar n'obéit à aucune mode. Il la dénonce, la parodie dérange, bouscule les valeurs fétiches:

« Ce que je conteste c'est la prétention des romanciers à exprimer l'inexprimable. Je crois que c'est le domaine propre du poète, de la poésie⁴⁹⁵ ».

Ajar bouscule le « narcissisme » de la conscience moderne qui enferme l'homme dans une subjectivité exacerbée. Prendre sa revanche sur la réalité hostile, corriger ou compléter le monde dans le sens de ses plus secrets désirs, dans cette perspective l'écriture d'Ajar est moins un moyen d'expression qu'un exorcisme.

Si Gary a toujours été tenté d'être autre, il l'est devenu progressivement à mesure que son appréhension de la dualité est allée en s'approfondissant, l'éloignant nullement de

⁴⁹³ In *Romain Gary et la pluralité des mondes* sous la direction de Mireille Sacotte, PUF, 2002

⁴⁹⁴ C'est Fyriel Abdeljaoued qui souligne in *Romain Gary et la pluralité des mondes*, p.96.

⁴⁹⁵ *Romain Gary*, Le cahier de l'Herne, p.13.

ses thèmes favoris. Etant passé de l'autre côté, autrement dit du côté d'AJAR, son style porte la marque évidente de ce passage, de cette mutation.

Lorsqu'elle est traversée par l'expérience du recommencement, l'écriture est transformée. Comment ne le serait-elle pas dès l'instant que le renouveau est ressenti dans le tréfonds de l'être et que toute chose aussitôt, comme par enchantement, se met à resplendir de la clarté de la nouveauté ? Chaque mot apparaît remanié. Le rythme lui-même possède cette dynamique, cette spécificité, cette légèreté majestueuse du mouvement qui achève la quête. Le renouveau est dans le mot, à sa portée, son atteinte. L'écriture ni ne dévoile, ni n'écarte de toute réalité, ni ne creuse ou délimite autour d'elle un espace dans lequel viennent se perdre les mots. L'écriture fait renaître les mots comme elle fait renaître l'écrivain. Elle offre une nouvelle naissance. Il n'est d'autre terme, pour qualifier cette écriture, que celui du renouveau. Le travail d'AJAR sur la langue est tout autre qu'une escalade permanente du non conventionnel. Avec AJAR, Gary se livre à un travail d'alchimiste, de prestidigitateur. Dévoiler le sens des mots, leur redonner une puissance, un pouvoir et une force nouvelle, que ce soit par des déformations phonétiques, des syllepses, des paraboles, des paradoxes ou des jeux sur les phonèmes, AJAR a ses règles syntaxiques propres. AJAR anime les corps pour faire danser le corps verbal.

AJAR construit une langue indépendante. En jouant sur les mots, en se moquant de la langue officielle, l'auteur de *l'Angoisse du roi Salomon* ouvre le domaine de l'imagination. Il touche à l'essence de l'œuvre d'un écrivain : la langue ne vise qu'à créer un monde magique. Dans *La Vie devant soi*, le personnage de N'da Amédée est pris par cette magie : il a besoin de dire, d'inventer « plein de choses merveilleuses qui n'avaient pas d'expressions et qui restaient dans son cœur⁴⁹⁶ ».

L'entreprise ajarienne consiste à faire surgir des dérèglements de sens et des significations, le langage.

AJAR tente de réduire l'angoisse ressentie de Gary, dans un style neuf, insolent et drôle. AJAR excelle dans l'oxymore et le paradoxe. L'usage des dictionnaires des narrateurs

⁴⁹⁶ *La Vie devant soi*, p. 47.

ajariens relève de cette recherche d'une langue, de ce désir de rendre aux mots leur définition, leur sens. A partir de ces définitions trouvées dans le dictionnaire, le narrateur ajarien invente une langue. Dans *Gros-Câlin*, c'est une langue du détour, des glissements, de la courbe, à l'image de la courbe du corps du python, que suggère le narrateur Michel Cousin.

Ajar fait entendre plusieurs langages, commandés par des thèmes différents et particuliers.

Un autre sens

Le personnage de Jean dans *L'Angoisse du roi Salomon* pense que « Les dictionnaires sont là dans un but prometteur ». Le livre exploite la répétition : la répétition de la sagesse par exemple. Les mots sont répétés, pour qu'ils prennent une signification nouvelle, inédite, pour qu'ils prennent un autre sens. La déformation est un procédé utilisé par Ajar afin de dévoiler cet autre sens des mots. Dans *Gros-Câlin*, le narrateur « déforme » le mot « déconcerté » qui devient « déconcerné ».

Le narrateur se sent en fait déconcerté voire décontenancé, d'avoir perdu son python. Dans sa bouche, le mot prend une autre forme, un autre sens. Ajar joue ici sur l'interférence des sonorités, sur les phonèmes. Cousin explique que « son ouvrage est encore à l'état de cru et de cri ⁴⁹⁷ ». Ajar utilise la paronomase afin de faire résonner l'alliage des contraires. Cousin remarque qu'il y a « une mortalité terrible chez les sentiments ». Les sentiments sont personnifiés, ils deviennent un être vivant. Le jeu sur les sonorités peut donner à voir une variété de combinaisons possibles. En témoigne précisément les séries de mots échangés les uns les autres à travers la parole de Cousin : celui-ci parle « d'affinités sélectives », « d'affinités intuitives », de « sélectivités

⁴⁹⁷ *Op.cit.*, p.160.

affectives », « d'affinités électives », avant de composer avec le tout une définition : « affinités sélectives, électives et affectives⁴⁹⁸ ».

Les mots sont déplacés, à l'instar de Gary déplacé dans un autre corps : celui d'Ajar. L'impropriété est largement utilisée par le narrateur ajarien.

L'écrivain s'approprie les mots, la langue, les décompose. Ainsi, le narrateur décompose le mot « prologomènes »: prologue au men. Lorsque Cousin évoque « un test psychologique en vue de plein emploi » il joue sur le sens économique de plein emploi. Les expressions figées sont une constante des quatre Ajar. C'est en ces termes qu'Ajar exprime cette notion dans *Gros-Câlin* : « Les rames à la main, c'est une expression du langage, une vieille expression francophone avec habitude ».

Le texte se livre à des « immigrations sauvages du langage, syntaxe et vocabulaire ».

Momo donne l'impression d'accumuler les mots sans vraiment les comprendre, notamment lorsqu'il cherche à expliquer ce que la langue a de dogmatique : « Monsieur Hamil nous vient d'Alger où il a été il y a trente ans en pèlerinage à la Mecque. Sidi Abderrahamân d'Alger est donc saint préféré parce que *la chemise est toujours plus proche du corps*, comme il dit. Mais il a aussi un tapis qui montre son autre compatriote, Sidi Ouali Dada, qui est toujours assis sur son tapis de prière qui est tiré par les poissons. Ca peut paraître pas sérieux, des poissons qui tirent des tapis à travers les airs, mais *c'est la religion qui veut ça*⁴⁹⁹ ». Le narrateur ajarien affectionne les confusions grammaticales, parce qu'il veut vivre dans un état de fraternité. Les paradoxes sont le résultat de jeux sur les mots, jeux sur les ambivalences, sur les ambiguïtés sémantiques, syntaxiques ou temporelles.

La Vie devant soi joue beaucoup de cet énoncé.

Symboliquement, le personnage du travesti Lola est un paradoxe vivant : il est à la fois homme et femme. Ajar passe d'une idée à l'autre au moyen de paradoxes. Par exemple, le narrateur de *Gros-Câlin*, détourne les liens logiques :

⁴⁹⁸ *Gros-Câlin*, pp.17, 24, 40,145, 209.

⁴⁹⁹ *La Vie devant soi*, p.41.

« Je suis également d'accord avec l'ordre des médecins, il y a bien une vie avant la naissance, et c'est dans ce but que je lui dédie mes efforts dans ce but⁵⁰⁰ ».

Le paradoxe est fondé sur l'ambiguïté du mot naissance.

La naissance dont parle le narrateur est métaphorique : il s'agit de celle de l'homme à venir.

Le paradoxe est peut-être le procédé qu'Ajar manipule le plus, le mieux. Cette figure de style permet de créer une langue nouvelle, forgée sur l'ambiguïté dont l'intention est de créer une langue délivrée de tout stéréotype. C'est une langue altérée qui, déconstruit totalement la logique. Cette langue permet la possibilité des décalages temporels, des défauts de concordance chronologiques et logiques. Le narrateur ajarien refuse les mots qui ne lui appartiennent pas.

Le paradoxe Gary/Ajar : l'être et le non être

La création Gary-Ajar contient la symbolique du paradoxe. Etre deux identités est une manière de revendiquer sa complexité. La fabrication d'un personnage, double la réplique de soi, suppose une mise à distance d'une partie de son patrimoine identitaire. L'acceptation de ce que nous sommes dans notre globalité constitue parfois une réalité insupportable. En donnant naissance à Ajar, Gary constitue un autre moi, conteneur d'un surplus, d'un surcroît, d'un trop plein. Dans cette volonté de semer la critique, de voiler la vérité, sont nichés simultanément, le besoin d'être pisté, de susciter la recherche, de rester à découvrir.

⁵⁰⁰ *Gros-Câlin*, p.38.

Ainsi, en se déroband, Gary nous invite à le voir sous un autre visage. Il manifeste un désir paradoxal : osciller entre ombre et lumière. Dans la soustraction aux autres se tapit l'attente de l'autre, le désir de la rencontre.

Se dissimuler, se disperser renvoie au besoin d'être compris. On se déguise pour être un autre, être vu autrement en espérant que ce qui n'a pas été saisissable sous une figure le sera sous une autre. La magie, technique absolue de dissimulation, ne recherche pas autre chose. Être le regard pour montrer ce qu'il ne sait voir spontanément. L'œuvre de Gary poursuit cet accomplissement. Exister pleinement sous une autre lumière, un autre éclairage, une autre musique. Chaque personnage, chaque trait de personnalité est une invitation à l'investigation. L'écriture devient investigation de soi, quête de soi. En s'appliquant tels les saltimbanques, à ne pas laisser de traces, Gary, avec Ajar, demande d'occulter le visible, implore de contourner le manifeste pour nous intéresser à ce qui s'agite derrière. Il y a chez Gary-Ajar une forme de fuite, qui ne peut se confondre avec de la lâcheté, parce qu'elle est un point de fuite et qu'elle valorise davantage le voyage que la destination.

Parcourir l'œuvre de Gary-Ajar oblige à s'alléger, à se délester de préjugés, de pré-acceptation et sollicite au sens propre de terre, « naître avec ». Gary nous convie à sa naissance, sa renaissance. Il nous dit « regardez-moi autrement », « considérez-moi dans ma diversité ».

Le paradoxe de Gary-Ajar doit finalement être considéré comme la démarche lucide d'un auteur qui se sait multiple et contradictoire.

Gary et Pavlowitch sont deux pour une seule œuvre, qui ne peuvent ni l'un ni l'autre vraiment assumer, deux à se déchirer pour des romans qu'ils ne peuvent signer. La mystification a un côté paradoxal en ce sens où elle devient douloureuse pour les deux hommes. Cette collaboration semble devenir une fiction au même titre que les livres d'Ajar. Il ne peut pas y avoir de troisième homme. C'est ce que tendent à démontrer les dernières pages de *Vie et mort d'Émile Ajar* :

« En vérité, je ne crois pas qu'un « dédoublement » soit possible. Trop profondes sont les racines des œuvres et leurs ramifications, lorsqu'elles paraissent variées, très différentes les unes des autres, ne sauraient résister à un véritable examen et à ce qu'on appelait autrefois « l'analyse des textes⁵⁰¹ ».

Chapitre deux : Au pays de l'alchimie

« Je ne suis dans la réalité que de passage ».

Romain Gary. *L'Affaire homme*.

⁵⁰¹ *Vie et mort d'Émile Ajar*, p.34.

I. Variations sur le même thème

Singuliers et pluriels

La force d'Ajar tient aussi dans la fusion entre le regain de jeunesse et la fidélité aux thèmes banalisés.

Ajar innove et succombe en même temps à la fascination du recommencement. Paradoxe confirmé par des dialectiques qui émanent des quatre Ajar. On retrouve chez Ajar une humanité décevante, des enfants victimes, des problèmes d'identité, des prostituées. Quand Ajar écrit ses quatre livres, il puise dans la hotte de Gary. Il a le même goût pour les noms italiens : M. Parisi, le ventriloque de *Gros-Câlin*, M. Puccioni, Soprano. D'un livre à l'autre, c'est une variation sur les mêmes thèmes. Les quatre narrateurs d'Ajar appartiennent à la catégorie des marginaux. Ils ont tous des problèmes de communication. Leur langue est « oralisée » accompagnée d'un vocabulaire familier. Le lexique de Momo dans *La Vie devant soi* est celui d'un enfant de quartier, le plus populaire et grossier.

Le thème de la femme juive, très apprécié de Gary, est encore plus présent chez Ajar. Légèrement esquissé dans *Gros-Câlin* avec le nom de Melle Dreyfus, il se fait central dans *La Vie devant soi*. Madame Rosa est hantée par les camps de concentration, elle qui fut déportée, tout comme Monsieur Salomon dans *L'Angoisse du Roi Salomon* qui se cache dans une cave afin de fuir la menace nazi. Dans *Pseudo*, c'est dans une

clinique psychiatrique du Danemark en hommage au Roi Christian solidaire des juifs pendant la seconde guerre mondiale que le narrateur se fait soigner.

Dans *La Vie devant soi*, Le statut de Momo, algérien immigré, pauvre, qui connaît l'humiliation fait penser à celui de Gary lui-même, de son vrai nom dans la vie, Roman Kacew, adolescent juif russe.

La Vie devant soi et La Promesse de l'aube

Les deux textes renvoient à l'enfance : celle de Momo et celle de Romain.

Nina est diabétique et Rosa souffre de multiples traumatismes. On retrouve également l'escalier. Celui que Rosa ne peut plus monter et celui qui épuise Nina jusqu'au malaise. Le caractère angoissé des deux femmes est un autre point commun aux deux récits. L'angoisse de Nina face à l'avenir de son fils trouve un écho dans l'angoisse de Rosa qui fait constamment des crises d'asthme.

La pension est encore un élément exploité dans les deux récits. Il y a la pension Mermont dans *La Promesse de l'aube* et la pension de Rosa qui abrite les enfants de prostituées. Ces pensions sont tenues par des femmes : Rosa et Nina, des mères. Les deux femmes reçoivent des mandats leur permettant de subvenir aux besoins des garçons qu'elles élèvent seules. On a vu dans *La Promesse de l'aube* que Romain recevait des cadeaux notamment une bicyclette d'un père « imaginaire ».

Dans *La Promesse de l'aube*, c'est Nina qui programme l'avenir de l'enfant.

Dans *La Vie devant soi* ce sont les pères qui envisagent pour Momo un avenir optimiste. Le docteur remarque la sensibilité de Momo et le voit en grand poète :

« Tu es un garçon très intelligent, très sensible même. J'ai souvent dit à Madame Rosa que tu ne seras jamais comme tout le monde. Quelquefois, ça fait des grands poètes, des écrivains, et quelquefois⁵⁰²... »

⁵⁰² *La Vie devant soi*, p.238.

Monsieur Hamil lui, pense qu'il est doué pour l'inexprimable : « Monsieur Hamil dit que j'ai des dispositions pour l'inexprimable ⁵⁰³».

Le docteur Ramon le réconforte au sujet de ses antécédents. Quant à Madame Rosa, elle n'exprime que des angoisses et des craintes. Elle imagine « un cas de folie brusque » :

« Madame Rosa m'a tout de suite traîné chez le docteur Katz. Elle avait eu une peur bleue et elle lui a dit que j'avais tous les signes héréditaires et que j'étais capable de saisir un couteau et de la tuer dans son sommeil⁵⁰⁴ ».

Comme Romain, Momo a la vocation d'écrivain. Après avoir hésité entre le violon, la danse et la peinture, c'est la littérature que Romain choisit. Momo hésite aussi entre plusieurs métiers : « flics », « voyou », « terroriste ». Mais c'est pour la littérature qu'il opte. L'écriture semble davantage répondre à ses aspirations : « Quand je serai grand, j'écrirai moi aussi *Les Misérables* ⁵⁰⁵».

Pareillement à Hugo, Ajar prend la défense des prostituées et des enfants abandonnés. (Tel Gavroche, fils des Thénardier, livré à lui-même, Momo s'élève seul).

Eloignement /retour

On retrouve dans *La Vie devant soi* cette double postulation que vit le fils pour sa mère : à la fois un besoin de liberté qui le conduit à se séparer, se couper d'elle car elle est envahissante et, le retour vers elle.

Lorsque Momo souhaite se détacher de Rosa, c'est vers d'autres femmes qu'il va. Il veut attirer l'attention sur lui, l'attention de femmes susceptibles de le prendre en charge comme l'épicière Maryse ou encore Nadine. Il parle de « quelqu'un avec des vacances à la mer et qui ne [lui ferait] rien sentir(...) ». Il ajoute qu' [il trompait]

⁵⁰³ *Op.cit.*, p.90

⁵⁰⁴ *Op.cit.* , p.56.

⁵⁰⁵ *La Vie devant soi*, p .217.

Madame Rosa mais c'était seulement dans [sa] tête, quand [il avait] envie de crever⁵⁰⁶».

Il aime être avec Nadine qui est l'opposé de Rosa. Elle est belle, fine, a de longs cheveux blonds. Momo reste malgré tout dévoué à Rosa surtout lorsque son état de santé s'aggrave. L'amour qui unit Momo à Rosa est presque aussi fort que celui de

Romain pour sa mère. Rosa se compare à une lionne « qui défend son petit » : « je ne peux quand même pas lui lécher la figure tous les soirs⁵⁰⁷ »

En fait, toutes les femmes de *La Vie devant soi* rappelle la mère de Romain, Nina. Elles marquent le manque laissé par la mère biologique.

La mort

Dans *La Vie devant soi* et *La Promesse de l'aube*, La façon d'aborder le sujet de la mort est surprenante et identique dans ces deux livres. La mort est appréhendée comme un déni. Nina trompe la mort en écrivant des lettres destinées à son fils qu'il reçoit après sa disparition. Dans *La Vie devant soi*, c'est Momo qui nie la mort de Rosa. Par exemple, il feint de voir les signes de la mort qui guette Rosa lorsqu'elle est dans la cave et qu'elle ne peut plus bouger, qu'elle ne réagit plus devant le portrait d'Hitler. Pourtant il est précisé « qu'elle [était] froide et ne réagi [sait] plus ».

Enfin lorsque Momo maquille et embaume Rosa sur son lit de mort, il refuse encore cette mort. Romain dans *La Promesse de l'aube*, ne peut accompagner sa mère jusqu'à la mort. Gary semble réparer à travers Momo ce qu'il n'a pu faire pour sa propre mère, à savoir être à ses côtés avant qu'elle ne disparaisse. Quand la mère de Gary meurt, celui-ci est en mission. Le récit opère une sorte de réparation symbolique. On peut voir

⁵⁰⁶ *Op.cit.*, p.98.

⁵⁰⁷ *Op.cit.*, p.72.

dans le geste de Momo qui consiste à accompagner Rosa de tout son amour, une compension de la part de Gary fils, qui ne pouvait être à son chevet.

Ajar, comme beaucoup d'écrivains au vingtième siècle (c'est encore un point commun avec Raymond Queneau), soutient les offensés, les blessés, les angoissés. Mais il s'agit moins pour Ajar d'héroïsation des victimes, comme cela peut être le cas pour Malraux par exemple, même si ses personnages combattent pour s'en sortir de façon plus ou moins dérisoire, que de poser clairement le problème de la condition humaine.

Monsieur Hamil est un vieux marchand de tapis, Madame Rosa est une ancienne prostituée, Youssef Kadir est proxénète. Ajar veut rendre compte de la misère. Dans *La Vie devant soi*, il s'agit essentiellement de la misère liée à l'immigration. Le docteur Katz fait partie de « ces juifs venus à Belleville il y a très longtemps d'Europe (...) sont vieux et fatigués et c'est pour ça qu'ils sont arrêtés et n'ont pas pu aller plus loin ⁵⁰⁸».

C'est l'immigration ashkénaze qui est représentée (conséquence des pogromes qui sévirent en Pologne et en Russie dans les années trente). Madame Rosa connaît le yiddish, parle le polonais et fait les prières juives. A travers le portrait de Rosa, Ajar témoigne des rafles qui décimaient la communauté juive qui vivait en France. Rosa incarne le malheur historique de la Shoah. Depuis *La Danse de Gengis Cohn*, Gary aborde le problème de l'extermination des juifs par les nazis. Le sujet de la deuxième guerre mondiale touche des romans tels qu'*Education européenne*, *Le Grand Vestiaire* avec les thèmes de la désillusion d'après-guerre ou le problème de la résistance, la collaboration et le génocide juif dans *La Danse de Gengis Cohn*. Avec Ajar, le thème juif est plus exploité : *La Vie devant soi* est un livre consacré à ce sujet. De ce fait, sous Ajar, Gary accepte totalement cette identité juive. Cette part juive, liée à l'enfance, se libère précisément dans *La Vie devant soi* et dans *L'angoisse du roi Salomon*. Gary n'a pas oublié l'effet que lui a procuré sa visite au musée de l'Insurrection :

⁵⁰⁸ *Op.cit.*, p. 250.

« (...) devant la section du musée consacrée à la révolte du Ghetto, je me suis soudain écroulé et je suis resté évanoui vingt minutes. Je ne m'étais peut-être pas rendu compte du poids qu'avait eu pour moi, dans cette ville où j'avais été élevé, cette immense, cette massive absence : celle des Juifs. A ce moment, je me suis senti plus que juif, et je vais vous dire là quelque-chose d'affreux. *Etre juif ou nègre ne suffit pas à vous protéger des allemands, des nazis*. Le nazisme n'était pas seulement politique : c'était quelque-chose *d'humain*.

Heureusement que les Allemands étaient antisémites... Mais ce n'était qu'un très précaire alibi pour nous tous⁵⁰⁹».

Madame Rosa incarne les violences subies par les juifs durant la seconde guerre mondiale. De plus, elle partage le sort de nombreux juifs : la dénonciation : « Elle avait été réveillée une fois à six heures du matin par un coup de sonnette à l'aube et on l'avait emmenée dans un Vélodrome et de là dans les foyers juifs en Allemagne ⁵¹⁰». Cette vieille femme a été dénoncée par son amant, à la police, un amant « qui lui a pris toutes ses économies⁵¹¹ ».

Les violences du personnage ajarien ont pour conséquence l'angoisse. *L'Angoisse du Roi Salomon* peut être lue comme un roman de l'angoisse, tel que l'indique son titre, l'angoisse d'un homme pris de panique face à la vie derrière lui. Dans *La Vie devant soi*, c'est l'angoisse de Momo face au manque d'amour qui se lit. Ce manque d'amour, les personnages d'Ajar le connaissent tous. Momo a cette formule pour résumer cet état : « C'est quand on n'a rien et personne ». Rosa, Michel Cousin, Momo, Salomon et Tonton Macoute recherchent l'amour. La question de l'amour qui habite Gary depuis ses débuts se traduit chez Ajar dans *La Vie devant soi* par une quête incessante de la mère pour Momo, ce qui constitue l'un des fils conducteurs du livre. Le roman se termine sur l'épigraphe : « Est-ce qu'on peut vivre sans amour ? » Question que pose le héros au début du roman et à laquelle il ne semble y avoir de réponses. Aimer, selon Michel Cousin, le protagoniste de *Gros-Câlin*, c'est être aimé. Lorsqu'il cherche dans le dictionnaire la définition d'être, il s'aperçoit qu'il manque le verbe aimer car, pour lui :

⁵⁰⁹ Propos retenus dans Le cahier de l'Herne, *Romain Gary* (p.12), d'après l'entretien avec K.A.Jelenski, en réponse à la question : Ces contradictions, cette identification à la « condition humaine », tout cela n'est-il pas du à vos origines, à votre histoire si cosmopolite ?

⁵¹⁰ *La Vie devant soi*, p.54.

⁵¹¹ *Op.cit.*, p.69.

être, c'est être aimé. Ce qui revient à dire qu'on ne peut exister sans amour. On peut trouver ici, une réponse à la question de Momo.

L'amour

Pour Gary, l'amour est quête de soi. La conscience de soi naît dans le premier regard maternel. Dans ce miroir du premier amour, commence la construction identitaire. L'amour consiste à lever le voile de son intimité, à révéler son être. L'auteur, au fil des mots, ouvre des fenêtres sur son histoire, invite le lecteur à cheminer intellectuellement. L'œuvre de Gary/Ajar peut s'assimiler à l'épreuve du miroir. Un miroir offert au regard des autres. Il s'agit de rassembler les fragments de sa propre histoire tout en l'exposant, pudiquement, à l'intelligence du lecteur. Aimer est un acte d'humilité, un engagement, un abandon. Pour aimer, il faut renoncer à paraître, renoncer à se cacher. Les mots marquent durablement. Ils ne peuvent constituer un retranchement. Gary veut être aimé pour pouvoir s'accepter, se considérer. Aimer est un don de soi qui appelle à une gratification. La nécessité d'aimer repose sur le besoin d'être reconnu. Ainsi, l'amour, sans réciprocité devient un engrenage de souffrance, une perte d'identité. Paradoxalement, ce chaos sentimental soulève des interrogations salutaires et ce questionnement permet que jaillissent les énergies créatrices. Romain Gary appartient à ces écrivains torturés, aussi multiples dans leurs passions amoureuses que dans leurs talents. L'amour est une quête d'absolu, de comblement illusoire du manque. Chez Gary, le talent de l'écriture se nourrit de ses désordres amoureux. Et le récit du flux amoureux relève du même ordre jubilatoire que l'acte d'amour. Se laisser cajoler, bercer par le regard admiratif de l'être aimé pour lutter contre l'angoisse de sa solitude. Il y a dans l'écriture d'une page le plaisir auto satisfaisant de l'acte sexuel. Gary a besoin des deux, lui qui prétendait que « deux

choses l'avaient sauvé, la littérature et la sexualité ». L'amour est ce qui unit Momo à Rosa.

C'est par amour que l'enfant maquille et parfume celle qui est morte. En réponse aux angoisses, Ajar propose l'amour qui, lui, seul donne du sens à la vie. Lorsque Momo demande si on peut vivre sans amour, la réponse de Monsieur Hamil est oui, suivie d'un long silence, qui sous-entend le non.

A la fin du roman, Momo rappelle à Hamil qu'il lui avait posé la question: « Vous m'avez dit, quand j'étais petit, qu'on ne pouvait pas vivre sans amour ». Momo reformule son interrogation : « est-ce qu'on peut vivre sans quelqu'un à aimer ? »

Alors Hamil se souvient de sa jeunesse et sait que seul l'amour fait que la vie vaut la peine d'être vécue. L'enfant peut tirer une leçon de cet enseignement : l'amour permet la survie dans des situations malheureuses ou traumatisantes.

« Je pense que Monsieur Hamil avait raison quand il avait encore sa tête et qu'on ne peut pas vivre sans quelqu'un à aimer⁵¹²».

Sous l'apparente légèreté de l'écriture dans les quatre romans signés Ajar apparaît la douleur de l'angoisse. Comme si la solitude condamnait l'écrivain à une recherche plus fiévreuse que jamais. Cette tentative de Michel Cousin pour combler le vide autour de lui, Ajar l'a faite ressentir au lecteur à travers les descriptions des états entre frustration et désir et bien qu'en accumulant les erreurs de parcours du personnage.

L'angoisse de Michel cousin dans *Gros-Câlin* est accentuée par une tension spatiale entre le vide. Le terme angoisse (du latin *angustia*) signifie tout d'abord, l'étroitesse ou lieu resserré. Dans *L'Angoisse du Roi Salomon*, le téléphone comble un vide, l'assistance téléphonique est là pour soulager les angoisses, vaincre la solitude et le manque d'amour. L'appel téléphonique consiste à prolonger le fil de l'existence :

« Vous n'insisterez jamais assez sur cette question du téléphone, monsieur, dit-il à un journaliste. Vous pensez bien qu'un homme isolé ne va pas aller au

⁵¹² *La Vie devant soi*, p. 273.

tabac à côté pour nous appeler, surtout la nuit. Si la France avait un réseau téléphonique digne de sa mission spirituelle et de ses traditions humanitaires, ce serait un pas considérable dans la lutte contre l'isolement et la solitude⁵¹³ ».

Le téléphone apparaît comme le dernier moyen de vaincre la souffrance, de combattre l'angoisse et la solitude, ultime recours face à la condition humaine :

« J'ai lu qu'à New York, il y a un service téléphonique qui vous répond lorsque vous commencez à vous demander si vous êtes là, une voix de femme qui vous parle et vous assure et vous encourage à continuer, mais à Paris, non seulement les P&T ne vous parlent pas quand vous décrochez, mais vous n'avez même pas la tonalité⁵¹⁴ ».

Lorsque personne ne répond, le téléphone, grâce au standard de *SOS*, porte le poids des misères du monde. M. Salomon lutte contre la solitude et trouve au bout du fil un peu de réconfort. Mais il devient vite difficile de savoir de celui qui appelle et de celui qui répond qui cherche le plus à se guérir :

« Monsieur Salomon avait donné une partie de son appartement à une association qui s'appelait *SOS Bénévoles*, où l'on peut téléphoner jour et nuit quand le monde devient trop lourd à porter et même écrasant, et c'est l'angoisse. On compose le numéro et on reçoit du réconfort, ce qu'on appelle l'aide morale, dans le langage⁵¹⁵ ».

Jean appelle *Sos* et tombe sur Salomon alors qu'il ne souhaitait pas lui parler :

« Merde. C'était monsieur Salomon. (...)
-Allô, *SOS* vous écoute.
-Monsieur Salomon, c'est moi.
-Jeannot ! Il vous est arrivé quelque-chose ?
-Monsieur Salomon, j'aime mieux vous le dire de loin et à distance, mais j'ai sauté mademoiselle Cora pour la retenir...
Monsieur Salomon a observé un long silence. J'ai même cru qu'il nous avait quittés, sous l'effet de l'émotion. (...) et il m'a raccroché, ce qu'on ne fait jamais à *SOS*, on laisse toujours raccrocher celui qui a appelé, pour qu'il ne se

⁵¹³ *L'Angoisse du roi Salomon*, p.289-290.

⁵¹⁴ *Op.cit.*, p.53.

⁵¹⁵ *Op.cit.*, p.11.

sente pas renvoyé ; je suis resté un moment à écouter la tonalité, c'était mieux que rien ⁵¹⁶».

Ce passage souligne le problème de communication et le téléphone devient le moyen de dire ce qu'on n'aurait pas pu dire à la personne si on l'avait eu en face. Ajar démontre l'éloignement de toute parole et souligne l'importance du silence : « Lorsque la communication est vraie et entière, sans frimes, seul le silence peut l'exprimer⁵¹⁷ ». Le téléphone apparaît comme une protection, une séparation qui maintient la distance entre les êtres qui ne savent plus communiquer. Ajar dévoile la fragilité des rapports de parole. Plus encore, il montre l'impossibilité de rejoindre l'autre, d'atteindre l'autre. Pourtant, les personnages sont en quête de communication, de dialogues, d'échanges, d'amour. Mais ils semblent condamnés au silence. Monsieur Parisi dans *Gros-Câlin*, aide « les gens à recevoir des réponses et à parler ».

Or ce dernier ressemble à un ventriloque : il fait parler les autres, le monde :

« Il fallait projeter nos voix, en la situant de façon à ce qu'elle semble nous répondre et revenir vers nous de l'extérieur, car tout dans cet art a pour but d'arracher des réponses au Sphinx, en quelque sorte ⁵¹⁸».

Le rêve de Salomon est d'étendre les fils du téléphone en un réseau géant .

Par là, Salomon rêve de sauver l'humanité entière, de répondre (au sens premier du terme) à toutes les souffrances, toutes les misères. C'est une sorte de dieu téléphonique qui écouterait et panserait toutes les plaies.

Dans *La Promesse de l'aube* c'est l'appel téléphonique de la mère qui sauve la vie de Romain. Gary, resté au sol pour répondre à sa mère, échappe à un dramatique accident. Il voit l'avion qui devait le transporter, s'écraser sous ses yeux. La voix maternelle vient sauver le fils in extremis :

⁵¹⁶ *Op.cit.*, p.222.

⁵¹⁷ *Gros-Câlin*.p.88.

⁵¹⁸ *Op.cit* p102.

« (...) j'écoutais la voix de ma mère au téléphone. Je suis incapable de transcrire ici ce que nous nous sommes dit. Ce fut une série de cris, de mots, de sanglots, cela ne relevait pas du langage articulé. J'ai toujours eu, depuis, l'impression de comprendre les bêtes. Lorsque, dans la nuit africaine, j'entendais la voix des animaux, souvent mon cœur se serrait quand j'y reconnaissais celle de la douleur, de la terreur, du déchirement et, depuis cette conversation téléphonique, dans toutes les forêts du monde, j'ai toujours su reconnaître la voix de la femelle qui a perdu son petit⁵¹⁹ ».

Solitudes et angoisses

La solitude du personnage renvoie à la solitude de l'écrivain, à celle de Gary-Ajar lui-même. Un écrivain n'est-il jamais seul parce qu'il est habité par ses démons ? Gary a pu se sentir isolé en raison du caractère non officiel de son œuvre, de sa non-conformité. L'expérience de l'écriture ajarienne est à la fois celle de la solitude et celle du trop plein. En projetant sur ses personnages, ses propres souffrances, les mots instaurent la distanciation, celle qui permet d'adoucir la souffrance. Chaque personnage d'Ajar fait l'apprentissage de la solitude. Chez Ajar, la vie doit être embrassée passionnément et être palpable. C'est la raison pour laquelle ses personnages sont vivants, animés de la fureur de vivre. Or la vie est un mouvement, une dynamique portée par l'illusion. L'artiste, l'écrivain ne se contentent pas d'être mais inventent, créent pour exister. C'est dans cette voie qu'il trouve la force d'accepter ou de refuser le manque. La solitude ne quitte l'écrivain qu'en de rares occasions.

Ajar incarne une angoisse de la fin, un refus de la clôture.

« Tout œuvre achevée est le masque mortuaire de son intention » disait Walter Benjamin.

⁵¹⁹ *La Promesse de l'aube*, p.284.

La modernité en opposition au classicisme semble avoir inventé le culte de l'inachevé, du fragment, du lacunaire. Quelques écrivains du vingtième siècle, qui accompagnent souvent leur pratique d'écriture d'une démarche réflexive, disent avec insistance la conscience qu'ils ont des limites de la littérature, incapable d'embrasser la totalité du réel. Ajar déroule les mots pour construire ce monde sombre où le fil de l'existence se déploie sous l'effet d'une sémantique propre. La solitude d'Ajar s'entoure de celle des autres mais ne se réduit jamais. Elle appartient à cette faille originelle, à ce manque structurel qui engendre le désir, qui agit comme le moteur de ces existences qu'il invente. Les mots luttent contre la peur du vide. Ils se glissent dans les interstices de ses angoisses. Chaque mise en scène agit comme une mise à distance sur des lits de maux. La maladie, la mort comme ultime solitude : « écrire pour ne pas finir » tel pourrait être l'adage d'Ajar.

Le corps est le passage obligé des mots. Le mot enveloppe le corps et le soulage, le dispense. L'appropriation, l'acceptation, la manifestation du corps repose sur le verbe. Il en est le vecteur le plus intime, le plus impliqué. La force des mots tient dans la capacité à traduire, à organiser, à dynamiser la pensée. Le corps doit être pensé pour être pansé. L'auteur de *La Vie devant soi*, des *Enchanteurs*, lorsqu'il met en scène des acteurs, des danseurs, des clowns, construit un spectacle de corps à l'aide de mots. Le corps de Madame Rosa n'a pas cette malléabilité, cette fluidité, il n'est que résistance, rigidité, opacité. De plus, elle est très grosse. Madame Rosa se sent emprisonnée dans ce corps car il est pesant dans tous les sens du terme :

« Quand on y est arrivé, Madame Rosa s'est écroulée dans le fauteuil et j'ai cru qu'elle allait mourir. Elle avait fermé les yeux et n'avait plus assez de respiration pour soulever sa poitrine⁵²⁰ ».

Insupportable pesanteur à laquelle Gary ne cesse de revenir comme à un véritable supplice, comme à ce qui rend la condition humaine si misérable, si peu enviable. A

⁵²⁰ *La Vie devant soi*, pp. 262-263.

l'expression de cette pesanteur, leitmotiv que l'on retrouve dans tous les Ajar, est toujours liée celle de la souffrance, car c'est bien la pesanteur qui rend si douloureux le « voyage » existentiel de l'être à l'intérieur de son corps. Pesanteur qui représente également un danger car menant à l'inertie et obligeant à échapper à celle-ci.

Madame Rosa s'épuise à porter ce corps qui ne la porte plus, comme un « boulet » qui rattache l'être au monde. Elle est absolument assujettie à son corps et, la réalité corporelle l'a contraint à rester absente face à l'hostile monde extérieur qui la blesse à tout moment :

« Son organisme ne valait plus rien et quand ce n'était pas une chose, c'était l'autre. (...)Tous ses morceaux étaient mauvais, le cœur, le foie, le rein, les bronches, il n'y en avait pas un qui était de bonne qualité⁵²¹ ».

Par cette expression, Momo ne traduit pas seulement l'intense malaise que ressent Madame Rosa à l'intérieur de ce corps, mais également toute la distance qu'il est amené à prendre par ce regard qu'il porte sur elle-même.

Le personnage de Michel Cousin dans *Gros-Câlin* connaît cette même distance d'un corps en souffrance :

« Il y avait des sirènes qui hurlaient dans ma cachette intérieure où j'étais enroulé sur moi-même pour me protéger de tous côtés⁵²²».

Comment pourraient-ils, Michel Cousin, Madame Rosa, accepter ces corps dans la mesure où, ne leur apportant ni repos, ni quiétude, mais au contraire souffrance et inquiétude ils ne peuvent fondamentalement pas les satisfaire ?

⁵²¹ *Op.cit.*, p.230.

⁵²² *Gros-Câlin*, p.166.

Le corps et ses souffrances

A ce niveau, il n'y a donc pour Ajar ni bien-être ni sécurité possible, le corps est avant tout pour lui quelque chose de lourd et qu'il renie. On n'est pas sans penser ici à la poésie de Michaux où le corps est une *carcasse* difficile à porter :

« J'ai cessé depuis vingt ans de me tenir sous mes traits. Je n'habite plus ces lieux. ⁵²³».

Voici que ce corps avec lequel le saltimbanque pouvait jouer indéfiniment, qu'il pouvait désertier puis réintégrer sans mal, subit et suit ses propres lois irréversibles sur l'inexorable parcours de son évolution. Madame Rosa donne à voir un corps vieilli, usé, blessé, malade et proche de la mort. Dans ce qu'il montre de plus cru et naturel d'un corps qui va bientôt s'évanouir, Ajar, lui, revient à ses premiers émois d'écrivain avec la fraîcheur d'un « sang neuf » comme à un refuge qu'il est bon de goûter encore, le plus longtemps possible avant que n'advienne sa propre perte. Cette description de la vieillesse à travers le personnage de Madame Rosa traduit l'urgence extrême avec laquelle Gary cherche à parcourir la dimension de l'être afin de saisir, doublement masqué, sous Ajar et sous un personnage féminin, ce vers quoi il tend. Gary, par la représentation de ce corps abîmé par l'âge et une vie tumultueuse traumatisante, se tourne sur sa dimension propre, se donnant les moyens de la parcourir en toute sécurité. L'être est seul, immensément seul, face à l'ensemble de la réalité matérielle. Il est emprisonné dans ce corps. Madame Rosa est un être épuisé de soi-même qui n'aspire qu'à une chose : la fin.

⁵²³ Henry Michaux, *Passages*, p.41.

Chaque expression est une suite de mots dépourvue de voix. Le corps est le lieu symbolique du langage. Il confesse, il avoue. Il vient au secours de la parole quand elle est obstruée (c'est le corps trop lourd de Rosa qui parle pour elle). A l'inverse, les mots déplacent les corps, les invitent au voyage. Le corps est mu par les mots qui, malheureusement, ne peuvent lui épargner la souffrance :

« Moins on existe et plus on est de trop. La caractéristique du plus petit, c'est son côté excédentaire. Dès que je me rapproche du néant, je deviens en excédent.⁵²⁴ ».

La carence verbale oblige le corps à des contorsions, c'est pourquoi Cousin doit faire des « détours » avant de rentrer chez lui, « avant de revenir dans l'ascenseur » :

« J'avoue cependant que l'épreuve à laquelle j'avais été soumis me laissa tellement noué et enroulé sur moi-même que je n'osai pas bouger de peur de me faire encore plus mal⁵²⁵ ».

C'est ce qui fait dire à Cousin :

« La métamorphose est la plus belle chose qui me soit jamais arrivé ».⁵²⁶

Cousin finit par se prendre pour le serpent qu'il garde dans son appartement. En l'absence de réponses, de regards, d'attentions, il se tord comme un animal :

« Je me lève parfois au milieu de la nuit et je fais des exercices d'assouplissement en vue d'acceptations futures. Je rampe, je me noue, je me tords et me plie dans tous les sens sur la moquette, pour les besoins éventuels de la cause. Il y a des moments de telle exaction que l'on a vraiment l'impression d'exister⁵²⁷ ».

⁵²⁴ *Gros-Câlin*, p.197.

⁵²⁵ *Op. cit.*, p.173.

⁵²⁶ *Op.cit.*, p.17.

⁵²⁷ *Op, cit.*,p.214.

La souffrance directement rattachée au corps, qui est, au départ, douleur purement physique se mue rapidement, chez Ajar, en souffrance éminemment intérieure, plus sourde et plus profonde. Au niveau de l'écriture, l'angoisse se traduit, bien sûr, par des cris de désespoir, des appels à la fraternité :

« Il y a autour de moi une absence terrible de creux de la main ⁵²⁸».

L'être apparaît tendu pour surmonter malgré tout, son angoisse et progresser en dépit. C'est le cas de Michel Cousin. Nous le retrouvons dans son immense solitude. L'angoisse dont il est ici question se rapporte tout autant à la souffrance physique qu'au malaise psychique. Elle paraît même en être la somme, leur réunion, leur conjonction. Angoisse qui ne trouve sa véritable signification que dans la mort à la fois physique et psychique. La mort de Gary en Ajar. Cette mort constitue une appréhension anticipée de la mort véritable. Ce n'est, une fois encore, qu'en se perdant qu'il est possible de se trouver. L'appréhension du néant ne serait donc qu'un signe avant-coureur, que le reflet de l'anéantissement ultime.

Ce temps est, par conséquent, celui de la douleur nue, vive. Par cette douleur, le corps est secoué et engagé dans un processus de tension nerveuse allant croissant, qui laisse à chaque instant pressentir la mutilation :

« Je souffre toujours lorsque je suis couché, de mon absence de bras autour de moi, j'ai très mal à Melle Dreyfus, mais j'ai lu l'autre jour que c'est normal, les gens à qui on coupe une jambe continuent à avoir mal à la jambe qui n'est pas là, c'est un état de manque avec mutilation et déficience ⁵²⁹».

Ainsi blessé dans ses violentes rencontres avec le monde, le personnage se laisse envahir par une douleur asphyxiante.

Cependant, si elle ne parvient pas à l'étouffer à temps, elle se met à l'irradier car c'est le corps tout entier qui capitule face au mal. Elle y est souvent plus sourde, plus lancinante,

⁵²⁸ *Op.cit.*, p.134.

⁵²⁹ *Op.cit.*,p.212.

exaspérant le corps car provenant de lui même. Cette autre forme de douleur creuse un vide, accentue le sentiment de solitude, minant l'être, le rongant, le transformant en une sorte de fantôme.

Madame Rosa laisse toujours plus de distance entre elle et le monde, plaçant dans cet intervalle, toute une série de fantasmes, de cauchemars, d'images obsédantes, éloignant de la réalité extérieure. En témoigne la cave où elle se réfugie. La cave est une cachette, le trou juif de Madame Rosa qu'elle remplit avec « des meubles, un pot de chambre, des sardines, des bougies, enfin un tas de trucs comme pour loger quelqu'un⁵³⁰ ». La solitude est ainsi compensée par la présence d'objets.

Dans cette cave où s'entassent les objets récupérés, s'exprime moins la volonté de continuer à vivre que l'attente de la mort. A travers ce désir de se couper du monde, lorsque la souffrance devient trop vive, un glissement s'opère qui, d'une souffrance physique amène à une souffrance psychique. La souffrance qui vient alors à être éprouvée est celle du traumatisme, torturant, à l'image des camps de concentration et de la déportation qu'a subie Madame Rosa. Souffrance qui est bien celle de ceux qui ont connu la violence, l'horreur de la guerre, l'absence de mère, ou la maladie. Souffrance qui, projetée à l'extrême, débouche sur une sorte de panique absolue : c'est notamment le cas de Madame Rosa lorsqu'elle est prise de folie en entendant retentir la sonnette de son appartement. Elle ne sait où se cacher, la peur la paralyse :

« Quand Madame Rosa a hurlé, ça m'a réveillé. Elle a allumé et j'ai ouvert un œil. Elle avait la tête qui tremblait et des yeux comme si elle voyait quelque chose⁵³¹ ».

Telle est donc l'ampleur de la solitude et de la souffrance chez Ajar.

La dégradation de Rosa soulève une nouvelle question : celle de l'euthanasie. C'est le personnage de Momo qui évoque ce problème:

⁵³⁰ *Op.cit.*, p.61.

⁵³¹ *La Vie devant soi*, p.36.

« La médecine doit avoir le dernier mot et lutter jusqu'au bout pour empêcher que la volonté de Dieu soit faite⁵³² ».

Momo souhaite une mort douce pour celle qui ne peut plus subir. Il réclame une nouvelle législation car « c'était quelque-chose qui exigeait des lois pour mettre fin à ses souffrances⁵³³ ». Faisant une confusion des registres, Momo demande au docteur Katz « d'avorter » Rosa. Toutefois, on peut voir dans la retraite de Rosa, dans sa cave, une certaine forme d'euthanasie. Se réfugiant dans cette cave, elle échappe à l'hôpital.

Lieu de survie, lieu de retraite, lieu de paix, lieu de silence, lieu de protection, la cave est une cachette secrète, un trou juif.

Cette cave rappelle celles que certains juifs avaient trouvées pendant la guerre pour échapper à la gestapo.

Rosa s'y cache pour fuir le passé et l'avenir. C'est Momo qui tisse le lien entre le trou juif et Israël. Momo a imaginé que la famille israélienne de Rosa était venue la chercher. Il raconte à Lola comment la descente vers la cave est un départ pour Israël. Ajar suggère ici la légitimité d'Israël en tant que refuge pour les persécutés. A ce sujet, le jeune narrateur aura cette phrase :

« Madame Rosa m'avait souvent parlé comme Monsieur Hitler avait fait un Israël juif en Allemagne pour leur donner un foyer⁵³⁴ ».

Ajar plaide pour une coexistence pacifique entre les juifs et les arabes. A travers la figure de Momo et de Rosa, Ajar prône la fraternité entre les deux peuples.

L'amour entre Momo et Rosa témoigne de la possibilité pour l'écrivain d'une entente entre les deux communautés. Pour Rosa, la religion ne constitue plus un élément de différenciation ou de pouvoir pour des peuples égaux dans la difficulté.

« Tout le monde est égaux quand on est dans la merde⁵³⁵ ».

⁵³² *Op.cit.*, p.206.

⁵³³ *Ibid.*, p.164.

⁵³⁴ *Op.cit.*,p.165.

⁵³⁵ *Op.cit.*, p.52

Le thème de la « merde » est présent dans le roman. La « merde » que les enfants de Rosa répandent dans l'appartement lui rappelle Auschwitz. C'est une obsession, au même titre que le tableau d'Hitler qu'elle ressort, comme devoir de mémoire.

Ajar démontre ainsi combien l'atrocité de la guerre ont fait perdre à Rosa, toute raison, lui ont laissé des séquelles.

« Si on parle toujours d'Auschwitz, c'est uniquement parce-que ça n'a pas encore été effacé par une belle œuvre littéraire ⁵³⁶ » ; « une écriture d'un type nouveau doit être créée », fondée sur la dérision et le mauvais goût, seule capable de rendre compte, sans la dissoudre par une forme trop harmonieuse, de la monstruosité de la Shoah ⁵³⁷ ».

⁵³⁶ *La Danse de Gengis Cohn*, p.181.

⁵³⁷ Eliane Lecarme Tabone commente *La Vie devant soi*, p..45.

II. vie et mort

Pseudo

La dialectique de l'ombre et la lumière se retrouve dans le jeu mené en coulisses par Gary qui dirige d'une main de fer le rôle d'AJar. Si Gary ne laisse rien au hasard, il démontre qu'il n'est pas vieux, ni dépassé et que le rêve du *roman total* énoncé dans *Pour Sganarelle* prend forme : Gary est à la fois réel et personnage de fiction. L'écrivain s'expliquera sur les motivations qui l'ont poussé :

« 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. Comme je publiais simultanément d'autres romans sous le nom de Gary, le dédoublement était parfait. 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 ⁵³⁸».

Pseudo est peut-être le plus bel exemple d'incarnation de l'auteur qui s'invente lui-même à travers un personnage. *Pseudo* va loin dans l'accomplissement de ce fantasme. Dans ce livre où il fait des aveux pour mieux tromper, mieux brouiller les pistes afin de ne pas être reconnu, Gary se dépeint lui-même en insistant sur le côté négatif de sa personnalité délirante, folle. Gary démolit sa propre image : Voilà une autre façon de se tuer. Dans *Pseudo*, Gary veut raconter l'expérience de la folie. Si AJar retranscrit cette expérience, il attend de l'écriture qu'elle exerce un pouvoir salvateur, en réinscrivant

⁵³⁸ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.30.

ses délires. Pourtant le narrateur n'instaure pas de distance vis-à-vis de ce qu'il a vécu : une plongée dans un monde « impossible » source intarissable de son imaginaire et pourvoyeur de son œuvre. Tout le livre illustre le trouble identitaire de celui qui, devant son portrait affirme :

« Je finirai mon livre parce que les blancs entre les mots me laissent une chance⁵³⁹ ».

Le texte évoque l'interrogation du sujet lui-même, qui passe par des identifications multiples :

« Quelqu'un, une identité, un piège à vie, une présence d'absence, une infirmité, une difformité, une mutilation, qui prenait possession, qui devenait moi. *Emile Ajar*⁵⁴⁰ ».

Le narrateur souligne par le biais des procédés de modalisation la non distance qu'il entend prendre vis-à-vis de son expérience vécue de la folie : « Je suis ambigu⁵⁴¹ ».

Motivé par le désir de prouver son retour à la raison malgré le caractère incohérent et flou de son récit, Ajar attribue à son écriture une valeur thérapeutique pour lui-même, à laquelle s'adjoint l'intérêt d'un discours clinique sur la folie.

Ainsi Ajar écrit-il *Pseudo*, récit de sa descente aux enfers, au moment où il décide de convertir en un texte ce qui a été vécu sur le mode de la souffrance et de la schizophrénie :

« Je me scinde en deux, schizo, à la fois exterminé et exterminateur, Pliouchtch et Pinochet et je suis alors saisi de tendances humanitaires morbides, « messianiques et réformatrices » aiguës, avec psychiatres et camisole de force chimique en proie à la conviction parano que tous les hommes sont mes frères et toutes les femmes mes sœurs, ce qui me fait souvent bander⁵⁴² ».

⁵³⁹ *Pseudo*, p.120.

⁵⁴⁰ *Op.cit.*, p.81.

⁵⁴¹ *Op.cit.*, p.77.

⁵⁴² *Op.cit.*, p.157.

Ses hallucinations prennent forme dans des descriptions violentes et directes tentant de rendre compte de l'épanchement du délire dans la vie réelle.

L'écriture vient moins donner un cadre et une nouvelle configuration au vécu de la folie qu'une transcription directe et « transparente » de l'expérience douloureuse d'un vécu personnel.

Ajar s'exprime comme sous l'impulsion immédiate de la détresse :

« Je suis Emile Ajar ! Hurlais-je, en me frappant la poitrine. Le seul, l'unique ! Je suis le fils de mes œuvres et le père des mêmes ! Je suis mon propre fils et mon propre père ! Je ne dois rien à personne ! Je suis mon propre auteur et j'en suis fier ! Je suis authentique ! Je ne suis pas un canular ! Je ne suis pas pseudo- pseudo : je suis un homme qui souffre et qui écrit pour souffrir davantage et pour donner ensuite encore plus à mon œuvre, au monde, à l'humanité⁵⁴³ ! ».

Ajar laisse s'échapper le désespoir, écrivant sous le coup de la folie. Dans *Pseudo*, Gary écrit « je » en se prenant pour Paul Pavlowtich. Il présente des troubles de la personnalité : obsessions, angoisses, névroses et hallucinations. C'est le personnage du fou. C'est une sorte d'écorché vif en souffrance qui se soigne aux anxiolytiques. *Pseudo* est un texte fou et violent qui a pu apparaître comme l'œuvre impulsive d'un dégénéré. On a parlé de texte « vomi », « jeté sur le papier », sans histoire vraiment. Je pense notamment au critique Mathieu Galey. Or *Pseudo* est au contraire un livre savamment dirigé, organisé par un écrivain brillant et loin d'être fou mais qui joue avec la folie, dont l'écriture est moins « jetée » que volontairement mise à l'envers : il suffit de relire ces lignes dans le texte même :

« J'essaye toujours de parler à l'envers⁵⁴⁴ ».

Dans *Pseudo*, Gary se dépeint sans le revendiquer. Il ne s'agit pas d'un autoportrait au sens du pacte autobiographique. Il convient de s'interroger sur les modalités et les

⁵⁴³ *Op.cit.*, p.202.

⁵⁴⁴ *Op.cit.*, p.206.

fonctions de cet autoportrait dissimulé mais aussi sur ses limites : est-ce compatible avec le souci de « saisir », que Gary exprime par ailleurs ?

C'est un autoportrait peu plaisant auquel se livre Gary, comme le montre le texte où la description de Tonton Macoute prend la forme de la haine de soi, l'auteur affirme qu' « 'il est vraiment immonde, ce mec, ⁵⁴⁵(...) ».

Il se présente comme fou. Gary ironise sur son état d'écorché vif et son véritable malaise physique. Il souligne ses angoisses. *Pseudo* est un cas isolé au regard des autres Ajar. Pourtant il ne brise pas le silence concernant son identité. Il y a chez Gary cette terreur d'être percé à jour, d'être démasqué, qui explique peut-être la stratégie⁵⁴⁶ de dessiner une image négative de lui-même afin d'écarter tout soupçon. C'est une manière de dire toute la vérité, rien que la vérité inversée. La vogue des romans autobiographiques, des journaux intimes, des souvenirs et confessions que connaît son époque amuse Gary pour qui la règle de compromission exigeant une certaine rigueur est transformée avec le plus d'artifices possibles et imaginables.

Si Gary est présent dans le texte, il l'est aussi dans le style et dans la forme (on cerne déjà les prémices d'Ajar dans *Tulipe*, *La Danse de Gengis Cohn* ou *La tête coupable*. Pour moi, seul un renouveau complet des mots eux-mêmes pouvaient exorciser le désir de métamorphose. Outil de pensée, tremplin d'éveil pour la reconnaissance, la langue d'Ajar est tout à la fois : chemins au bout desquels le langage redevient unique, renouveau et recommencement ainsi que rejet de l'acquis.

A lire les pages de *Pseudo* consacrées à ce problème identitaire du dédoublement, on s'aperçoit de toute la puissance de cet autre « moi » qui, jusqu'à présent « muselé » et tout à coup libéré, devient un ennemi à combattre. C'est que non préparé à cette rencontre-confrontation avec son double, dans l'ignorance, sinon feinte, du moins

⁵⁴⁵ *Op.cit.*, p.31.

⁵⁴⁶ A l'époque, le mercure de France refuse de publier *Pseudo* tant le portrait de Gary dressé par Ajar est négatif.

entretenu et cultivée , l'être s'affole, éprouve une réaction de rejet qui lui est fatale. Car, en réalité, c'est bien à lui-même qu'il va porter ce refus, aggravant la division à l'intérieur de soi. Retrouvant alors cette dualité à tous les niveaux de lui-même (au niveau de sa pensée comme à celui de sa foi et de ses désirs), il perd de plus en plus le sentiment de son unité, de sa cohérence. Ce ne sont pas deux facettes, mais mille et mille facettes contradictoires qui lui apparaissent, le divisant, le morcelant, l'émiettant, le déséquilibrant irrémédiablement. Une fois engagé dans ce processus de conscience dualisante, l'individu ne parvient plus à conserver son épaisseur.

C'est ainsi que s'il ne parvient pas à se ressaisir, s'il ne trouve pas le moyen ou la force de se recomposer, l'homme se perd.

Dans une vision plus large, ce qu'il a ainsi découvert au royaume de la dualité, c'est le vide, faille qui le divise en deux. Comprendons combien factice est son équilibre ; l'être prend conscience que son moi n'est en fin de compte que provisoire.

L'écriture du nouveau

Chez l'écrivain qui fait l'expérience privilégiée d'une renaissance, il ne saurait y avoir d'écriture plus passionnée, plus nue, que celle émanant même du nouveau ajarien. Ecrire comme un étranger, voilà le style. Deleuze disait : « bégayer dans sa langue faire bégayer la langue ». Pour Ajar, le langage devient cette matière qu'il faut travailler, transformer, animer, réaliser. Les mots d'Ajar parviennent à épouser la malléabilité de la nature du danseur ou du contorsionniste. Le langage répond à un désir de souplesse. Ajar anime les corps pour faire danser les mots. Chaque expression corporelle est une suite de mots dépourvue de voix. Le personnage est porteur de la parole d'Ajar. Il échappe au discours qui déguise le sens. La magie des mots entretient une relation

schizophrénique entre le mot et le sens. Le mot fait sens dans sa brutalité, lorsqu'il se dépare des atours du discours.

En choisissant de confier à ses personnages la responsabilité de son histoire, Ajar enjoint l'énoncé et l'énonciation pour se rapprocher du signifiant. La parole libère le sujet et la puissance des mots. Il s'est enrichi au contact de cette nouvelle dimension explorée. En passant par le philtre des personnages, Ajar rend force et vérité aux mots. L'écriture, en ordonnant la pensée, dénature la parole. En se soustrayant au non verbal, la pensée brute se constitue. Ajar restitue à la parole sa sincérité. Elle redevient une substance pure où le réel se manifeste sans altération. La parole, confiée aux personnages, réintroduit le temps de l'instant et la spontanéité qui le caractérise. Ainsi, un personnage libère une pulsion brutale :

« Je suis rentré à la maison mais là je retrouvais trois souris que Madame Niatte avait apportées pour moi et je n'ai pas pu, je les avalai l'une après l'autre, après quoi je me suis enroulé sur moi-même dans un coin et j'ai fait un petit somme ⁵⁴⁷ ».

Le personnage devient le lieu d'expression d'Ajar et d'inscription de son désir. De ce désir d'exister à travers ses personnages naît la création, advient le sens.

L'œuvre d'Ajar fait sens, pour lui-même et pour les autres. C'est une assemblée de mots qui décide du sens de l'histoire. La diversité des personnages qui sillonnent l'œuvre d'Ajar recomposent fragmentairement sa personnalité, son histoire et qualifient son désir. « Chaque acte d'écriture produit l'écrit comme signifiant et porte en lui une exigence d'accomplissement⁵⁴⁸ ».

Les mots ont le pouvoir de libérer ou d'enfermer. Ils représentent un chemin vers la liberté ou l'enfermement. Ecrire, c'est nommer. Gary se reconstruit à travers cette

⁵⁴⁷ *Op.cit.*, p. 208.

⁵⁴⁸ Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, p.290.

mosaïque de personnages dont il pense la parole. Dans cette distance de soi à soi, Gary investit sa propre histoire. Il entretient alors avec son œuvre une relation thérapeutique où les personnages mettent en tension les différentes facettes de sa personnalité. Le conflit intérieur trouve une voie de résolution externe. La répétition, par exemple, exprime le mouvement. Ajar cherche à « enfler » le mot, à le dépouiller comme le désirait Fosco des *Enchanteurs*, à l’emmener dans l’ouverture d’une divine farce : celle de son créateur. Ajar opère des « déplacements » dans son texte même. Je pense, bien sûr, à *Gros- Câlin*. La logique déplacée du narrateur de *Gros-Câlin* met en évidence le stéréotype et les décalages des rapports de cause à effet :

« J’avais une femme de ménage portugaise, à cause de l’augmentation de vie en Espagne⁵⁴⁹ ».

Les paradoxes chez Ajar sont fréquents, ils sont, en fait, des jeux de mots sur l’ambivalence des propositions, sur l’ambiguïté sémantique, connotative et syntaxique. Souvent, il suffit de déplacer ou de remplacer un mot par un autre. Parfois ce sont des mots ou groupe de mots qui manquent :

« Le téléphone qui sonne et une voix de femme, très douce, très gaie, qui me dit : » Jeannot ? C’est toi chéri ? » Et je reste un long moment à sourire, sans répondre, le temps d’être Jeannot et chéri... Dans une grande ville comme Paris, on ne risque pas de manquer⁵⁵⁰ ».

Ajar laisse se manifester l’évidence en jouant avec les apparents fondamentaux de la grammaire et de la logique. Le roman *Gros-Câlin*, cultive au plus haut point ces entorses du langage. Roman « paroxystique », pour citer Jean François Hangoüet⁵⁵¹, du point de vue du style et de l’histoire, toute centrée sur son protagoniste principal, Michel Cousin, un trentenaire qui vit seul dans Paris avec son python pour animal de compagnie.

⁵⁴⁹

⁵⁵⁰ *Gros-Câlin*, p.215.

⁵⁵¹ Jean-François Hangoüet est fondateur de l’association *Les Mille Gary* objet : Inventaire et promotion de l’œuvre de Romain Gary et rédacteur en chef de son bulletin *Le Plaid*.

Relisons le passage où Michel Cousin tentant de se séparer de son python exprime l'angoisse et la douleur d'être un homme, un humain. Au niveau du texte, cela se traduit par un jeu subtil entre les mots et leurs champs lexicaux mêlés :

« Le matin d'un des jours suivants sans pouvoir préciser au juste, j'ai porté Gros-Câlin au jardin d'acclimatation car je n'avais plus besoin de lui, j'étais très bien dans ma peau sur toute la ligne. Il me quitta avec la plus grande indifférence et alla s'enrouler autour d'un arbre comme si c'était du pareil au même. Je suis rentré chez moi et me suis lavé le cul, après quoi, j'ai eu un moment de panique, j'avais l'impression de ne pas être là, d'être devenu un homme, ce qui est tout à fait ridicule lorsque, justement, vous êtes un homme et n'avait jamais cessé de l'être. C'est notre imagination qui nous joue des tours⁵⁵² ».

Les quatre Ajar exploitent en particulier ce type d'énoncés. Retenons cet exemple dans *La Vie devant soi* :

« (...) Madame Rosa (...) me disait que Monsieur N'Da Amédée était complètement *michougé*, ce qui veut dire fou en juif, mais que c'était un fou dangereux et qu'il fallait donc le laisser faire pour ne pas avoir d'ennuis⁵⁵³ ».

Ce type de phrase remplie d'humour, d'un langage détourné, affirme une réalité : Ajar est un grand humoriste. De la famille des bouffons, Ajar ce « jongleur désabusé » se place à la bonne distance de la société pour l'observer et la critiquer. Ajar est un clown triste. Humoriste déchiré, l'écrivain survit par les pitreries, la parodie de la bibliothèque de l'époque. Pour lui, le cynisme est synonyme de « désespoir idéaliste ». Celui qui rit exprime cette ahurissante duperie dans laquelle l'être humain est plongé. C'est ce rire de l'évidence de l'absurdité de toutes choses. Ce rire est, en fin de compte, celui du malheur de l'être humain comme pion infime sur l'immense échiquier du monde. Ajar détourne la parole clichée en jouant sur la polysémie des termes utilisés. A ce niveau, la beauté de l'expression n'est plus recherchée. Se mouvant dans chaque mot, émanant de chaque jeu de mots, de chaque image, issus de leur profonde simplicité ou de leur

⁵⁵² *Gros-Câlin*, p.209

⁵⁵³ *Id.*, p.49.

paradoxe, de leur nudité, de leur crudité, cette écriture du renouveau est le lieu qui unit l'auteur à la révélation de son propre épanouissement.

Ecriture qui est celle de l'écrivain enfin parvenu à la réalisation de soi-même. Ecriture qui finit par devenir le lieu même de l'expérience personnelle. Le langage rejoint ici la parole « magique » : « Pour se trouver, il faut d'abord se créer ».

Cette écriture du renouveau qui est la marque de l'œuvre d'AJAR s'organise autour de la parole, du langage oralisé, notamment dans *La Vie devant soi*.

L'écriture d'AJAR est donc une écriture dans laquelle les mots eux-mêmes sont transformés. La redécouverte des mots, de leur racine, de leur valeur propre, de toute leur charge sémantique ne peut se faire pour AJAR qu'à partir du langage lui-même. Si « purification » du langage il y a, celle-ci n'a pas lieu et ne peut avoir lieu avant que l'être lui-même ne soit dégagé de son opacité première, sa première peau (tel le serpent, GARY mue pour donner naissance à sa seconde peau : AJAR).

Ce n'est que purifiée, allégée, passée du côté de la lumière ajarienne, que l'écrivain, se révélant, est en mesure de redécouvrir et de faire briller les évidences essentielles, car sa vision se trouve renouvelée, sa clairvoyance infiniment pénétrante :

« C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois⁵⁵⁴ ».

Ce n'est que sortie de la sphère de la connaissance (sous le nom de GARY) que, paradoxalement, l'auteur est appelé à une reconnaissance: l'œuvre d'AJAR connaît un franc succès et obtient un prix Goncourt. N'étant plus assujetti à son « moi » garien, ni au système qui le dirige, puisque l'auteur ne se dévoile plus que dans le grand silence (identitaire), ce qu'il saisit des mots est avant tout leur lumière, c'est-à-dire cette sorte

⁵⁵⁴ *Vie et mort d'Emile Ajar* p.30.

de rayonnement qui émanent d'eux, ce halo qui ne les estompe qu'en dégageant leur véritable épaisseur sémantique.

Le caractère propre à Ajar fait de son œuvre, une œuvre exemplaire, une œuvre qui, à elle seule, développe et déroule le chemin de la réalisation de l'écrivain, tout en étant, dans cette sorte de « reconstruction » avec Ajar, une œuvre recommencée ne se reposant jamais ni sur elle-même, ni sur les évidences qu'elle nous livre. Paradoxalement, le point ultime de ce recommencement réside peut-être là dans cette volonté de ne jamais tenir son œuvre pour définitivement réalisée.

Le fait de masquer son identité sous Ajar, d'utiliser un langage plus cru, plus oral qui renvoie au statut du petit étranger dont la langue maternelle n'est pas le français permet de faire surgir un passé douloureux. Ajar met davantage l'accent sur le thème juif. Sans l'expérience d'Ajar, Gary aurait-il pu continuer d'écrire des chefs-d'œuvre tels que *Les cerfs-volants* ? Ajar a sans doute un effet cathartique ; détacher les mots, les écrire simplement ou à l'envers (comme c'est le cas dans *La Vie devant soi*) pour qu'ils brillent de leur propre lumière, de cette lumière que seul le regard d'Ajar sait goûter d'emblée, tel apparaît l'art de l'écriture renouvelée. Entre le mot et son message, entre la parole et son envers, s'établit une sorte d'échange infiniment riche, infiniment séduisant, et par lequel le style devient cette sorte de matière fluide, presque impalpable. Par l'écriture, et en fonction d'elle les mots s'épanouissent et délivrent, exhalent leur charge romanesque, le style est révélé dans toute sa profondeur. Les mots viennent s'engager sur le chemin de la réparation. L'aura des mots, les sons des mots, le remaniement des mots, c'est leur fluidité, leur perméabilité, leur souplesse qui dans cette écriture du nouveau leur permet d'être incessamment du côté de la magie. Romain Gary avait longtemps rêvé de cette écriture au-delà des frontières du langage écrit, de cette écriture qui « accroche ». Il y a dans ce contexte, urgence des mots et du langage. Ajar note :

« Il n'y a pas de meilleure légende pour un écrivain que le mystère⁵⁵⁵ ».

⁵⁵⁵ *Pseudo*, p.185.

Pour permettre aux mots de s'épanouir librement, de dégager leur « senteur » ajarienne comme celle d'une fleur qui s'éclot, de souligner les messages, il faut dégager de toute forme, de toute structure et par leur répétition, leur donner d'exhaler leur intensité. Ecriture passionnée, écriture d'abondance des mots et des registres, au profit de la richesse extrême de chacun des quatre Ajar, de leur rayonnement différent qui les charge d'échos. De même que l'écrivain est le plus effacé, le plus caché et le plus lui-même, l'écriture du renouveau, sous l'apparence de la simplicité et de l'évidence qu'elle prend, est en réalité, l'écriture la plus riche et la plus subtilement profonde qui soit.

L'écriture comme une délivrance

L'écriture d'une œuvre est une épreuve, une longue gestation dont l'écrivain se libère par une offrande à son lecteur. L'auteur se délivre et livre. Chez Gary, le besoin de dire enserme le besoin d'écrire. La spécificité de sa démarche réside dans l'utilisation de l'écran. Nous sommes ici dans « le voir sans être vu ». Le message arrive mais sans laisser l'adresse de son émetteur. Cette expérience embrasse la vérité car le retour de la critique ne saurait être induit, perverti par l'image de l'homme. L'écriture du renouveau est une approche de l'intime, elle laisse pénétrer les souffrances les plus solitaires :

« Lorsqu'on a besoin d'étreinte pour être comblé dans ses lacunes, autour des épaules surtout, et dans le creux des reins, et que vous prenez conscience des deux bras qui vous manquent, un python de deux mètres vingt fait merveille ⁵⁵⁶».

Issue de la renaissance même de l'écrivain, l'écriture est « chant » de délivrance aussi :

⁵⁵⁶ *Gros-Câlin*, p.33.

« 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. Ils n'ont pas soupçonné Henri Michaux non plus, alors qu'il m'est beaucoup plus proche que toi et le plus grand de tous⁵⁵⁷ ».

Véritable écriture de l'instant et du vécu (*Pseudo*), écriture parlée (*La Vie devant soi*), écriture de l'enroulement (*Gros-Câlin*), écriture qui n'a d'autre profit que de saisir, l'écriture d'AJAR est un dépassement du langage puisqu'elle ne cesse de transgresser les lois, l'ouvrant au subtil jeu des correspondances par lequel l'écrivain se défait de sa matérialité, s'allège, et quitte le monde des apparences pour s'engager sans cesse plus profondément dans le revers de la réalité, des impuissances de la terre dont la faiblesse vient du manque des mots. Cette dépossession à laquelle mène l'écriture d'AJAR, s'entend comme une opération de conversion. AJAR vit l'écriture comme un soulagement, une délivrance :

« L'humanité m'a donné sa souffrance et je lui ai donné en échange un livre⁵⁵⁸ ».

La forme orale de la langue dans *La Vie devant soi* s'applique dans un énoncé écrit auquel on applique la qualification de « parlé ». Il est rare qu'on ne puisse pas séparer ce qui relève de l'oral en tant que tel, qui se trouverait indifféremment à tous les niveaux ou registre de lexique et de syntaxe, et ce qui relève d'un de ces niveaux, celui qui est dit « populaire ». Avec la première série de faits, on est du côté de la linguistique, avec la seconde, du côté de la sociolinguistique. Il est vrai que l'une des marques du registre populaire est l'accentuation des traits qui appartiennent à l'oral, par exemple l'ellipse, la dislocation de la phrase ou la mise en relief expressive. Mais ces traits sont peut-être aussi vivants et se repèrent dans tout échange oral.

⁵⁵⁷ *Pseudo*, p.186.

⁵⁵⁸ *Op.cit.*, p.204.

Chapitre trois : Au pays de l'infini

« Je suis devenu un autre pour pouvoir rester moi-même »

Semprun, Jorge, *L'écriture ou la vie.*

I. L'absolu d'AJAR

L'infini

L'univers de projection et d'auto projection de Gary-Ajar repousse les frontières de la finitude. Dans une œuvre où le « je » côtoie le « soi », où s'entremêlent les identités, la magie procède du détournement du regard, à rendre invisible les déterminants pour ne laisser apparaître que le spectaculaire. La magie est un infini de questionnement où toute réponse sonne la fin. L'œuvre de Gary-Ajar est un jeu de piste qui pratique la confusion des identités, où chaque personnage est une partie d'un ensemble signifiant. Derrière cette imposture se dessine une volonté : obliger le lecteur, le critique à s'égarer pour le déshabiller de ses repères et le contraindre à une reconstruction de ses représentations. En faisant cohabiter une même plume sous deux visages différents, Romain Gary repousse les limites autant que les frontières. L'écriture est une quête d'infini comme prolongement de ce qui n'est plus. Jouer sur la confusion, pratiquer l'enchevêtrement nous invite à nous perdre dans les couloirs du temps. Gary-Ajar confie à l'absolu la tâche de lutter contre l'oubli.

L'écriture cultive un paradoxe : elle enferme autant qu'elle libère : elle est un achèvement autant qu'une invitation à errer. C'est dans cette dimension qu'elle lutte contre la mort.

Elle devient cette entreprise de survivance chère à Pérec. En permettant à Gary de renaître en Ajar, l'auteur maîtrise symboliquement un processus temporellement irréversible : la mort n'est pas inéluctable. Elle est domptée :

« C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois⁵⁵⁹ ».

Cette influence sur un processus humainement inaltérable autorise l'appropriation de l'infini. Avec Ajar, l'infini se « régénère » dans un autre être. Nous dépassons ici l'enjeu de la descendance. Il ne rencontre pas la brisure du temps mais s'éternise dans un autre « je » :

« J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même, par moi-même⁵⁶⁰ ».

Le jeu consiste à rester présent au monde en créant le personnage qui lui survivra. La première qualité d'un personnage fictif est de ne pas être soumis aux pesanteurs du réel. Ajar n'est civilement pas né et, par conséquent, pas concerné par la mort. Ajar n'est pas astreint à l'humanité. Il est sans contingence physique. C'est un corps pur ou plutôt un nom sans corps, débarrassé des turpitudes humaines. En emboîtant la plume à Gary, Ajar constitue le prolongement du moi idéal. L'incarnation d'un personnage ne signe pas la fin de la fiction. Seule la chair, la représentation corporelle est vouée à disparition. Le personnage fictif est constamment réinvesti, retravaillé, requestionné car il est prétexte à toutes les réincarnations. Dans sa volonté de préserver Ajar, Gary nie son existence. On le comprend : reconnaître Ajar constitue une perte irréparable : perte de protection, perte de l'absolu, de l'infini, perte de l'enfance. Il a enfanté Ajar et ne peut se résoudre à le confesser. Ainsi, Romain Gary combat sa propre dissociation en enfantant son moi idéal et en le protégeant des agressions extérieures. Admettre Ajar, c'est se priver de cette inscription intemporelle puisque dématérialisée :

« Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence⁵⁶¹ ».

⁵⁵⁹ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.30.

⁵⁶⁰ *Op.cit.*, p.30.

⁵⁶¹ *Op.cit.*,p.29.

Ajar, débarrassé de la problématique corporelle, contient l'infini, l'absence de limites, car il n'offre pas de prises au temps ; Il est corporellement intouchable, insensible. Ajar s'extrait d'un monde relatif, par essence douloureux, en se drapant dans l'infini :

« La vérité est que j'ai été profondément atteint par la plus vieille tentation prométhéenne de l'homme : celle de la multiplicité ⁵⁶² ».

Ajar représente ce regain de jeunesse dont Gary était capable, dont il fait preuve par ce pouvoir libérateur qu'est l'écriture, en rupture avec la langue officielle :

« Un besoin dévorant de me diversifier par de nouvelles et multiples identités et de vivre à travers elles une expérience totale (...) sortant ainsi de l'habitude et de la claustrophobie d'un état individuel, de mon petit Royaume du je ⁵⁶³ ».

Par cette affirmation, c'est toute l'originalité de la démarche Gary-Ajar qui s'exprime : l'ambition d'écrire en cette fin de carrière des livres qui puissent, un temps, aider l'écrivain à vaincre l'oubli et la mort. Remonter le temps, annuler ou effacer la mort (de sa mère ou des compagnons au combat), la maladie. Entreprise de survivance qui s'apparente à celle de l'écrivain Georges Pérec, enfant de parents juifs polonais émigrés. Pérec dit à propos de ses parents perdus alors qu'il était encore très jeune : « (...) J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie ».

Il s'agit d'apprendre à faire survivre, d'annuler la mort des compagnons de guerre ⁵⁶⁴. Quête réussie : c'est la « Mort » de Gary pour renaître en Ajar. Le suicide littéraire garien a poussé la fiction au plus haut point pour que la création Ajar soit réussie. Se

⁵⁶² *Op.cit.* ,p.29.

⁵⁶³ *Pour Sganarelle*, p.10.

⁵⁶⁴ *La Promesse de L'Aube*.

heurter à soi-même, à ses propres démons, c'est faire l'expérience de l'infini. Se créer une autre identité : le jeu ne finit pas :

« Quelqu'un, une identité (...). Emile Ajar ; je m'étais incarné ⁵⁶⁵».

Répéter permet à Gary de pouvoir faire « le tour » des mots, de s'y attarder pour en saisir pleinement le sens dans toute leur profondeur. A la simple répétition, s'allie-le procédé « de seconde naissance ». Par la réunion de ces deux procédés se produit une pénétration au sein de l'infini qu'il s'agit d'atteindre par le langage. Saisie progressive de l'infini associée à son caractère d'immanence, puis de présence en mouvement. L'infini dans sa caractéristique première symbolise le mouvement perpétuel. Le procédé de répétition porte prioritairement sur les thèmes qui expriment le mouvement. Cette utilisation prouve que Gary cherche à « enfler » le langage pour le distendre à la mesure de cette démesure qui est à restituer. Dépouillé, l'écrivain veut, malgré tout, ne pas avoir à se dépouiller aussi du langage qui lui apparaît comme le dernier lieu qui le relie au niveau de réalité qu'il a quitté. Il cherche à emmener le langage avec lui dans « l'aventure ». C'est au point qu'Ajar note :

« Et moi, revenu en quelque sorte une nouvelle fois sur terre, inconnu, inaperçu, j'assistais en spectateur à ma deuxième vie ⁵⁶⁶».

S'agissant de cette traversée de la dimension « infini », Ajar utilise un vocabulaire essentiellement « neuf », le seul, en fin de compte qui semble devoir correspondre et traduire l'intensité de l'autre moi éprouvé.

Pour qualifier à la fois infinitude et plénitude, la symbolique de la renaissance joue un rôle essentiel : « On crie pour taire ce qui crie ⁵⁶⁷ » disait Henry Michaux. L'œuvre d'Ajar

⁵⁶⁵ *Pseudo*, p.81

⁵⁶⁶ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.31.

⁵⁶⁷ Henry. Michaux, *Face aux verrous*, p.7

peut se concevoir sous l'aspect d'une tentative de l'être. Libération et connaissance sont toutes deux intimement mêlées. En effet, se connaître n'est-ce pas avant tout être amené à briser en soi quelque chose, à tuer, comme le fait Gary, pour mieux s'en délivrer à plus ou moins long terme ? Si, dans cette voie, la pratique « freudienne » est un moyen privilégié pour renaître, l'acte de création porte, quant à lui, la marque évidente de cette libération.

L'acte de création est un élan qui, unifiant l'être, donne à ce dernier l'impulsion nécessaire pour briser les chaînes. Toute libération amène à reconnaître à l'instant même où elle se produit, l'étendue du champ de l'asservissement dont elle libère et qu'elle fait quitter. Projeter dans un acte créatif pur ce champ de l'asservissement, c'est du même coup, célébrer la victoire sur l'enfermement et l'aliénation. L'acte de création est donc ce par quoi la libération devient effective et ce par quoi elle l'affirme.

La création d'AJAR se déploie à partir du chaos. Ce chaos attendait pour prendre forme AJAR, « l'autre de Gary » pour reprendre la formule d'Eliane Lecarme Tabone⁵⁶⁸.

L'acte de création est alors cet acte de mise en forme à partir du chaos initial. Ce triomphe de l'être sur le chaos est également victoire sur le néant, car dans l'acte précis de création il y a surgissement de l'être, affirmation de lui-même.

Le chaos s'oppose à l'ordre. Il ne sort jamais rien d'inattendu de l'ordre. L'ordre est le lieu du prévisible. C'est en mettant du chaos dans l'ordre et de l'ordre dans le chaos que l'écrivain invente, crée, rompt avec la difficulté et la monotonie d'un monde trop bien rangé. Le recours aux mots tient à l'obligation de penser le monde. Une activité qui n'est rendue possible que dans un monde aux espaces en friche. Huxley dans *Le meilleur des mondes*, nous livre une anticipation parfaite d'un monde lisse où le chaos n'est qu'un mauvais souvenir. Aucune aspérité, aucune rupture ne le perturbe dans son organisation. Et pourtant l'angoisse resurgit. Ce qui est intéressant, c'est de comprendre à quel moment l'ordre ne suffit plus à masquer les peurs, à éteindre les angoisses. C'est

⁵⁶⁸ Eliane Lecarme Tabone est coauteur, avec Jacques Lecarme, de *L'Autobiographie en France* (Armand Collin, 1997) et vient de publier une étude de *La Vie devant soi* d'Emile Ajar (Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005). Elle a enseigné la littérature française à l'université de Lille III. Ses travaux portent sur Colette, Beauvoir, Sartre, Gary.

l'amour qui réintroduit le désordre. Le sentiment humain le plus exacerbé : l'ordre ne peut donc rien contre la dimension humaine. L'humanité se relève toujours d'un ordre aseptisé. Dans le chaos, la matière est brute, prête à être travaillée, disponible pour la sensibilité de l'artiste, de l'écrivain.

Tant qu'il crée, Gary échappe au néant. Créer pour Gary c'est donc véritablement au moment de l'acte, au niveau de l'élan créateur qui porte en avant, sauver de l'anéantissement. A ce niveau de création, seul compte ce qui émane des tréfonds de l'être, de sa source même, dans l'instant. L'écriture d'Ajar est cri de l'instant, écriture de l'être qui se déploie. L'écriture témoigne d'une identité propre et porte la marque de cette identité. Ajar rejoint la modernité dans cette manière d'échapper « au gouffre de l'oubli » et du silence. L'écriture d'Ajar est avant tout faite pour dire l'être.

Entre la répétition sur les mêmes thèmes qui traduit fidèlement l'obsession de l'auteur et le cri fulgurant d'Ajar, la voix d'Ajar tente de faire coïncider l'auteur et le langage qui sert à l'exprimer, afin que ce dernier ne soit plus seulement celui qui l'exprime mais véritablement celui par lequel l'être s'exprime directement, à l'instant précis où il se saisit de lui-même, sans autre intermédiaire. Ajar se donne les moyens de s'exprimer le plus directement possible et tente par là de parvenir au verbe qui fait « chair », cherche à renouer avec une efficacité du langage. L'acte de création d'Ajar est un exorcisme

L'exorcisme

Il y a dans la libération, dans la délivrance de cet autre moi une sorte de pratique d'exorcisme. En effet, l'exorcisme consiste à porter l'être à sa délivrance chaque fois que la pression de l'angoisse devient trop vive, trop pesante. Dans sa préface à *Epreuves, Exorcismes*, Michaux note :

« L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier⁵⁶⁹ ».

Je retrouve chez Gary-Ajar, cet élan à la fois destructeur et régénérateur. Brisant les chaînes, rompant les entraves de l'être, l'exorcisme d'Ajar renouvelle celui-ci, lui réinsuffle la vie. Seule une telle pratique pouvait dégager Ajar de Gary et faire éclater l'angoisse du néant. Au niveau de la création, l'exorcisme débouche sur une écriture renouvelée, on l'a vu, agissante, pertinente. Expression du moi, voix qui retentit avec plus de force, de conviction.

Il s'agit d'une écriture directe permettant enfin le soulagement, le désencombrement, la mise à nu. Ainsi la création « exorcistique » permet à Gary de se dévoiler, de sortir paradoxalement de l'ombre. L'occasion de se libérer d'un poids trop lourd qu'infligeait le nom de Gary est saisie. Il n'est que de lire les quatre Ajar pour comprendre à quel point il s'agit d'une création placée sous le signe de l'urgence. Le langage d'Ajar, le style d'Ajar comme expression d'un cri, contraint l'écrivain à certaines « règles » extérieures à lui, qui sous la signature de Gary ne pouvaient être réalisées. Avec l'exorcisme, nous sommes au cœur de la magie. L'exorcisme amène ainsi à la révélation de tous les « replis » de l'homme, dont parle Michaux:

⁵⁶⁹ Henry. Michaux, *Epreuves, Exorcismes*, Gallimard (1945), 1981.p.7.

« La magie consiste à pénétrer et déplier les replis de l'homme, au fond desquels se manifeste l'activité projective et imageante de la nature. Sans cette complicité démoniaque avec le fond des choses, nous ne sommes qu'un noyau de néant, une capsule ligneuse et fermée (qu'il faudra casser à tout prix)⁵⁷⁰ ».

L'invention d'Ajar permet de s'affirmer par elle et en elle. Par l'éclatement de son autre moi, la création exorcisante fait surgir, une manière aussi de faire « éclater » la création. Ainsi, Gary parvient à briser le cercle et à se reconstituer autour d'un noyau afin de lutter contre le néant intérieur et extérieur. Gary, s'il veut survivre, doit entrer dans le chemin de la création. L'acte créateur est une urgence à laquelle il faut répondre dans l'instant. Par la création, en effet, l'écrivain parvient à se ressaisir et à retrouver une unité salvatrice. Le phénomène de la création est celui du salut par excellence. Enfin, par la création, il parvient à une réalisation effective de lui-même. Il retrouve une épaisseur. Toutefois, la création n'est pas nécessairement le salut de l'être. Dans le cas de *Pseudo*, la création peut même mener à la perte de l'être. Elle est au cœur de l'angoisse. L'être, face au vide, s'efforce de combler la solitude par une création délirante. Mais cette forme de création est un piège tendu car, si celui-ci y cède, il court à sa perte. Loin d'apaiser l'angoisse, cette création même la décuplera. C'est une écriture « heurtée », toute en « secousses et en sursauts ».

Les pages de *Pseudo* sont consacrées à un certain nombre de délires mentaux que Gary lui-même a appréhendé. Quelque forme qu'il prenne, le délire est sécrété par l'être pour échapper à l'emprise de l'angoisse.

Sur le plan de la création, l'exorcisme permet de fixer sur le papier des sortes « d'instantanés », visions saisies et arrachées à des souvenirs et à un lointain intérieur. Il n'est que de voir les œuvres d'Ajar pour comprendre à quel point il s'est agi d'une création placée sous le signe de l'urgence, de l'émergence ou de la résurgence.

Tel un carcan, l'angoisse enserme l'être, le comprime, le mine, et seule une violence

⁵⁷⁰ Henry. Michaux, *La nuit remue*, Gallimard (1935), 1980 p.100).

immédiate, extrêmement vive, peut l'en dégager. Cette violence doit être dirigée, canalisée pour ne pas manquer son objectif par un exorcisme. L'être peut alors se libérer de ses angoisses et se délivrer de ses monstres. Fruit de cette création, jaillit en pleine lumière, Ajar « se donne à voir ».

L'exorcisme existe aussi sous une autre forme chez Gary : la parodie. Je quitte l'exorcisme dans son idée de transcendance pour le retrouver sous un aspect plus ludique. Il s'agit, pour Ajar, de parodier une langue, un style.

Ajar admire l'écriture de ses contemporains que sont Raymond Queneau, Louis Ferdinand Céline ou Boris Vian. Je fais bien la différence, ici, entre les écrivains contemporains de Gary qui appartiennent au *nouveau roman* que l'auteur des *Enchanteurs* répudie et accuse féroce et, des romanciers au style novateur, pertinent et fantaisiste tels Queneau et Céline, pour qui Gary a un profond respect. Toutefois, l'approbation et la considération n'empêchent pas la parodie.

Le terme grec *parodia* signifie « contre-chant ». Le terme « contre » (face) suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acceptation d'une parodie. Le radical *odos* (chant) contient l'élément formel et littéraire de la définition. Encore que la plupart des dictionnaires, tout en incluant ces notions de contrastes, persistent à inclure la finalité de l'intention parodique, d'ordinaire en notant qu'il y a désir de produire un effet ridicule. Il n'y a rien cependant, à la racine même de *parodia*, qui doive suggérer la référence à cet effet comique ou ridiculisant, comme cela est le cas dans le mot d'esprit ou le *burla* du burlesque, par exemple. Et l'usage de la parodie d'Ajar vise moins le ridicule et la destruction qu'une distance signalée par l'ironie. Cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, plus critique que destructrice. En cela, elle diffère du pastiche, ou de l'adaptation, deux formes essentiellement mono textuelles qui ne produisent aucune synthèse, ni ne révèlent aucune admiration envers ce qu'elle emprunte. Ajar parodie le style de Raymond Queneau. D'ailleurs, les deux écrivains reprennent les thèmes traditionnels dans l'histoire de la poésie, tels que le carpe diem et la fuite du temps. Le registre comique

utilisé par les auteurs de *Zazie dans le métro* et *La Nuit sera calme*, associé à un thème sombre, confèrent aux textes leur dimension parodique. Queneau écrit un poème intitulé, « Si tu t’imagines » extrait du recueil *L’instant fatal*, considéré comme une parodie du poème de Ronsard, « Mignone, allons voir si la rose⁵⁷¹ ». Dans ce poème, le poète souligne plus particulièrement le cours inéluctable du temps. Le caractère sentencieux du texte est favorable à l’expression d’une leçon. Pour Ajar, dans *L’Angoisse du roi Salomon*, il s’agit de signaler l’urgence de vivre au présent. Dans un même état d’esprit, Queneau fait de l’invitation à l’amour une invitation pressante lui conférant une allure autoritaire. Je retrouve le thème de la fuite du temps, le fameux « pantha rei », grec dans les phrases à portée universelle, au présent gnominique : « les beaux jours s’en vont ». L’emploi du futur proche est appuyé à travers un jeu verbal qui s’appuie sur la restitution phonétique d’éléments en langage parlé : « xa va xa va xa va – durer toujours », en les répétant dans la première strophe et la deuxième jusqu’à en faire un matériau musical. L’idée de durer est d’ailleurs renforcée par le fait que le mot « va » est répété une fois de plus au vers 21, qui a ainsi un statut d’exception dans le poème : c’est le seul hexasyllabe du texte. Je considère que l’allongement progressif des strophes exprime lui aussi le passage du temps, d’autant que la première évoque la jeunesse, alors que la dernière évoque la vieillesse. Comme dans le texte d’Ajar, la tradition de Ronsard est particulièrement reconnaissable dans le poème, à travers des citations directes de celui-ci : « allons cueille cueille/ les roses / roses de la vie » renvoie à « Cueillez, cueillez votre jeunesse » qui se trouve dans le célèbre poème de Ronsard « Mignone, allons voir si la rose.. », puisqu’on y retrouve même la répétition du verbe cueillir à l’impératif.

De plus, Queneau comme Gary joue sur le thème de la déformation du corps due à l’âge : le poème repose sur l’anticipation du vieillissement de la jeune femme. Je note des métaphores péjoratives avec l’énumération de termes dévalorisants : « ride véloce »/ « pesante graisse »/ « menton triplé »/ « muscle avachi » qui rappellent le corps de Madame Rosa dans *La Vie devant soi*.

⁵⁷¹ Les poèmes de Ronsard et Queneau étant trop longs pour être cités ici, je renvoie par conséquent à la section annexes de ma thèse où se trouvent ces deux poèmes : celui de Queneau, « Si tu t’imagines » et celui de Ronsard, « Mignone allons voir si la rose ».

En plus d'aborder des sujets communs, Ajar emprunte à Queneau un langage.

Ajar parodie le registre familier à la manière de Queneau : Dans « Si tu t'imagines », par exemple, le registre familier et l'humour consistent à aborder légèrement des sujets sérieux. C'est exactement ce que je retrouve dans *La Vie devant soi* ou *l'Angoisse du roi Salomon*. Ajar juxtapose le sérieux au léger. Sur le même mode, le poète Queneau propose d'étranges rimes en [a]. J'y reconnais une onomatopée sarcastique, « ah ah », une coupe camouflée par le jeu orthographique des « za », un autre jeu, d'orthographe et de répétition, sur la proposition que « ça va », notée comme elles se prononcent souvent « xa va ». Ces jeux pour l'oreille et pour l'œil sont révélateurs d'un humour, d'un style.

Ajar reprend le vocabulaire, le rythme, le mélange des tons dans *La Vie devant soi*, *l'Angoisse du roi Salomon* et *Gros-Câlin*. La répétition est un leitmotiv pour Ajar comme pour Queneau. Le bégaiement comique « xa va xa va xa va » repose sur une contradiction du langage parlé : « que ça va » est réduit en « xa va », de même que « sque tu vois pas » pour « ce que tu ne vois pas ». Ajar reprend l'omission de la négation : par exemple, l'ellipse des deux parties de la négation est présente dans le poème de Queneau. C'est typique du langage parlé, emblématique du texte d'Ajar, *La Vie devant soi*. Il s'agit pour Ajar, comme pour Queneau de donner une couleur très populaire à leurs textes. Le poète transcrit même un éclat de rire : « si tu crois ah ah », auquel je peux exprimer une note un peu cynique.

Le mélange des tons est un autre procédé repris par l'auteur de *Pseudo* : j'ai pu relever précédemment des expressions familières dans ses œuvres.

Ainsi, Ajar renouvelle le genre à travers un registre fantaisiste et surprenant. Il s'appuie sur une tradition du carpe diem qui a laissé des traces visibles, parfois même sous forme de citations. Cependant, Ajar, il ne s'agit pas seulement d'une imitation.

Ajar manifeste une (même) attention toute particulière au langage, un même souci d'énonciation et de communication. Pour l'auteur de *Vie et mort d'Emile Ajar*, il faut jouir de la vie. Je pourrais dire que pour Queneau : « il y a aussi la rigolade ».

Ajar propose un divertissement de qualité grâce à un goût (partagé) pour le plaisir ludique. Le jeu est explicitement dénoncé dans *Exercices de style* : une querelle dans un autobus est racontée de 99 manières différentes. C'est un délire verbal et gestuel, l'envie de développer différents styles d'écritures. Ajar a du lire ce texte et a du apprécier. Le romancier détourne les valeurs esthétiques afin de pouvoir mener ses propres explorations parodiques et ludiques de la langue. Si je prends l'exemple de *Zazie dans le métro* (1959), je constate que c'est un roman constitué de dialogues dont l'essentiel réside dans la langue. De même dans « Doukipudonktan », Queneau exploite un français nouveau qui s'appuie sur la langue parlée. C'est ce qu'il appelle « le néo-français ». Dans ce texte, l'auteur transcrit les paroles de Zazie : « skeutaditaleur » (ce que tu as dit tout à l'heure) ou « vlà ltrain qu'entre en gare » (voilà le train qui entre en gare).

Ajar partage avec un autre écrivain une réflexion sur les possibilités de la langue parlée, sur les limites aussi, car ils constituent une expérience littéraire. Il s'agit de Céline. Ajar rejoint l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* dans la défense du français oral et la langue parlée. Tous deux ont recours aux graphies phonétiques, aux néologismes et à une certaine hardiesse grammaticale. Ils bousculent la langue, ils soutiennent une langue vivante contre celles des conservateurs réactionnaires du « bien écrit, bien pensant ». Leurs œuvres sont infiniment génératrices de réflexion sur la liberté, le désir, la mort. Leurs écritures même sont fondées sur une réflexion et une remise en cause du langage. C'est un acte de poésie. Ainsi Ajar use des jeux de mots, des calembours. Comme chez Céline, la littérature a un rôle libérateur.

Je trouve des structures langagières dans le texte d'Ajar qui font écho à un autre contemporain d'Ajar, Boris Vian. Tout en ayant recours aux procédés verbaux tels le jeu de mots, le néologisme ou la prise au pied de la lettre, Vian, auteur-non-conformiste, se sert du langage non seulement pour détruire les habitudes quotidiennes et conformistes du vingtième siècle, mais aussi pour créer un monde euphorique. C'est grâce au langage que l'auteur brise les valeurs traditionnelles et littéraires, qu'il

assouvit ses pulsions profondes. La transfiguration des mots, le verbe bouleversant et carnavalesque rendent ainsi le langage de Vian une vivacité exceptionnelle.

Ce travail de torsion que je peux assimiler à l'œuvre d'AJAR *Gros-Câlin* est un exercice qui rend la langue discordante. Vian comme AJAR donnent à leurs récits cette beauté à laquelle seuls accèdent les livres.

Une sorte de déférence ironique pour le style parodié est plus évidente, chez AJAR, qu'un désir de ridiculiser une forme. La parodie devient alors exorcisme, acte d'émancipation. Elle signale aussi bien un détachement de l'auteur qu'un contrôle de la part de ce dernier. Ici le projet « imitatif » pourrait également, alors, susciter une réponse dynamique et une émulation chez AJAR. Pratiquant avec conscience ce que le temps fait lentement, il divise les formes littéraires, opérant à partir d'elles et de ses ressources propres une nouvelle écriture, une nouvelle forme ironique qui, loin d'être excessive, est enrichie par le présent. AJAR ne postule pas la dérision, la dévalorisation, ou la destruction de la langue parodiée. Cela conduit à considérer la parodie d'AJAR comme un genre littéraire à part entière, plutôt que comme un simple procédé littéraire utilisé à ses fins satiriques.

Le sens étymologique du terme *parodia* prend ici toute son importance. J'ai suggéré que cette parodie moderne puisse être presque considérée comme une forme littéraire autonome, dans laquelle une distinction consciente, ou un contraste ironique, est provoqué paradoxalement par l'incorporation d'éléments textuels préexistants. L'un des résultats de cette fonction contrastive, est que la parodie ajarienne peut réellement devenir une forme de critique littéraire. Elle a l'avantage de rester immanente. Elle est récréation et création. Elle est un cri. Elle est une critique qui est aussi une forme d'exploration. Le choix même du style parodié, bien sûr, implique un acte critique d'évaluation de la part d'AJAR. Le jugement n'est, en aucun cas, réductible à un jugement négatif. AJAR considère que beaucoup de choses doivent être respectées dans les manières et usages qu'il parodie d'une façon si adroite, même si c'est à visage

non découvert. C'est seulement quand la parodie est associée à un projet satirique que l'intention impliquée devient négative, dans un sens plus moral que littéraire. Si la parodie d'Ájar possède de l'ironie, voire souvent de l'esprit, c'est que ceux-ci sont les signaux de cette distance critique réclamée spécifiquement par la combinaison parodique.

Cette même distance ironique, je l'ai suggérée, est également ce qui a contribué à faire de la parodie moderne d'Ájar, un instrument de libération aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur. Ce mode littéraire constitue, pour Ájar, un moyen libérateur d'exorciser ses fantômes personnels, ou plus exactement de les enrôler pour sa propre cause. C'est en ce sens qu'elle est un facteur d'accélérateur de l'histoire littéraire. Les formes évoluent dans le temps : de nouvelles compositions apparaissent pour générer de nouvelles formes. Des parodistes comme Cervantès appréhendaient déjà cette procédure : du roman de chevalerie et de préoccupations nouvelles pour la réalité quotidienne naissait *Don Quichotte*. Les œuvres parodiques de ce genre, celles qui réussissent réellement à se libérer du texte d'arrière-plan parodié pour créer de nouvelles formes spécifiques, me suggère que l'analyse de la parodie est une sorte de moment pivot type dans ce processus graduel d'évolution des formes littéraires. La parodie est un facteur important de l'évolution générale des genres.

La parodie d'Ájar elle est à la fois un hommage et un ironique pied de nez à la modernité. Une thématique, une fois prise au sérieux, devient une proie, non pour le ridicule, mais pour l'ironie et la parodie et, c'est la parenté de structure et de stratégie qui existe entre l'ironie et la parodie qui rend l'association si compatible et naturelle. Cependant, un écrivain comme Ájar, dépasse l'usage destructeur de la parodie et, à travers elle, établit une nouvelle authenticité, pour remplacer le sérieux strictement mimétique que sa parodie démasque. C'est l'émergence d'un genre nouveau qui maîtrise l'ambiguïté à la fois du roman moderne et de la moderne « réalité ». Non seulement l'écrivain veut montrer à son lecteur mais il veut lui montrer les mécanismes de la vision et de la création mêlées. S'il regarde la vie à travers les lunettes livresques,

il le fait afin que son lecteur regarde davantage, et regarde différemment. La parodie ajarienne s'inspire d'une « bibliothèque » contemporaine. Gary ne peut ignorer ce qui, avant lui ou en même temps que lui se fait. La forme nouvelle naît de l'ancienne, la supplante sans la détruire.

« Non seulement la parodie, mais également en général toute œuvre d'art, se constitue en parallèle et en opposition avec un modèle quelconque ⁵⁷²».

La parodie des romans d'AJar a donné un genre et un style. Le jeu parodique et ironique d'AJar a défini la poétique de l'écrivain. C'est de cette manière que la parodie participe au développement dynamique de sa forme littéraire ; la parodie d'AJar est par conséquent une force positive. De l'incorporation d'une technique littéraire (de la modernité), jaillit l'illumination du contraste ironique, à l'intérieur d'une forme connue qui fonctionne autant que l'idéal des contemporains.

« Nous considérons que les mots ont été contaminés par leur passé, par leurs liens historiques, par leur usage, par leur culture, qu'ils ont été « infectés » par la tradition et que leur sens est irrécupérable. Nous cherchons alors à les utiliser hors de leur sens, ce prisonnier des vérités révolues. D'autre part, les mots sont à ce point habitués à signifier la compréhension, associés si intimement à la connaissance, que leurs combinaisons, lorsqu'elles échappent à notre entendement, nous apparaissent dans l'autorité de *l'imprimatur* comme une difficulté à vaincre pour accéder à une compréhension supérieure, et parce que le langage des signes est associé, dans notre habitude, à la compréhension des choses, toute combinaison irrationnelle de ces symboles de la compréhension se présente ainsi à nous comme un rapport secret et signifiant, et fait pressentir un monde essentiel en puissance, caché, rebelle à la formulation et à la représentation conventionnelle, comme toutes les récentes découvertes de la physique théorique, et donc plus vrai que celui que nous révèlent nos sens et les modes conventionnels de la compréhension. ⁵⁷³».

A travers cette phrase labyrinthique, Gary explique la puissance d'évocation des mots ; il use de comparatifs, de répétitions qui miment le langage de ses contemporains.

⁵⁷² The connexion between Deviees of Syuzhet Construction and general Stylistic deviees », in Russian Formalism, p.53.

⁵⁷³ *Pour Sganarelle*, p.297 .

Quittons le domaine de l'exorcisme en tant que déploiement pour des apparitions non pas surnaturelles mais naturellement hors nature, et abordons cette autre magie qu'est la filiation.

Ajar le fils

Ajar décale les règles, les genres. Il renouvelle leurs formes. Il est fils des imposteurs, fils du baroque. Il nous entraîne dans un univers fictionnel.

« A défaut de jouir sous son propre nom, (le mystificateur) aime à jouir, sous le nom d'un autre du succès de son propre talent⁵⁷⁴ ».

Il s'aventure hors sentiers, avec dans sa besace tout l'or du baroque. Il en rit, d'un rire moderne. La littérature de l'imposture est immense. La réflexion sur l'imposture est associée à une réflexion sur la séduction. L'imposture est, pour moi, une entrée entre la littérature et les autres. Pour Casanova, (puisque Gary le prend en exemple dans *Les Enchanteurs*), l'imposture est une pratique. Il joue des possibles. Il s'attribue la compétence qu'il n'a pas. Casanova propose comme Ajar, une méthode du rebond et du détour. Casanova jouit de sa supériorité. Ajar jouit de sa maîtrise.

Tout l'art d'Ajar est un art d'imposteur. Il fait penser à Diderot. Diderot adorait les contes, les mystifications et les fables. Il joue un tour à Grimm et Mme d'Épinay. La supercherie inspirée à Diderot est celle du pouvoir de l'écriture de susciter des lettres. La fiction pour Diderot est un jeu de vérités et de fictions. Par exemple, *Jacques le fataliste* est une hybridation des formes de discours. Diderot remplit ses œuvres de

⁵⁷⁴ Charles Nodier, *Questions de littérature légale*, p.45.

figures d'imposteurs.

Plus qu'une attitude, l'imposture a un point de vue sur l'histoire. La relecture du corpus ajarien laisse entrevoir une solidarité profonde dans l'imposture. L'œuvre garienne a connu deux âges : l'état de nature et l'état d'imposture. Dans cette mesure il revient à Ajar d'avoir fait de l'imposture la grande clé de la pensée.

Ajar joue sur le fil et les fils, les ficelles, le filage, le tissage, l'ourdissage intérieur de la création. Ajar le fils, grand adolescent, est aussi un père qui donne texte à découdre... fils à démêler. Ce qui est souvent dénoué chez Ajar, d'un labeur virtuose, ce sont les fils emmêlés de la création, de la poésie ou du génie. La filiation de la magie prenant source dans l'écriture, Gary le père donne naissance à Ajar le fils. Ajar est le fils, évidemment de Gary. Ajar vient de se faire « adouber », reconnaître. Gary le père, Gary le fils qui attendait la reconnaissance est père transmetteur. Ajar est aussi un fils qui écrit en suivant ses pères, en les imitant, en les prolongeant, ses pères de la littérature. Il en appelle de façon implicite à leur reconnaissance.

Mais, en pied de nez à cette filiation, il la défie, il « insulte » la critique littéraire. Ici se traduit peut-être une obsession de l'auteur. Gary possède une écriture très nourrie, voit sa vie envahie de livres et de modèles littéraires. Gary a du se hisser haut pour atteindre ou dépasser la critique. Etre à la hauteur est également une obsession écrite, un spectre de l'écriture, à la hauteur d'une mère, d'un puits sans fond. Ce phénomène de preuve et de niveau s'emboîte : Ajar d'un père, Gary d'Ajar, en sous-main nous est proposé d'être à la hauteur... de Gary, d'Ajar, de Gary/Ajar.

L'auteur confronté à la tentation de s'effondrer, renaît, prend appui sur lui-même, se pousse, se pulse, se jette en avant. La lecture elle-même opère une sensation de chute vertigineuse, emportée par un courant, une impression de percée. On se prend au sein des phrases qui digressent, rebondissent, les échos se matérialisent, dans une liberté de répéter, en rajoutant, en annotant, nuanciant, en se contrebalançant. Plaisir et nature de la littérature, infinies variations qui font naître et renaître le texte et la

phrase, dans un recommencement inlassable. Ajar fait monter la langue au frémissement, jusqu'à l'halètement, d'une seule bouffée.

Le texte d'Ajar, *Gros Câlin*, est un texte qui balance, d'une cadence funambule sur le fil du doute, d'une contradiction qui se déplie, d'un inventaire des possibles, des implications logiques qui se retournent contre elles-mêmes. Le temps devient un espace plat, la causalité est mise à mal, le flot n'est pas unidirectionnel mais en rotation. Ce style qui « pousse par vagues », qui se déroule, se décale, qui constitue des spirales, modifie les règles de la narration, bouscule le récit et trouve une place inédite dans la littérature française. Le texte, dans sa peau, dans ses langues, dans sa poésie, sa vulgarité, dans sa houle et ses remous, renouvelle sa forme. En cela, Ajar tente la modernité. Il rit et il participe indéniablement hors des manifestes à une modernité, à sa modernité. Ce qui est peut-être, hors postures, celle d'un sujet, pris dans sa singularité, dans son historicité, devant composer avec ses fantômes et ceux de la littérature et qui finit par trouver sa forme. Ajar déroule une écriture très rythmée, sonnante, en cadence jusqu'à la chute dans une langue oralisée qui tend vers le chant. Ajar tient en haleine grâce à des phrases courtes ou sans fins qui se relancent, se passent le relais entre les sujets, à des virgules (comme des rames pour traverser la page) et points virgules en appui. Ajar tisse et retisse les mots, joue des répétitions, de « brodages », de nœuds et fait courir les phrases. Les sourcils du lecteur se lèvent à mesure de rebondissements syntaxiques.

II. Le suicide d'Ajar

Le refus

Le refus ou voie du salut

S'il est une voie que Gary a pratiquée tout naturellement et dans laquelle il n'a eu, en fait, qu'à se laisser porter tant elle lui correspondait, c'est bien celle-ci. L'écrivain n'a jamais douté du pouvoir libérateur de cette voie du refus et de la négation. Toute limitation est un empêchement, un empêchement à être, un frein que Gary-Ajar ressent comme foncièrement insupportable au point d'écrire :

« Bonne mère ! S'il est un livre de vieux professionnel, c'est bien *Pseudo* : la rouerie consistait à ne pas la laisser sentir⁵⁷⁵ ».

Prêt à tout pour répondre à ce désir, à cette soif dévorante de libération, l'écrivain conteste méthodiquement toutes réalités dérangeantes, d'où qu'elles viennent, dès lors qu'elles lui portent atteinte. En tout, il n'a d'autre visée que de « se venger » : « Je jouais la vanité d'auteur, toujours très convaincante⁵⁷⁶ ».

Se situant au niveau du dépassement, dépassement de soi, cette voie soutient l'être et lui imprime un élan décuplé. Au moment même de son refus, et par ce refus, Ajar s'affirme et gagne en puissance. Il s'agit donc, de dépasser l'univers des apparences, de se « dépouiller » de soi, de se dénuder afin d'atteindre son essence. Chez Ajar, le refus est spontané, instinctif, « irraisonné », comme l'arbre rejette sa mauvaise greffe. Il y a

⁵⁷⁵ *Op.cit.*, p.20.

⁵⁷⁶ *Op. cit.*, p.37.

chez l'écrivain cette sorte de refus presque organique, en tout cas direct et immédiat, de tout ce qu'il ressent comme attaques. Cette position de refus, inhérente à sa nature propre, l'amène à dégager son être, chaque fois que cela est nécessaire, des oppressions extérieures mais aussi intérieures. Le refus est donc en premier lieu un dégagement :

« Je règle aussi des comptes avec moi-même -plus exactement, avec la légende qu'on m'a collé sur le dos⁵⁷⁷ ».

La voie du refus est donc tout à la fois voie de clairvoyance, voie de retour (elle ramène l'être à son origine), voie de purification (elle nudifie l'être), et, bien entendu, voie du salut (elle délivre de toutes les contingences matérielles et psychiques, ainsi que du trouble occasionné par celles-ci).

Le refus est cette secousse salutaire par laquelle sont transgressées les limites. Car, avant toute chose, ce refus est refus de la limitation, à quelque niveau que ce soit. C'est pourquoi ce « sursaut » porte au-delà des limites et permet le franchissement de barrages, l'abolition des défenses et des interdits.

Ainsi au terme du retirement de soi mais aussi hors de soi-même, l'être défait débouche sur l'authenticité. C'est bien, en effet, au bout, tout au bout du refus le plus entier, dans lequel il s'agit d'être « un autre je », que l'être aboutit à l'authenticité. Il faut, en quelque sorte, trahir son monde et devenir maître de soi. Ce refus est un chemin mené par l'écrivain sur lequel il se voit progressivement « dépossédé » de lui-même :

« Je m'étais *dépossédé*. Il y avait à présent quelqu'un d'autre qui vivait le phantasme à ma place »⁵⁷⁸.

Ainsi, sur le plan du refus, l'être se perd pour mieux se trouver, en s'épanouissant comme cela est le cas lorsqu'il débouche sur l'absolu où le vide coïncide avec le plein. Il

⁵⁷⁷ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.22.

⁵⁷⁸ *Op.cit.*,p.33.

s'agit, ici encore, d'une union dans la dissolution et, il s'avère qu'au terme de ce chemin menant à la découverte de l'autre moi, l'être aboutit à un équilibre et à un épanouissement.

Le chemin de la négation repose sur un fondement identique à celui du refus, à savoir le principe du rejet. Cependant, d'une part la négation n'est pas simple refus, d'autre part, elle est exclusivement une opération de l'esprit ; le processus se situe donc au niveau de la pensée et non plus au niveau de l'être lui-même. Si la négation n'est pas simplement refus, c'est parce qu'elle contient l'affirmation de la chose ou de l'idée qu'elle nie. Dans le refus de la négation existe une acceptation tacite, un assentiment au retrait de la négation même. Pour pouvoir nier il faut, en effet, reconnaître parfaitement, en premier lieu, la chose à nier et révéler en cette chose sa propre négation.

La négation

Toute chose possédant son envers, il faut, pour nier intégralement, nier à la fois la chose elle-même et cet envers, c'est-à-dire l'idée et son contraire. C'est pourquoi la négation apparaît comme négation de la négation, et c'est dans cette mesure même qu'elle constitue un dépassement, un acte positif. Avec la modernité, on assiste à un mouvement de la disparition de l'auteur dont Blanchot dans *Le Livre à venir* trace les grandes lignes.

Des écrivains comme Valéry, Proust et Mallarmé prônent l'effacement de l'auteur au profit du texte. Barthes explique ce phénomène dans « la mort de l'auteur » :

« L'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit je ⁵⁷⁹ ».

Mallarmé ajoutait : « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots. Le but est d'omettre l'auteur, afin que l'œuvre soit le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art ⁵⁸⁰ ». L'auteur doit s'effacer du texte :

« L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer au texte, le spirituel histrion ⁵⁸¹ ».

Je retrouve là les composantes de l'œuvre ajarienne où Gary s'efface au profit de son pseudonyme dans l'impersonnalité, dans cette idée de point de fuite de l'écriture, jamais finie mais toujours à recommencer. Gary rejoint également ses contemporains

⁵⁷⁹ Mallarmé, Stéphane, *Quant au livre*, p.63.

⁵⁸⁰ Op.cit., p.367.

⁵⁸¹ Op.cit., p.370.

dans l'esprit d'une littérature vécue comme une chute où le véritable écrivain serait

donc celui qui n'écrit pas. La retraite de l'écrivain est parfaitement illustrée par Ajar. En revanche, Gary s'écarte de la modernité dans l'adieu à la littérature. Sa fin ne ressemble pas l'« à quoi bon » de Rimbaud ni au dégoût d'écrire chez Valéry :

« Toute œuvre moderne [est] hantée par la possibilité de son propre silence »

dit Genette à propos de Valéry (*Figures I*). Autre différence est la conception de la notion de mort. Chez les écrivains de la modernité, la mort est lente, longue et s'entend plus comme une annulation dans la neutralité de la parole. Des textes comme *Molloy*, *Mallone meurt* et *L'innommable* (la trilogie) de Beckett ou *Le bavard* de Louis René des Forêts, (autre texte emblématique), rendent parfaitement compte de la neutralité de l'auteur. Pour Roland Barthes, c'est le langage qui parle et non l'écrivain. Mais dans le cas de Gary, le texte c'est encore l'auteur, l'auteur sous un autre nom ou l'auteur mort mais l'auteur. Selon Gary, le lecteur ne lit jamais un texte sans savoir qui est l'auteur. L'auteur ne peut pas se débarrasser de l'auteur car il a besoin d'un interlocuteur imaginaire.

La véritable négation serait-elle celle qui nie l'union même de ces deux moi, devenant à la fois destruction et dépassement ? L'écrivain ne considère pas « le non » comme un acte destructeur.

Par delà sa négation, l'être découvre son véritable moi. Il s'agit d'un retour à l'être, à son essence originelle. L'être se découvre alors, se dévoile, dans la distance creusée entre ce qu'il est et ce qu'il nie. Entre ces deux « êtres » et au-delà d'eux, est l'authenticité qui est origine. Ce retour de l'être à son essence par la voie de la négation apparaît sous l'angle du « sacrifice » : la négation peut être considérée comme une véritable offrande pour passer du côté de cet autre auquel l'écrivain se sacrifie. Camus disait : « L'homme n'est son propre dieu, que dans la négation de soi ». Alors la libération effective a lieu, totale, entière, et la réalisation du « je est un autre » est obtenue. Dans ce face à face avec soi même, il n'est plus que le temps. Temps qui

coule, passe, traverse l'être tel un vent, un souffle.

Le temps

Le temps de l'écriture

Le rapport au temps appartient à la subjectivité. Le temps est angoisse ; il se présente sous la forme de pages blanches qui font obligation d'agir. L'écriture lutte contre le temps. Elle est un procédé autant qu'un processus de maîtrise de la temporalité. Les balises du temps procèdent de repères collectifs et personnels. Les repères collectifs du temps constituent des instruments de communication mais sont dissociés de la dimension personnelle du temps. Le temps codifié offre des repères en nous disant comment et où nous situer. Mais ils ne déterminent pas la singularité du temps. Le temps est singulier puisque porté par des individus. Et c'est alors le rapport aux lieux, aux gens et aux événements qui caractérisent le temps. Si les événements sont soumis à une temporalité codifiée, ils s'appliquent, peut-être plus que les autres à s'y soustraire. Ecrire permet de marquer le temps, de lui donner une coloration personnelle. En donnant naissance à Ajar, Gary ouvre un temps parallèle : celui du recommencement.

Car écrire, c'est réécrire. Déterminer un temps qui, jusque là, nous avait échappé. Les mots ensèrent le temps dans un univers symbolique et, de cette manière, le délestent de sa brutalité. Dans l'angoisse de quelque instant qui demande à advenir est tapi le désir de chaque individu. Gary sait qu'il doit consommer le temps en l'estampillant de son empreinte. L'écrivain, dans la manipulation des mots, s'approprie le temps et le restitue avec une nouvelle texture. Ajar autorise à Gary une remontée du temps. Il l'invite à se manifester dans la réécriture de sa propre histoire. Ce dédoublement recèle un indéniable avantage : le temps brutal, incontrôlé, incontrôlable qui martyrise Gary, n'a plus de prise sur Ajar. L'auteur passe alors d'un temps contraint à un temps choisi. Nous sommes ici dans une volonté de résister à l'usure du temps. Ajar s'écarte de la lignée temporelle, il se trouve face à un déni. Vouloir arrêter le temps, remonter

le temps revient à le nier, à nier toutes ses caractéristiques propres. Ajar se trouve face à l'angoisse de la mort. Le temps ne martyrise les hommes que parce qu'il les confronte à leur finitude. Derrière le temps qui s'écoule, on sent poindre l'urgence d'exister. Dans cette course contre la montre qui s'engage, la nécessité de dire, d'écrire, de raconter, se fait pressante. Avant d'arrêter le temps, Ajar choisit de le nourrir de sincérité, de spontanéité en avouant ses difficultés de communication. Ses personnages, englués dans leurs problèmes à communiquer, rendent compte de ce qui lui apparaît désormais comme essentiel. Dire, clamer, même maladroitement, tel Momo de *La Vie devant soi*. Les secondes, les minutes qui s'égrainent, sont autant de questions et de réflexions. L'écriture nous inscrit dans un double rapport au temps : ce temps qui semble ne pas vouloir se replier, prendre sens, et se plait à nous narguer, insaisissable. A l'opposé, cohabite le temps de l'euphorie, temps de la production, de l'intensité (Ajar écrit quatre livres en moins de quatre années), où tout prend sens, où les éléments entrent en cohérence. Ajar n'accepte pas de se laisser imposer ces outrages du temps. Il n'entend pas subir. Il attend simplement sa reconnaissance. Seul le temps décide de ce(ux) qui reste(nt). Ajar veut appartenir au reste en léguant une œuvre non datée⁵⁸², une œuvre intemporelle.

« La mort est une voleuse » disait Sartre. Ajar ne se laisse pas dépouiller.

⁵⁸² Ecrire en Ajar, c'est ne pas figer le temps. C'est une reconstruction temporelle dans la mesure où l'histoire continue dans le recommencement.

Le présent ou carpe diem

Jusqu'à Ajar la mort est considérée comme l'évolution logique assurée par l'idée de régénération. Dans les livres d'Ajar, elle n'est plus justifiée. Elle est présente dans la vie. « La mort n'est pas rachetée par la continuité de l'humanité » et dans *L'Angoisse du roi Salomon*, Gary s'amuse à l'ignorer. Le vieux Salomon fait comme si l'idée de la mort ne le touchait pas. Il ne fait preuve d'aucun signe de peur et de soumission vis-à-vis du temps. En témoigne son attitude carpe diem : à près de quatre vingt ans, il est amoureux, il refait sa garde-robe, il part en voyage de noces. Les titres des livres d'Ajar révèlent les métaphores du temps. *La Vie devant soi* fait résonner ironiquement la menace du temps : celle du présent et du futur. *L'Angoisse du roi Salomon* joue sur la détresse de Salomon. Ajar règle ses comptes avec l'humanité. Dans cette dernière partie de l'œuvre, l'écrivain fait un pied de nez aux lois naturelles. La conception du temps place l'écrivain dans une vision du temps antihistorique. Ce désir de changement passe par la découverte du plaisir hédoniste de vivre au présent. C'est au personnage de Lady L qu'il revient de le découvrir tel un trésor :

« Elle savait déjà que le bonheur était fait d'oubli. D'ailleurs, l'avenir, c'était bon pour les hommes. Elle avait découvert un trésor nouveau, très féminin, insoupçonné : le présent ⁵⁸³».

Pour Gary-Ajar, la volonté de changer l'humanité commence avec le présent.

Tout dans Ajar converge vers une humanité qui évolue. Romain Gary a foi en l'homme, en l'homme du présent, en celui qui se dessine. Entre l'homme du passé et celui d'aujourd'hui, encore inaccompli mais en chemin Gary se tourne résolument vers ce dernier, dans une tension vers lui, teintée d'espoir et d'envie.

Laissons donc l'écrivain l'exprimer par cette note d'espoir :

« 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'en n'est plus à dix

⁵⁸³ *Lady L*, p.100.

mille ans près. Il faut savoir attendre, mes bons amis, et surtout voir grand, apprendre à compter en âges 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.⁵⁸⁴». Ce qui compte, c'est d'être, être dans le temps présent pour Ajar. Il s'agit de vivre, d'être ou ne pas être. Telle est la métaphysique de cette figure inclassable dans le monde littéraire.

L'humanité a l'obligation être fidèle à cet idéal fictif qui se veut « projet » pour le réel. « J'ai déjà écrit cent fois et ne cesserai de répéter jusqu'à mon dernier souffle, en cet âge de démythification, que l'homme n'est digne de ce nom que lorsqu'il poursuit le mythe de l'homme qu'il a lui-même inventé avec ferveur et amour, et qu'une civilisation n'est digne de ce nom que lorsqu'elle parvient à diminuer la marge de l'irréalisable entre l'homme, donnée réelle et l'homme, donnée imaginaire ».

Toute l'œuvre de Gray est affirmation de son amour pour l'humanité, pour la dignité humaine. Gary présente cette dignité par la voie imaginaire.

La naissance d'Ajar trouve un écho dans la naissance d'une nouvelle humanité. La question du passage, du relais à saisir évoqué dans *La Promesse de l'aube* (le narrateur « souri[t] d'espoir et d'anticipation, en pensant à toutes les mains qui sont prêtes à saisir [le flambeau], et à toutes nos forces cachées, latentes, naissantes, futures, qui n'ont pas encore donné⁵⁸⁵ ») trouve son sens dans la création au présent d'Ajar.

Héritier de la tradition antique (les mots *carpe diem*, *carpe horam*, c'est-à-dire : « cueille le jour, cueille l'heure », nous viennent du poète latin Horace) ; ce thème est ancré surtout dans la pensée épicurienne. Détaché du passé à l'égard duquel il ne sait éprouver que de la gratitude, confiant dans l'avenir, Ajar est décidé à vivre au présent pour y assouvir un appétit de plaisir et de vie. Ajar reprend le poème de Ronsard, cite les deux dernières vers du poème (le poème de Ronsard figure dans la section annexe de la thèse). J'ai abordé ce thème sous sa dimension parodique à travers la

⁵⁸⁴ Épigraphe de *Gloire à nos illustres pionniers*, Gallimard, N.R.F., 1962.

⁵⁸⁵ *La Promesse de l'aube*, p.371.

comparaison avec un texte de Raymond Queneau.

À cinquante neuf ans, Gary assiste à sa propre résurrection. Il trouve une manière exceptionnelle de faire un pied de nez au temps qui passe, de transgresser les lois de la nature, la vie. Gary qui haïssait la vieillesse (j'ai montré comment Gary abordait le thème de l'impuissance sexuelle masculine à travers le personnage de Jacques Rainier et la laideur du corps de femme face au vieillissement avec Madame Rosa) se voit renaître grâce aux pouvoirs des mots. De même que Cohn revit dans la tête de Schatz, que Nina revit dans les gestes de Romain, que Teresina meurt et renaît selon le bon vouloir de Fosco, Gary renaît en Ajar. (Comme si une deuxième jeunesse lui donnait plus de force : en la seule année 1974, un an après *Les Enchanteurs*, Gary-Ajar mène de front deux carrières littéraires).

Les personnages d'Ajar sont touchés par le vieillissement, confrontés à la solitude et à la blessure narcissique que représentent le déclin et l'impuissance. Cependant la décrépitude au féminin ne se décline pas de la même manière qu'au masculin. À la dégradation du corps de Madame Rosa dans *La Vie devant soi* s'oppose l'image du beau vieillard de *l'Angoisse du roi Salomon*, élégant amoureux, plein d'espoir et de projets. Le texte d'Ajar balance entre compassion et cruauté. Au lieu de nier la nature humaine, il s'agit pour Gary de faire avec, de jouer avec.

L'abandon

Abandon et affirmation de soi:

Le suicide d'Ajar n'est pas un geste désespéré. Il n'est pas non plus un aveu d'impuissance. En se donnant la mort, Gary-Ajar se fait une légende (telle la destinée du héros tragique conradien).

Le désir de stopper le jeu marque « la fin de la commedia », pour reprendre une expression des *Enchanteurs*. Il n'y a pas deux morts mais bien une seule : celle de Gary-Ajar. Le seul absolu est la mort voulue. Choisir sa mort, c'est choisir le dernier acte. Gary-Ajar reste l'une des grandes énigmes de la littérature française. Le thème de la mort est un des leitmotiv (une des trames de fond ou des récurrences) de *La Vie devant soi*.

Il ne suffit pas à Gary de se moquer de lui-même pour s'anéantir. Le suicide, qu'il soit littéraire ou organique, est l'affirmation de soi. Sa mort est ce dernier mot, cette dernière trace qui emporte avec elle tout le mystère d'Ajar, de l'écrivain, de l'homme.

Le suicide de Gary est aussi à lire comme la fin sublime du romancier pour qui la fiction est plus importante que le réel.

Gary a toujours souhaité que la fiction s'incarnât dans le réel, que l'auteur-personnage s'anéantisse. Dans *Pour Sganarelle*, déjà, Gary envisageait le suicide de sa créature :

« Le souci de réalisme (du romancier total dans la position d'un auteur-personnage) devient tel que l'homme honnête en lui peut tantôt renoncer au roman (...) tantôt pousser son souci de réalisme jusqu'à se faire tuer pour son roman, c'est-à-dire [pour faire de la soudure entre la fiction et la réalité. Il meurt alors pour l'authenticité de son œuvre littéraire⁵⁸⁶]. »

Celui qui ne veut plus subir les contingences du monde extérieur, doit accepter la

⁵⁸⁶ *Pour Sganarelle*, p.395.

mort. Est-ce l'attitude d'un sage que de ne pas laisser la nature décider à sa place ? Gary ne s'est pas suicidé avant le 2 décembre 1980, ni intellectuellement, ni littérairement avec Ajar et encore moins en attribuant à son neveu la paternité de *Pseudo*. En se suicidant, Ajar entre dans la légende.

Pour Gary, tout commence par une fin : commencer c'est déjà avoir fini quelque chose :

« Il n'y a pas de commencement⁵⁸⁷ ».

On ne peut commencer à écrire, pour Gary, que lorsqu'on a fait disparaître quelque chose de soi, lorsque quelque chose vient de s'achever. Gary se suicide, il ne laisse pas de message, sinon celui de sa disparition, de sa place : « Je ne tire de ma fin aucune leçon, aucune résignation, je n'ai renoncé qu'à moi-même et il n'y a vraiment pas grand mal à cela⁵⁸⁸ ». Si Gary est porté par l'abandon de soi, et s'il a très vite senti qu'il ne lui était d'autre voie que dans l'abandon, il a néanmoins longtemps lutté, se refusant alors à ce qu'il considérait comme « un manque de talent ».

Ainsi, se faisant violence, violant sa nature, Gary ne désire rien tant qu'éprouver celle-ci et comme s'en assurer pour, au bout de la lutte, la retrouver véritablement, entière, et y adhérer sans plus de recul, dans la certitude absolue de soi-même.

C'est dire combien est vaste l'abandon lorsque Gary, ne s'y refusant pas, y engage son art salvateur : « je me suis bien amusé. Au revoir et merci⁵⁸⁹ ». Il ne s'agit pas d'une renonciation, d'une démission, mais d'une « sage » et juste reconnaissance qui se traduit par une libération. S'unir à la mort, ce n'est pas rejeter la réalité, c'est pénétrer jusqu'au plus profond, atteindre son Essence. L'abandon, le suicide comme Voie royale au cœur même de la liberté. Avant de considérer l'abandon tel qu'il se fait par le suicide, il convient d'approcher cette forme qu'il prend à travers Ajar. Le premier temps de l'abandon consiste à être autre, un autre, à se présenter sous un autre aspect. Dès

⁵⁸⁷ *Pseudo*, p.16.

⁵⁸⁸ *La Promesse de l'aube*, p.388.

⁵⁸⁹ *Vie et mort d'Emile Ajar*, p.43.

lors, s’amorce le deuxième temps par lequel tout peut changer :

« Je me suis toujours été un autre ⁵⁹⁰».

C’est une forme d’abandon pratiquée avec persévérance par Gary dont il semble avoir tiré grand profit. Cet abandon particulier, ainsi qu’il est possible de le constater à la lecture des quatre Ajar, amène à un état différent, autre, à une vacance fertile. Car abandon ne signifie nullement passivité. S’abandonner, c’est suivre, mais avant tout choisir d’être un autre et ce seul fait témoigne d’une activité intérieure.

A un autre niveau, l’abandon devient aussi le fait de s’opposer à sa destinée vers un accomplissement de soi. S’abandonner revient alors à favoriser cet accomplissement, lui permettre d’avoir lieu dans un plein épanouissement. Abandon qui est signe même de sagesse.

Il me faut insister sur le fait, essentiel concernant Gary, que l’abandon, n’est pas abandon à soi mais par soi. C’est un acte délibéré. Gary choisi une manière de s’abandonner et refuse la passivité. Conservant son talent et sa vivacité, Gary s’ouvre au renouveau qui le porte vers un dépassement, vers une transcendance, vers Ajar. Maître de sa destinée et de son être, il ne s’abandonne qu’en se hissant sur les hauteurs qu’il sent pouvoir le conduire au royaume de l’Absolu, de l’Intemporel et de la Vacuité.

Faire en sorte de créer « le vide » en soi, d’opérer un détachement et de s’y maintenir en le renouvelant incessamment, consiste à un détachement avec toute possession et l’abandon ouvre la voie au retour à l’origine, à l’essence. Expérience qui porte Gary-Ajar, le prépare à l’expérience ultime, celle de la mort. Dépossession, abandon mais aussi ouverture et non fermeture. L’ouverture est l’aspect qui témoigne du monde de détachement, l’être se laissant aller à la fin et atteint l’universel. Ne cherchant ni à retenir, ni à arrêter « le flux », l’être est alors tout entier mû par lui, il devient lieu de passage. Comment n’y aurait-il pas une voie parfaite dès l’instant que l’écrivain

⁵⁹⁰ *Pseudo*, p.30.

retrouve son véritable talent de créateur, devient Dieu qui décide de la fin ?

Abandon et anéantissement de soi :

L'écrivain met un point final. Le suicide est l'aboutissement du parcours événementiel, issue finale à cette angoisse de l'être. Se retrouvent, bien sûr dans les quatre Ajar, les images de la mort, de l'angoisse, de la misère. L'angoisse de la mort est une angoisse perpétuellement présente, vécue à fleur de peau. Un même appel à la mort, une même soif d'anéantissement jaillissent lorsqu'angoisses et souffrances de l'existence dépassent, pour l'être, le seuil du tolérable.

On pense bien évidemment au personnage de Rosa. Appel lancé par la vieille femme qui ne voit au martyre qu'elle ne subit que cette issue possible, cette soif d'une délivrance ultime. Elle appelle son créateur, le romancier, pour retrouver la force de décider, de choisir, d'accepter l'abandon et l'anéantissement de soi. Alors tout redevient possible. Telle est la démarche ultime, la démarche au bout de la quête.

Ce personnage féminin n'est pas la seule figure de l'abandon. Le violoniste est une autre figure de l'abandon.

« Debout au milieu de la cave puante, vêtu de chiffons sales, l'enfant juif aux parents massacrés dans un ghetto réhabilitait le monde et les hommes, réhabilitait Dieu. Il jouait. Son visage n'était plus laid, son corps maladroit n'était plus ridicule, et, dans sa main menue, l'archet était devenu une baguette enchantée ⁵⁹¹».

La musique n'est pas seulement magie mais également source d'abandon, idée vérifiée et promulguée par Gary. A cet instant, le juif se défait de son identité étiquetée et de son cortège de souffrances, de destruction pour n'apparaître que sous le visage d'un

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.171.

musicien talentueux. En s'abandonnant à la musique, il abandonne son statut de persécuté et délivre, se délivre. Il délivre le regard de l'Autre et se délivre de ce même regard. Gary fait partie des écrivains pour qui la musique, en particulier le violon juif, permet la survie. Le violoniste échappe à l'exclusion parce que la magie de son talent fait taire les plus sombres instincts.

L'être n'est pas seulement sauvé par son art, il s'affirme en tant qu'individu, qu'être humain. La musique affirme son identité.

Le violon est l'instrument de négation du réel. Il affirme et nie en même temps : il affirme son génie en métamorphosant le monde et les êtres, à l'image du romancier, et éteint, comme par enchantement, les aspérités du réel. Ainsi se comprend la comparaison entre l'archet du musicien et sa baguette.

Dans *Les Enchanteurs*, on se souvient que les violons font reculer la peste (p.162). La musique chasse autant qu'elle est purification. En ce sens, elle est pour l'écrivain « la plus noble expression de l'âme humaine⁵⁹² ». Il n'est pas innocent que *Les Enchanteurs* se terminent sur un air de violon juif, comme pour signifier que la musique (juive) a le dernier mot :

« C'est Venise lui dis-je. Nous sommes rendus. Elle referma ses bras autour de mon cou et je sentis ses lèvres sur les miennes. Sa chevelure me comblait de caresses, la gondole glissait dans la nuit bleue, les confettis scintillaient dans un ciel très pur, cependant que, déjà soucieux de perfection, je mettais ici et là quelques touches qui manquaient, un Dieu plein de pitié, une Justice qui n'était pas de ce monde, un amour qui ne meurt jamais, encore un violon juif⁵⁹³ ».

La musique, comme l'écriture, sont arts de transcendance, d'absolu, d'enfance, de toute puissance. L'art met l'homme en présence de l'absolu :

« L'image d'un coffre en bois plein de boulons, de rubis, d'émeraudes et de

⁵⁹² Op.cit., p.286.

⁵⁹³ *Les Enchanteurs*, p. 374.

turquoises (...) est pour moi un tourment continu. Je demeure convaincu que cela existe quelque part, qu'il suffit de bien chercher. J'espère encore, j'attends encore, je suis torturé par la certitude que c'est là, qu'il suffit de connaître la formule, le chemin, l'endroit. Ce qu'une telle illusion peut réserver de déceptions et d'amertumes, seuls les très vieux mangeurs d'étoiles peuvent le comprendre entièrement. *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*⁵⁹⁴».

Le trésor est une métaphore de l'espérance poétique que l'écrivain désire atteindre de livres en livres.

Nier et affirmer

⁵⁹⁴ *La Promesse de l'aube*, p.114. En italique dans le texte.

La finalité de l'existence d'AJAR n'est elle pas de nous aider à saisir la transcendance de Gary?

Gary se dépouille d'une partie de lui-même, de cet être qui s'affirme, dégagé de tous ses attributs, de toutes ses manifestations. Il s'agit d'une délivrance, d'une réelle libération, et l'écrivain est ainsi en voie d'éveil, il se dépasse, se transcende et aboutit à s'affirmer et se nier en même temps, dans un même élan. Il n'est ni faiblesses ni forces réelles, mais seulement un flux qui, par moments, porte l'être à une affirmation et à d'autres moments le ramène à lui même.

Vivre de l'autre côté, disparaître. Disparaître c'est encore apparaître. Etre absent au monde, c'est être présent ailleurs, et en premier lieu être présent à soi. A l'intérieur de ce balancement qui rythme le cheminement de la pensée et lui en constitue comme sa respiration profonde, intime, entre la présence au monde (identité) et l'absence (identité masquée) innombrables sont les mouvements de l'écrivain. (Les titres des romans de Gary sont aussi là pour en témoigner).

La question de l'identité nous ramène à un grand concept que Bakhtine a étudié : nier et affirmer à la fois. On reconnaît dans la dénonciation de « tout isolement et confinement de soi-même »⁵⁹⁵ l'un des thèmes favoris de Gary.

Il faut entendre que nier et affirmer constituent deux habillages d'un même processus. Nier, c'est affirmer le contraire. Affirmer, c'est rejeter une autre proposition.

L'œuvre de Gary offre une résistance au réel, au réel, tel qu'il tente de s'imposer. A travers un procédé de déconstruction et de reconstruction, avec la force de l'imaginaire, il nous propose une autre lecture du réel. La réalité est une construction sémantique. Ce principe guide le travail de Gary qui utilise le langage pour nommer le réel différemment. Nous sommes en prise indirecte avec une réalité portée par des personnages. Les passeurs de cette réalité composent une mosaïque narrant une histoire.

⁵⁹⁵ Pour *Sganarelle*, p.321.

A l'inéluctabilité de la réalité, Gary oppose un univers symbolique où les éléments sont déguisés et où sont affirmées ses valeurs. Gary, qui partage avec Albert Camus le devoir de résistance, combat avec ses armes. Ses mots viennent contester les diktats de l'ordre établi. Il désorganise pour mieux organiser. Il disperse les éléments pour mieux réélaborer sa pensée. Nier, c'est adopter une posture de refus. Or la tenue d'une posture renvoie à une manière d'être aux autres et au monde. Ici Gary se positionne dans une histoire collective en dégagant les particularismes de sa propre histoire.

La négation abrite un désir de singularité, un mouvement de refus des processus inexorables. L'égrenage du temps, la menace de la mort, les multiples formes de la finitude sont autant de luttes que seuls les mots de l'imaginaire peuvent mener.

Combattre ces expressions de la fatalité revient à affirmer son humanité, à clamer son existence. Nier, c'est affirmer son être. Nous sommes donc en présence d'un processus d'affirmation de soi. Gary manifeste sa liberté en niant des réalités insupportables. Ce faisant il se les réapproprie et recompose un monde où ses valeurs humanistes triomphent.

La négation peut être assimilée à un processus d'auto-défense par lequel l'individu se protège de réalités insoutenables. La réalité est refoulée sous sa forme brute et laisse place à une réalité remodelée par une interprétation subjectivée.

Il nous est donné à comprendre que l'écriture représente chez Gary un travail constant d'affirmation : affirmation d'une pensée, d'une idée, d'une culture. A la convergence de toutes ces proclamations s'érige un être où les doutes le disputent aux certitudes. L'affirmation marque la volonté de chasser le doute, de se bercer d'illusions, de redimensionner son monde conformément à l'idée qu'on s'en fait.

La négation relève de la même nécessité. C'est une affirmation en son contraire.

Nier c'est encore nier le désespoir et affirmer la jouissance de la vie. Tout au long de son existence de romancier, Gary oppose le roman total qu'il recherche au roman totalitaire qui domine la fiction depuis Kafka. Les personnages de Balzac, de Cervantès, les picaros, en particulier Don Quichotte, sont, pour Gary, des preuves de l'inanité des théories du nouveau roman. Gary utilise la figure de Sganarelle pour mettre en scène

des personnages qui refusent le désespoir. Gary dénonce la littérature traumatique. Les picaros sont la marque même des limites de l'art pour Gary, qui défend une théorie libératrice de la culture. C'est la conviction que la culture est un partage qui favorise le non renoncement de Sganarelle. Par l'écriture, dans l'admiration de sa liberté créatrice, Gary dresse le portrait de Sganarelle en exorciste « des siècles d'exaltation de la douleur comme valeur expiatoire ⁵⁹⁶ ». L'auteur des *Racines du ciel* refuse toute vision tragique de l'homme et dénonce ceux qui réfutent le « jouir ».

Gary démontre qu'il peut rendre une dimension sociale à la littérature sans pour autant passer par la voie de l'engagement.

Lorsqu'il proclame que « la culture exige de nous la fin du culte de la douleur dans l'art, dans la littérature et dans le roman ⁵⁹⁷ », l'écrivain réagit à toutes les tragédies, de Verdun à Auschwitz et Hiroshima que son siècle a connues.

La fiction devient alors un moyen de résister au désespoir. Quand il dit que « tout chef d'œuvre est un échec du monde », Gary ne pleure pas l'imperfection de ce dit monde mais cherche ainsi à redonner un élan à la création artistique, qui prend justement sa source dans « une conscience aiguë et douloureuse de l'imperfection, de l'absence, de l'éphémère, du périssable, du futile ⁵⁹⁸ ». L'écrivain déclare :

« On ne peut pas être créateur, romancier, à vocation entière sans croire à la valeur de l'art en soi, absolue, non dérivée d'aucune autre « valeur authentique », et on ne peut croire de cette façon totale à ce qu'on fait sans être saisi de force, d'optimisme, de bonheur, de confiance, de gratitude, de respect, d'espoir et de volonté ⁵⁹⁹ ».

Il ajoute :

« Je dis simplement qu'il n'est pas possible de croire vraiment à ce qu'on fait et d'être désespéré. Il y a là une contradiction fondamentale ».

Dans *Education européenne*, il écrivait déjà :

⁵⁹⁶ *Pour Sganarelle*, p.189.

⁵⁹⁷ *Op.cit.*, p.290.

⁵⁹⁸ *Op.cit.*, p.46.

⁵⁹⁹ *Op.cit.*, p.302.

« Il n'y a pas d'art désespéré. Le désespoir, c'est seulement un manque de talent⁶⁰⁰».

⁶⁰⁰ *Education européenne*, p.77.

CONCLUSION

Me voici donc parvenu au terme de cette thèse alors que la voix de Gary-Ajar appelle à une relecture de son œuvre, une relecture comme une nouvelle rencontre. Quant à cette lecture-ci, elle s'achève et se clôt à l'image d'une première confrontation au cours de laquelle celui qui l'a provoquée n'a cessé de poser des questions attendant des réponses susceptibles de dissiper ses propres incertitudes et ses propres inquiétudes. Reste pour moi, lectrice, admiratrice de Gary, une certitude : Ajar est une réussite. D'abord, parce qu'il a su préserver le mystère jusqu'à la fin, jusqu'à sa mort. Ajar est la plus grande supercherie littéraire au monde jamais connue depuis Ossian. Une telle problématique de la paternité des quatre œuvres sous le pseudonyme d'Ajar représente une activité expérimentale dans le domaine littéraire. Ensuite parce qu'Ajar est Gary, à la fois le même et un autre. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, Gary disait déjà :

« Le renouveau a toujours été d'abord un retour aux sources ⁶⁰¹ ».

Cette dialectique du même et du différent s'est concentrée autour d'une période donnée, de 1974, date du dernier Gary (*Les Enchanteurs*) à 1980 date du dernier Ajar, (*Vie et mort d'Emile Ajar*). Mon choix d'étude s'est ainsi porté sur cette ultime partie de l'œuvre, ce moment d'intense créativité littéraire à visage à la fois découvert et masqué car des *Enchanteurs* aux quatre Ajar, le rapport du romancier au temps a évolué et s'est considérablement modifié. Face à l'angoisse du temps qui passe et son propre vieillissement, Gary trouve dans la valorisation du présent une solution et ses livres de fin de vie signalent l'urgence de vivre « ici et maintenant ». A une vision utopique qui perdure jusqu'aux *Enchanteurs*, Gary opte pour une insoumission aux lois de la nature à partir de 1974. Deux temps marquent l'évolution du roman garien : d'abord les pionniers où la condition humaine est conçue de manière très concrète sous la forme d'une accélération biologique naturelle mais désastreuse. C'est le temps de l'héroïsme. Puis, vient la valorisation du présent. Cette période de fuite de la temporalité, de la chronologie est victoire sur la recherche désespérée de sa propre faute, sur l'angoisse de la fin, le caractère fantomatique du réel, l'art comme vérité

⁶⁰¹ *La Danse de Gengis Cohn*, p.76.

absolue. C'est ce changement dans l'œuvre, ce passage d'une humanité dépendante du temps et soumise à ses règles à une humanité de l'instant et éternelle, qui m'a préoccupé. Ainsi, l'étude de cette deuxième et dernière partie de l'œuvre garienne marque, au-delà d'un désir profond de changement, un enjeu stylistique.

En plus de se « dédoubler », entre 1974 et 1975, le créateur Gary-Ajar se livre à un colossal travail d'écriture. Tout en continuant d'écrire de nouveaux livres sous le nom d'Ajar, Gary réécrit en français des textes d'abord conçus en anglais comme *The Gasp* (1973) sous le titre de *Charge d'âme*, ce qu'il avait fait pour *Tulipe* et *Education européenne* dans les années 1950-1960. Il rebaptise *Les oiseaux vont mourir au Pérou* pour le recueil de nouvelles *Gloire à nos illustres pionniers*. Il arrange le texte de *Lady I* en modifiant quelques pages. Il adapte pour le théâtre *Le Grand Vestiaire* de 1948 sous le titre de *La Bonne moitié*, puis, sous le titre *Les Clowns Lyriques*. Il retouche totalement *Les Couleurs du jour* de 1952. Il reprend un chapitre de *La Promesse de l'aube*. Il écrit cinq textes en français : *Les têtes de Stéphanie*, *La Nuit sera calme*, *La Vie devant soi*, *Gros- Câlin* et *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*.

Gary retouche, reprend, réécrit. Il ne s'arrête jamais. Son imaginaire inspirateur ne s'épuise pas. Il est une puissance continue. Gary invite le lecteur à le suivre dans sa conquête de la liberté grâce à une prodigieuse puissance créatrice.

Ces livres signent la victoire de la fiction, la force de l'imaginaire, de la vie sur la souffrance, la douleur, le tragique et le culte du moi. Gary-Ajar n'occulte pas l'existence humaine, la condition humaine. Il choisit de fuir la douleur et se met à la recherche du plaisir, du désir hédoniste. C'est le triomphe du romancier total sur le romancier totalitaire.

La création romanesque, au centre du roman, est à l'image du récit qui choisit délibérément de d'abord raconter, tel que l'entend Lucien Goldman. La construction des personnages fonctionne sur le mode de l'apparition-réapparition et renvoie à celle du roman qui juxtapose les histoires. Ainsi, chaque personnage donne une clé du roman et chaque déambulation symbolise un itinéraire de lecture. L'élan créateur est

essentiel dans la poétique garienne, aussi constitue-t-il l'essence même des livres, envisageant le romancier comme voyageur. Avec autodérision, Gary prend des distances avec les rouages de la création romanesque. Tout en considérant un roman moderne, l'œuvre garienne se constitue autour d'une tradition où le héros, s'il intègre la troupe des saltimbanques, suit un itinéraire « initiatique » qui évite l'introspection. La variété de la vie des héros est une lutte contre l'ennui mais aussi un moyen d'accéder aux origines par la pluralité des conversations vectrices d'une parole ancestrale. L'acte du romancier réside dans son « non-engagement », c'est-à-dire dans son autonomie totale. L'œuvre de Gary représente l'itinéraire d'un nomade à la recherche d'un passé culturel qui le fonde. L'idée que l'écrivain doit fonder son humanisme non pas dans la nature humaine ni dans la raison mais dans la fiction, l'imaginaire, le symbole, l'autocréation constitue l'originalité de la poétique garienne. Gary ne veut plus subir l'histoire. Gary-Ajar renouvelle sa conception du temps. A mesure qu'il vieillit, l'écrivain donne une nouvelle interprétation de la mort. Le temps est usure, menace, ennemi « toujours pressé de faire ses récoltes⁶⁰² ». Il est lié à l'angoisse, celle d'être dans le temps. L'évasion, la fuite ou l'action au présent sont les seuls remèdes. Des livres comme *La Vie devant soi*, *L'Angoisse du roi Salomon* ou *Gros-Câlin* signalent l'urgence face au temps. Ajar « remet les pendules à l'heure », à l'heure de Gary. Il met la durée entre parenthèse. A travers Ajar, Gary remonte à la fois les époques dans une frénésie de jouvence et nous délivre son angoisse. Cette anxiété est, paradoxalement le signe d'une connaissance absolue de sa finitude. C'est ainsi que les réalités insupportables cessent de l'être. C'est ainsi que Gary s'arrange avec l'inéluctable. Ajar veut remplir ses derniers instants de vie, les derniers instants de vie de Gary. Le romancier est libre. Il est tout-puissant. Gary s'accorde le rôle de demiurge tel Balzac au XIX^{ème} siècle qui tire les ficelles d'une multitude d'existences avec la force d'un Tout-Puissant. Là où Gary innove, c'est dans le ton employé. C'est avec ironie qu'il affirme sa Toute-puissance.

Gary a été très influencé par le courant ludique et ironique, notamment par l'écrivain espagnol, Cervantès. C'est pourquoi le ton d'Ajar est comique et parodique. Son œuvre

⁶⁰² *Les Enchanteurs*, p.8.

imite non sans la ridiculiser, et y réussit, la mode des romans modernes qui « faisait tourner la tête à l'époque » à la manière de Vian et Queneau. Raymond Queneau est au moment où paraît *Gros-Câlin*, membre du comité de lecture chez Gallimard. Il situe le roman « au point de rencontre de Ionesco, Céline, Nimier et Vian. »

Ce langage ajarien éclaté est un triomphe. L'analyse ponctuelle de l'œuvre de Gary-Ajar, et en particulier l'entreprise de séduction qui y joue un rôle si important, montre que l'héritage le plus fécond et le plus profondément enraciné que la « modernité » laisse réside dans le langage d'Ajar, le ton, les expressions. En un mot : dans le style. Pour réussir cet étonnant tour d'adresse et de virtuosité langagière, Ajar a recours à deux procédés que je désigne comme les marques distinctives du discours ajarien : l'emploi d'un langage direct et une expression sincère. Le romancier intègre ce discours libre à son style, le transformant à sa manière pour en retenir l'essentiel : un langage étonnant et provocateur, qui suggère l'oral et le populaire de manière franche, en employant des mots vulgaires, un style fait de métaphores indécentes, de litotes, de paradoxes et d'ellipses malicieuses. C'est une manière d'écrire qui fait appel à la collaboration complice du lecteur et le séduit irrésistiblement par les moyens que les personnages mettent en œuvre pour exister. Entre reprise et dépassement du modèle classique humaniste, réemploi et détournement ironique des clichés issus de la modernité, l'œuvre de Gary-Ajar trouve la voie de son originalité et de son charme.

La plupart des textes de Gary a comme un vague parfum de magie, ou, si l'on veut, une certaine senteur magique, que le travail des critiques et autres commentateurs moralisants n'a pas suffi à effacer, malgré tant d'efforts, et qui redevient perceptible dès qu'on se délivre des vieilles grilles de lecture pour n'écouter que le texte.

Jamais pourtant, à ma connaissance, on n'a considéré le rôle de la magie dans l'œuvre et la pensée de Gary d'un point de vue global et organique, suivant sa trace tout au long du corpus garien dans ses évolutions successives. Jamais, surtout, on n'a analysé, au-delà de quelques rapprochements ponctuels, ou d'un certain goût pour le masque, le poids du modèle de l'enchanteur dans l'élaboration du style et de l'esthétique de

Gary-Ajar, ni relever sa présence en filigrane, revue et métamorphosée de manière personnelle, au cœur même de son écriture. C'est dans cette direction que s'est orientée ma recherche. J'ai ainsi délibérément écarté la première partie de l'œuvre garienne, (avant *Les Enchanteurs*), pour me concentrer sur une analyse des textes des *Enchanteurs* aux quatre Ajar, plus précise par rapport à ma problématique. Je n'ai pas pris en compte les aspects de la magie relevant de la sorcellerie car chez Gary, la magie s'identifie avec l'auteur et l'œuvre.

Car Ajar, ce n'est pas seulement cette affaire retentissante de pseudonyme, mais c'est surtout une histoire de langage, de littérature. A travers une langue « hors-la loi », où volent en éclat les règles syntaxiques, où Gary redécouvre les joies de la jeunesse (celle de l'écrivain débutant), pleines d'humour, un humour noir, un humour juif, Ajar laisse échapper sa modernité dans sa vision de l'homme en liaison non pas avec les autres hommes mais avec les images les plus inhumaines de la nature : le sexe, la folie, la mort. C'est Michel Cousin, c'est Madame Rosa, C'est Momo, c'est Salomon, c'est Tonton Macoute. Autant de personnages attachants, solitaires et angoissés qui connaissent le vide intérieur, ce besoin d'aimer envahissant. Ces êtres sont placés, à la fois, sous le signe de l'excès, de la souffrance, de l'absence (de liens familiaux) et de l'ironie. C'est un savant mélange de cruauté et de drôlerie, d'humour et d'angoisse. Un tel décalage entre le ton et la gravité des sujets permet de saisir toute la poésie garienne de la juxtaposition des registres.

Ajar dresse à travers ses personnages privés d'une famille, les figures d'une transmission « amputée », bâtie à la fois sur une filiation à déchiffrer et une histoire à fonder. *Gros-Câlin* est le livre d'un solitaire, d'un homme sans filiation qui souhaite écrire sur sa solitude (son projet est de rédiger un traité de la solitude du python à Paris). Il projette des fantasmes sur tous les individus qu'il rencontre, y compris sur le python qu'il a adopté. Chez Ajar, la transmission naturelle est chimérique. Seule l'imagination tisse les liens. Le seul personnage capable d'aborder la question des origines est l'enchanteur, autrement dit le romancier. C'est Fosco Zaga dont la filiation

est transmise par une tribu de saltimbanques. Naître c'est naître en tant qu'écrivain, c'est renaître. A partir des *Enchanteurs*, l'œuvre de Gary à Ajar pose la question de la transmission : Que laissent les personnages lorsqu'ils s'en vont ? Que laisse Gary-Ajar après sa mort ? Quelles traces laisse-t-il derrière lui ?

Romain Gary écrit en marge et ses livres sont le reflet de cette marginalité. Ses livres lui ressemblent. Il traverse les frontières donnant à ses romans l'empreinte de ce métissage, de ce brassage culturel qui vaut à son écriture toute son originalité.

Gary-Ajar, aujourd'hui célèbre, les frontières entre le jour et la nuit s'estompent. Gary multiplie les points de vue, à travers divers récits, dont le dernier, celui d'Ajar, laisse ouverte une question : pourquoi Ajar s'est-il suicidé ?

Ajar n'est pas seulement le juif que Gary a su faire sortir de lui, expulsé. C'est plutôt la figure de l'enchanteur même. Par elle, Gary propose une forme à ses tourments. Par l'art, il triomphe de ses songes cruels. Certes, Gary est longtemps resté un mystère pour la littérature et pour la critique. Cette énigme gît au sein même de l'œuvre et de son principe créateur, car vie et écriture sont consubstantiellement liées pour l'auteur des *Clowns Lyriques*.

Ainsi, pénétrer dans l'œuvre de Romain Gary équivaut à une plongée dans la complexité humaine. Gary se situe aux antipodes du manichéisme. Pour le suivre dans son devenir, il faut accepter de sinuer sans cesse, de renoncer aux vérités et suivre le jeu des apparences. S'il est un art que l'auteur maîtrise à la perfection, c'est celui de la composition. Il ouvre les portes, une à une, sur les couloirs de la pensée, de la réflexion. La vie est une suite effrénée de choix qui, au-delà de déterminer son avenir, le déterminent. Pour un « personnage » aussi soucieux de brouiller les pistes, chaque choix est lourd de sens. Et, davantage encore que chez le commun des mortels, c'est aux intersections de son existence que Gary est le plus expressif. Face aux attaques de la critique, Romain Gary, avide de reconnaissance, aurait pu choisir de combattre au grand jour. Il opte pour une lutte dérobée. Pour autant, il serait malvenu de sous-

estimer la place de l'égo dans cette manipulation : Gary voulait devenir quelqu'un pour sa mère. Et si cette sentence là résonnait davantage que les autres ? Sa mère, aimante jusqu'à l'étouffement (aimante au sens physique du terme), ne lui demande pas de devenir Romain Gary mais d'abord « quelqu'un ». Alors rien n'interdit à ce quelqu'un d'être Émile Ajar. Ce choix questionne les rapports qu'entretient Romain Gary avec son identité. Celui qui revendique une identité aux personnalités multiples s'abrite derrière une façade d'homme libre, cachant un homme confronté à une terrible angoisse. L'écrivain clame sa multiplicité pour faire oublier une unicité mal cernée.

Gary se plaît à faire vivre ses personnages dans les dimensions d'acteurs. Il en est le metteur en scène, l'auteur. Cette énergie consacrée à la direction de ses personnages, à leurs éducations, n'a d'égal que la méticulosité avec laquelle il détourne les projecteurs, épaissit les brouillards, affaisse les vérités. Dans ce monde clair-obscur, Gary joue à cache-cache. Peut-être attend-il que nous le trouvions, que nous répondions aux questions qu'il se pose.

Gary est-il auteur ou acteur ? Non de son œuvre magistrale mais de sa vie, de ses désirs ? Ou est-il inscrit dans un désir qui n'est pas le sien ? C'est au fond à Ajar qu'il dévoue la lourde tâche de le faire renaître, de lui permettre d'accéder à lui-même car il s'accompagne d'un mouvement introspectif considérable. C'est une aventure intérieure retentissante, au sens strict du terme, que de se dévoiler sous un pseudo. Le procédé, a, en effet, davantage à montrer qu'à cacher. Gary cherche à faire éclater son talent à la face du monde dans un double mouvement : d'un côté l'élan de son pouvoir, de l'autre, l'incertitude et la pudeur de son être. L'écriture fonctionne chez Gary comme un miroir et comme une loupe. Le miroir lui renvoie l'image de ce qu'il est. En s'y mirant, Gary s'épie, se découvre et chaque miroir, placé dans un angle différent, le révèle à lui-même. La loupe scrute les interstices de son âme, fouille les tréfonds de son psychisme, l'aide à se (re)constituer, détail après détail. Cette obsession du détail traqué à sa seule fin d'achever le puzzle est une réussite, une victoire. Et Gary le sait. Il conduit cette minutieuse recherche comme on explore les remèdes à l'angoisse. Il

ouvre une multitude de portes en se refusant de refermer celles qui le laissent en plein courant d'air. Face à cette condition de l'homme qui a exploré tant de sentiers, voyagé avec tant de personnages, erré dans tant d'histoires, Gary sent les lignes de ses livres se resserrer, l'emporter lentement mais inéluctablement vers la mort. Seule réponse définitive devant la réalité, seul liberté. C'est un choix courageux. La mort l'emporte. Comme s'il s'agissait d'un dernier numéro, il faut disparaître définitivement de la scène. Tel est le dernier tour de l'enchanteur Gary. L'expérience esthétique de la magie est expérience littéraire.

Gary prolonge le rêve de la mère. Du petit apprenti magicien de *La Promesse de l'aube* au magicien Gary, Romain Gary s'applique, tout au long de son œuvre littéraire, à laisser des indices pour ouvrir les portes de son identité, comme s'il attendait de l'aide. Telle est la démarche d'un écrivain imposteur qui a écrit pour être reconnu et pour se reconnaître. Puisqu'il nous y invitait dans *Pseudo*, la métaphore de l'échiquier couronne l'imposture. C'est un questionnement sans réponse qu'il lègue à notre époque. La rencontre de l'histoire et de la littérature : Gary – Pavlowitch - le monde de la critique forment le jeu d'échec. La durée de l'imposture montre que le personnage d'AJar répond à une autre problématique, celle d'un enchevêtrement identitaire qui répond aux angoisses existentielles. Le sens de la dualité à travers la défense d'AJar reçoit un nouvel éclairage sous ce thème. C'est la brutalité du monde qui s'expose. La question que pose Gary à travers AJar est : peut-on encore écrire après Auschwitz ? La littérature est son unique réponse, d'où la présence de plus en plus grande du thème juif. La défense d'AJar est l'ultime barrière que la littérature oppose au néant. C'est ce que disait Dobransky dans *Education européenne* à Janek. Le rôle de la littérature est de faire obstacle au réel. L'écriture est du côté de la vie : « Tout réalisme est fasciste et naziste » pour Gary. La littérature est l'instance de mystification par excellence.

Le contexte et la critique ont poussé Gary à une vengeance. Le travestissement y trouve confirmation. C'est ce que dit Gary lui-même dans *Vie et Mort d'Emile AJar*. Les livres parus sous la signature d'AJar marquent autant de prises de positions sur

l'échiquier. Il s'agit de renouer avec l'insolence de la jeunesse. L'attribution du Goncourt pour *La Vie devant soi* vient bouleverser les règles du jeu de l'échiquier. La fin de partie laisse place à l'inventivité de ses adversaires. Gary a-t-il surestimé son ennemi en pensant qu'il serait découvert ? L'objectif du romancier était d'être dévoilé. Plus une œuvre est imaginative, plus elle est convaincante pour Gary. Plus la littérature cultive l'imaginaire, plus elle agit comme rempart contre le réel. L'imposture est l'essence de la littérature, le mode par lequel Gary affirme la victoire de l'humanité. La littérature est aussi une façon de réinventer l'Histoire et de la vivre autrement. Avec Ajar, Gary est sorti de la littérature. L'invention d'Ajar est, pour lui, une façon de s'opposer à la bienpensance de l'époque. Il applique à lui-même ce qu'il avait toujours fait à ses personnages : l'humour et la dérision. L'imposture est ce qu'il lègue à la postérité. Elle le prépare à la nouvelle disparition. Pour Gary, l'imposture est une pratique. Seule une connaissance du vrai permet à l'imposteur de «durer », de se dissimuler.

Gary avait raison de voir dans les restrictions faites au roman, un échec. Le rapport de l'homme au monde que le *nouveau roman* tentait de rendre compte sous un angle moderne est ruiné. Le temps s'est dissipé en même temps que ces certitudes. Le *nouveau roman* a perdu sa force. Il s'agissait d'une vision utopique car l'histoire s'est refermée sur ces théories. Le temps n'a pas donné raison à Robbe-Grillet. En effet, sa théorie du nouveau roman a vieilli très vite. Certes, il créait des œuvres provocatrices et difficiles mais il les a fabriquées avec la certitude que l'esprit du temps était avec lui et que, l'avenir, lui donnerait satisfaction. Or, il n'a pas su répondre aux besoins de mutation de l'humanité. Gary avait compris cet échec de l'historicisme (à l'époque, la vision de Gary est niée, son droit d'expression est remis en cause ainsi que ses idéaux. Ses prises de position sont considérées comme les greffons des manifestations provocatrices et des gestes de l'homme public). Gary sait qu'il ne peut éviter sa position dans un temps historique. Mais, ce qui compte, c'est une transformation de l'humanité par la fiction. Il s'agit pour Gary d'encourager l'humanité. C'est la raison

pour laquelle il ne souhaite pas l'enfermer dans le mal.

L'écriture de Gary-Ajar est à la fois une rupture avec la modernité et sa continuation. L'écrivain rompt avec l'esthétique moderne, son élitisme. En même temps qu'il continue sa réflexivité, sa parodie, son ironie, il y a continuité et rupture.

Dans cette dialectique, le lecteur devient un jongleur de sens et d'intentions car l'ironie suppose des réflexions sémantiques. L'histoire de toute littérature est l'histoire de la reprise des formes et de thèmes précédents. Baudelaire retravaillait les genres, concepts et systèmes précédents.

En rebroussant chemin, Ajar me mène à Gary. En créant Ajar, Gary a voulu proposer un autre accès à la compréhension de son œuvre. Le dédoublement touche à l'enfance et à ses jeux, aux plaisirs de l'invention à voix haute, aux histoires de famille, d'amour et d'amitié, aux héritages, aux relations humaines dans ce qu'elles ont de plus intimes.

Cette alchimie est celle par laquelle « je » se dédouble, s'échappe à lui-même et se fait autre. Ce que l'on a si souvent considéré comme un échec, je le conçois comme la preuve d'une grande liberté. L'imaginaire qui délivre de la mort (dans l'œuvre d'Ajar, se multiplient les exemples de ceux qui voulaient mourir et qui sont sauvés par l'irruption d'une volonté extrême) n'est plus là au moment où Gary décide de mettre un terme à sa vie. La mort l'emporte jusqu'à cette ultime « pirouette » : il « réapparaît » quelques mois après sa mort avec la révélation posthume de « l'affaire Ajar ». C'est une renaissance, une résurrection, l'ultime tour d'un magicien. Ajar est Romain Gary. Il déferle comme une vague sur la presse française qu'il déchaîne.

Bibliographie

Œuvres sous le nom de Romain Gary :

Gary, Romain. ***Education européenne*** .Paris, Calmann-Lévy, 1945.178p.

Gary, Romain. ***Tulipe***. Paris, Calmann-Lévy, 1946.176p.

Gary, Romain. ***Le grand Vestiaire***. Paris, Gallimard, 1948. 311p.

Gary, Romain. ***Les Couleurs du jour***. Paris, Gallimard, 1952. 271p.

Gary, Romain. ***Les Racines du ciel***. Paris, Gallimard, 1956. 447p.

Gary, Romain. ***La Promesse de l'aube***. Paris, Gallimard, 1960. 377p.

Gary, Romain. ***Johnnie Cœur***. Paris, Gallimard, 1961. 181p.

Gary, Romain. ***Education européenne***. Paris, Gallimard, 1961. 181p.

Gary, Romain. ***Gloire à nos illustres pionniers***. Paris, Gallimard, 1962. 271p. Le titre a changé lors de la parution en folio en 1975 : *Les oiseaux vont mourir au Pérou*.

Gary, Romain. ***Lady L***. Paris, Gallimard, 1963. 243p.

Gary, Romain. ***Pour Sganarelle***: recherche d'un personnage et d'un roman. Paris, Gallimard, 1965. 476p.

Gary, Romain. ***Les Mangeurs d'étoiles***. Paris, Gallimard, 1966. 333p.

Gary, Romain. ***La Danse de Gengis Cohn***. Paris, Gallimard, 1967. 279p.

Gary, Romain. ***La Tête coupable***. Paris, Gallimard, 1968. 301p.

Gary, Romain. ***Adieu Gary Cooper***. Paris, Gallimard, 1969. 285p.

Gary, Romain. ***Tulipe*** / édition définitive. Paris, Gallimard, 1970. 176p.

Gary, Romain. ***Chien Blanc***. Paris, Gallimard, 1970. 256p.

Gary, Romain. ***Les Trésors de la Mer Rouge***. Paris, Gallimard, 1971. 115p.

Gary, Romain. ***Europa***. Paris, Gallimard, 1972. 373p.

Gary, Romain. ***Les Enchanteurs***. Paris, Gallimard, 1973. 394p.

Gary, Romain. ***La Nuit sera calme***. Paris, Gallimard, 1974. 259p.

Gary, Romain. ***Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable***. Paris, Gallimard, 1975. 259p.

Gary, Romain. ***Clair de femme***. Paris, Gallimard, 1977. 167p.

Gary, Romain. ***Charge d'âme***. Paris, Gallimard, 1977. 311p.

Gary, Romain. ***Les Clowns lyriques***. Paris, Gallimard, 1979. 252p.

Gary, Romain. **La bonne Moitié**. Paris, Gallimard, 1979.160p.

Gary, Romain. **Les Racines du ciel**. Paris, Gallimard, 1980. 494p.

Gary, Romain. **La Promesse de l'aube** / édition définitive. Paris, Gallimard, 1980. 390p.

Gary, Romain. **La Tête coupable** / édition définitive. Paris, Gallimard, 1980. 373p.

Gary, Romain. **Les Cerfs-volants**. Paris, Gallimard, 1980. 369p.

Gary, Romain. **Vie et mort d'Emile Ajar**. Paris, Gallimard, 1981.43p.

Gary, Romain. **Ode à l'homme qui fut la France** : Sur Charles de Gaulle ; suivi de « Malraux, conquérant de l'impossible »/textes traduits et présentés par Paul Audi. Paris : Calmann-Lévy, 1997. 152p.

Œuvres sous le pseudonyme d'Emile Ajar :

Ajar, Emile. **Gros-Câlin**. Paris, Mercure de France, 1974. 223p.

Ajar, Emile. **La Vie devant soi**. Paris, Mercure de France, 1975. 270p.

Ajar, Emile. **Pseudo**. Paris, Mercure de France, 1976. 214p.

Ajar, Emile. **L'Angoisse du roi Salomon**. Paris, Mercure de France, 1979. 343p.

Œuvres sous d'autres pseudonymes :

Sinibaldi, Fosco. **L'Homme à la colombe**. Paris: Gallimard, 1958.167p.

Bogat, Shatan. **Les Têtes de Stéphanie** /traduit de l'américain par Françoise Lovat ; titre original « A directe flight to Allah ». Paris : Gallimard, 1974. 290p.

Œuvres en Anglais :

Livres écrits en anglais :

Gary, Romain. *Lady L*. London: Michael Joseph, 1959. 189p.

Gary, Romain. *Talent Scout*. New York: Harper and Brother, 1961. 221p.

Gary, Romain. *The ski Bum*. New York: Harper and Row, 1964. 244p.

Gary, Romain. *The Gasp*. London : Putnam, 1973. 253p.

Traductions par Romain Gary de ses propres textes :

Gary, Romain. *Promise at dawn*. New York: Harper and Brother, 1961. 336p.

Gary, Romain. *The Guilty head*. New York: World Publishing Company, 1969.

Gary, Romain. *White dog*. Cleveland: World Publishing Company, 1970. 279p.

Traductions anglaises complétées par R. Gary ou Co-traductions :

Gary, Romain. *The Colors of the Day*. London: Michael Joseph, 1953. 271p.

Gary, Romain. *The Roots of Heaven* / Translated from the French by Jonathan Griffin.
New York: Simon and Schuster, 1958. 414p.

Gary, Romain. *A European Education*. New York: Simon and Schuster, 1960. 233p.

Gary, Romain. *The Dance of Gengis Cohn* / Translated from the French by Romain Gary
with the assistance of Camilla Skyes. New York: Word Publishing Company, 1968. 270p.

Gary, Romain. *Europa* /Translated from the French by Romain Gary and Barbara Bray;
note from Romain Gary to the American edition. New York: Double Day, 1978.

Livres qui n'ont pas été traduits en anglais :

Tulipe

L'Homme à la colombe (un projet cependant de traduction de Gary : « *Man with a Dove* »)

Johnnie Cœur

Pour Sganarelle

Les Trésors de la mer Rouge

La nuit sera calme (un projet cependant de traduction de Gary : « *A Quiet Night* »)

Gros-Câlin

Pseudo

Clair de femme

La Bonne Moitié

Les Clowns lyriques

Les Cerfs-volants

Films:

1968

L

es oiseaux vont mourir au Pérou, produit par Universal production France; avec Jean Seberg, Maurice René, Danielle Darrieux, Pierre Brasseur, Jean-Pierre Kalfon, Michel Buades, Jackie Lombard, 95mn, France, 1968. Scénario de Romain Gary

1971

K

ill, Vulcano films Handels AG, coproduction Procinex-Barnade (Paris), Este Films (Madrid), Icar (Rome), Dieter-Geissler (Munich) ; avec Jean Seberg, James Mason, Stephen Boyd, Curd Jürgens, Henri Garcin, Daniel Emilfork, 102mn, France, 1971 (sorti en janvier 1972).

Scenarios:

The man who understood women, adapté des *Couleurs du jour*. 1958, réalisé par Nunnally Johnson. Avec Leslie Caron, Henri Fonda. 135 min. « La première esquisse de ce roman servit de prétexte à un film hollywoodien il y a plus de vingt ans. Le titre en était –Dieu sait pourquoi!- *L'Homme qui comprenait les femmes*, avec Henry Fonda et Leslie Caron dans les rôles du « couple idéal ». Le film n'avait aucun rapport avec mon scénario.» Romain Gary, préface des *Clowns lyriques*.

Les Racines du Ciel, 1958, titre original : *The Roots of heaven* Réalisé par John Huston Producteur : Darryl F. Zanuck. Produit par la 20th Century Fox. 1212 min. Avec Errol Flynn, Juliette Greco, Trevor Oward, Orson Welles, Eddie Albert. Bien que le nom de Gary soit crédité au générique, il s'est senti trahi par le film, qu'il jugeait « complètement raté, médiocre», dans *La Nuit sera calme*.

Le Jour le plus long, 1962. Titre original : *The longest day* Film réalisé par Ken Annakin, Andrew Marton, Bernard Wicki, Gerd Oswald sur un scénario de James Jones, Cornelius Ryan, Romain Gary, Jack Seddon. Producteur : Darryl F. Zanuck. Produit par la 20th Century Fox. Avec John Wayne, Richard Burton, Robert Mitchum, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault.... 180 min.

Participations à des films:

1958

he Roots of Heaven. Film de John Huston; produit par Darryl F. Zannuck; avec Errol Flynn, Juliette Gréco, Trevor Howard, Orson Welles, scénario de Romain Gary, USA, 1958.

T

1962

he Longest Day, film de Ken Anrakin, Andrew Marton et Bernard Wicki; produit par Twentieth Century Fox film Corporation; avec Richard Burton, Henry Fonda, Bourvil, Arletty. Collaboration aux dialogues et scènes additionnelles: Romain Gary et James Jones, 180mn. USA.1962.

T

Chansons :

1971 ***Kill'em all***, chanson du film *Kill*, pour laquelle Romain Gary a écrit les paroles.

Nouvelles :

1935 L'orage, *Gringoire*, 15 février 1935, p. 10.

1935 Une petite femme, *Gringoire*, 24 mai 1935, p. 13.

1937 (1937 ou 1938 ?) Nouvelle traduite aux États-Unis, d'après *La Promesse de l'aube*, début du chapitre 27 de l'édition définitive).

1943 Géographie humaine, *La Marseillaise*, 7 mars 1943, p. 5 (sous le nom d'A. Cary).

1944 Le continent englouti, *La France libre*, n° 45, vol. VIII, juillet 1944, p. 204–209 (formera des passages d'*Éducation européenne*).

- 1944 Grandeur nature, *La France libre*, n° 47, vol. VIII, septembre 1944, p. 356–359 (« Noblesse et Grandeur » dans *Gloire à nos illustres pionniers*, Gallimard, 1962).
- 1945 Tout va bien sur le Kilimandjaro, *Cadran*, n° 12, mai 1945, p. 22 (« Tout va bien sur le Kilimandjaro », dans *Gloire à vos illustres pionniers*).
- 1945 Citoyen Pigeon, *Cadran*, n° 18, août 1945, p. 30-31 (« Citoyen Pigeon » dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1945 Grandeur nature, *La France libre*, novembre 1945 (« Numéro anthologique novembre 1940 – septembre 1945 »), p. 50-55 (« Noblesse et Grandeur », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1945 Une page d’histoire, *La France libre*, n° 61, vol. XI, décembre 1945, p. 44/48 (première version de « Une page d’histoire), dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1945 Citoyen pigeon, *Servir*, n° 49, 6 décembre 1945, (« Citoyen pigeon », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1946 Sergent Gnama, *Bulletin de l’Association des Français libres*, janvier 1946, p. 11-13
- 1947 Le blanc prophète de Harlem, *L’Âge d’or*, n° 5-6n janvier 1947 (passage de *Tulipe* adaptés pour le théâtre).
- 1948 Comrade Pigeon, *Russian Review*, n° 4 (London : Penguin), January 1948, p.134-138 (sans nom de traducteur) (« Citoyen Pigeon », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1951 Les habitants de la Terre, *La Revue de Paris*, janvier 1951, p. 121-128 (« Les habitants de la Terre », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1954 Ainsi s’achève une journée de soleil, *La Table ronde*, n° 78, juin 1954, p. 75-92 (« Le luth », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1954 The lute, *Harper’s bazaar*, novembre 1954, p.120, 121,170, trad. Lily Emmet (« Le luth », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1955 All’s well on Kilimandjaro, *Harper’s Bazaar*, septembre 1955 (« tout va bien sur le Kilimandjaro », dans *Gloire à vos illustres pionniers*).
- 1956 Je rencontre un barracuda, *Elle*, 23 avril 1954, p. 72, 73,90 (« Je parle de l’héroïsme », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1956 Je découvre des Gauguin en vrac, *Elle*, 30 avril 1956, p.76-77,89 (« J'ai soif d'innocence, dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1957 Citoyen pigeon, *Preuves*, n° 73, mars 1957, p.8-10 (« Citoyen pigeon, dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1957 Je rencontre un barracuda, *Preuves*, n° 73, mars 1957, p.11-13 (« Je parle de l'héroïsme », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1957 L'évasion du professeur Ostrach, *Preuves*, n° 73, mars 1957, p.14-15 (p.178-181 des *Racines du ciel*, Gallimard, 1956).

1958 Le mur, *Preuves*, n° 84, février 1958, p.36-38 (« Le mur, simple conte de Noël », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1958 Les belles natures, *Preuves*, février 1958, n° 84, p.38-41 (« Un humaniste », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1960 Je rencontre un barracuda, *Les Œuvres libres*, n° 166, mars 1960, p.4-9 (« Je parle de l'héroïsme », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1960 Je découvre des Gauguin en vrac, *Les Œuvres libres*, n° 166, mars 1960, p.9-17 (« J'ai soif d'innocence », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1960 Je mange mon soulier, *Les Œuvres libres*, n° 166, mars 1960, p.17-22 (novellisation du chapitre XI de *La Promesse de l'aube*).

1960 Début dans la vie, *La Revue de Paris*, mai 1960, p82.92 (extrait de *La Promesse de l'aube*, chapitres XXII à XXIV de l'édition originale).

1961 Promise at dawn, *Ladie's home*, n° 78, October 1961, p.62-63, 92-124 (histoire presque complète).

1962 Bürger Taube, *Deutsche Zeitung*, 3-4. Februar 1962 (« Citoyen pigeon », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1962 Courage dans Farewell ! *Reader Digest*, n° 80, mars 1962, p47-52 (Condensé de *Promise at Dawn*).

1962 La plus vieille histoire du monde, *Preuves*, n° 133, mars 1962, p.30-34 (« La plus vieille histoire du monde », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

- 1963 A Humanist, *Saturday Evening Post*, n° 236, 26 October 1963, p.58 (« Un humaniste », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1963 The Fake, *Ladie's Home*, n° 80, November 1963, p.78-84 (« Le faux », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1963 The oldest story ever told, *Esquire*, n° 60, December 1963, p.144-147 (« La plus vieille histoire du monde », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1964 Tout va bien sur le Kilimandjaro, *Lui*, n° 2, février 1964 (« Tout va bien sur le Kilimandjaro », dans *Gloire à vos illustres pionniers*).
- 1964 A bit of dreamer, a bit of a fool, *Playboy*, March 1964, p.67-70, 169-170 (« Les oiseaux vont mourir au Pérou », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1964 The Fake, *Short Story International*, Samuel Tankel (éd.), vol.1 n° 7, May1964, p7-19 (« Le Faux », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1964 The Ski Bum story, *Ladies' Home* n.81, October 1964, p.77-120 (histoire complete).
- 1964 A bit of dreamer, a bit of a fool, *Short Story International*, Samuel Tankel (éd.), vol.2, n° 1, November 1964, p.7-21 (« Les oiseaux vont mourir au Pérou », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1965 Decadence, *10th Annual S-F*, edited by Judith Merril, Mayflower-Dell, 1965, p. 152-168 (« Decadence », dans *Gloire à nos illstres pionniers*).
- 1965 The oldest story ever told, *The Sixth Pan Book of Horror Stories* by Van Thal, London, Pan, 1965 (« La plus vieille des histoires du monde », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1965 Décadence, *Suddenly : Great Stories of Suspense and the unexpected*, edited by Marvin Allen Karp and Irving Settle, Popular Library, SP-351, 1965 (« Décadence », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1967 The Living Statue, *Bizarre Mystery Magazine*, October 1965, p.27-41 («Décadence», dans *Gloire à nos illustres pionniers*).
- 1967 La danse de Gengis Cohn, *Livres de France*, 1^e année, n° 3, mars 1967, p.15-17 (p.9 à 12 de *La Danse Gengis Cohn*, Gallimard, 1967).

1967 Dix ans après ou la plus vieille histoire du monde, *Icare*, n° 44, hiver 1967-68, p.201-202 (texte écrit en 1943, sans rapport avec la nouvelle « La plus vieille histoire du monde », dans *Gloire à nos illustres pionniers*) *Livres de France*, mars 1967, p.3-9.

1967 Comrade Pigeon, *Famous Tales of the Fantastic*, Herbert van Thal (éd.), London, Panther Books, 1967 (« Citoyen Pigeon », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1968 Decadence, *Best Crime Stories*, edited by John Welcome, London, Faber & Faber (« Décadence », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1969 A Humanist, *Alfred Hitchcock presents a month of Mystery*, Random House, 1969, p.261-265 (« Un Humaniste », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1969 A humanist, *Boucher's Choicest, A collection of Anthony Boucher's Favorite from Best Detective Stories of the Year*, selected by Jeanne F. Bernkopf, E.P. Dutton, New York, 1969 (« Un humaniste », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1970 Chien Blanc, *Elle*, 11 mai 1970, p.196,198,200,202,206,208,210,212,217,219,221,222,224 (extraits de *Chien blanc*, Gallimard, 1970).

1970 White Dog, *Life*, 9 october 1970, p.58-74 (histoire complète).

1972 A Humanist, *Alfred Hitchcock presents: Dates with Death*, New York, Dell Publishing Co. Inc., 1972 (« Un humaniste », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1972 A Humanist, in Jeanne Bernkopf (ed.), *The Cream Of Crime : More Tales From Boucher's Choicest*, New York, Dell Books 1571, 1972 (« Un humaniste », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1973 A bit of a dreamer, a bit of fool, *The Pocket Playboy 3*, 1973 (« Les Oiseaux vont mourir au Pérou », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1974 Cet amour que j'ai tant aimé, *Elle*, 3 juin 1974, p.124, 126, 128, 130,132 (extraits de *La nuit sera calme*, Gallimard, 1974).

1975 Anatomie du déclin, *Playboy*, vol. 3, n° 10, octobre 1975, p. 85, 86, 94, 106, 107, 109 (une bonne seconde moitié du chapitre II et le chapitre III de *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable*, Gallimard, 1975).

1978 The Fake, *Short Story International*, Vol. 2, n° 9, 1978 (« Le faux », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1981 Je commençais à avoir une légende, *Lire*, septembre 1981, p.67 (un inédit de Pseudo).

2000 Dix ans après ou la plus vieille histoire du monde, *Icare*, n° 171, février 2000, p.102-105 (cf.1967, *Icare*, n°44).

Collaboration à des œuvres collectives :

Gary, Romain. « Notre dette envers lui » p.279-289, chapitre IX dans *Tolstoï*. Paris : hachette, 1965. 289p. (Génies et réalités).

Gary, Romain. « Les Français Libres ». *La Revue de la France Libre*, octobre 1970, numéro spécial.

Gary, Romain. « L'essentiel d'un homme : éloge funèbre de Jean Saiteny ». *L'Espoir*, octobre 1973, n°24, p.55.

Gary, Romain. « Si l'enfer pouvait avoir des murs... » Dans *Résistance et Déportation*/ catalogue de l'exposition de l'Ordre de la libération. Juin 1980.

Gary, Romain. Réponse au questionnaire. *L'Appel*, juin 1980 n°44.

Gary, Romain. « Le général d'armée aérienne Martial Valin : éloge funèbre ». *La revue de la France Libre*, automne 1980, n°232, p.37

Articles :

1955 **Lesley est une sorcière**, *Elle*, n° 482, 7 mars 1955, p.26, 27, 72, 73.

1956 « Vient de paraître... », *Les nouvelles littéraires*, 6 décembre 1956, p.1, 2 (« **Lesley est une sorcière** », *Elle*, 7 mars 1955).

1957 « Vient de paraître... », *Actualités littéraire*, n° 32, février 1957, p.9, 10, 11, 26 (« **Lesley est une sorcière** », *Elle*, 7 mars 1955).

1958 **Begegnung mit einem Barracuda**, *Der Monat*, vol. 10, n° 117, juin 1958, p. 54-57 (« Je parle de l'héroïsme », dans *Gloire à nos illustres pionniers*).

1958 **La Paz: the man who ate the landscape**, *Holiday*, N°24, November 1958, p. 44, 46, 47.

1958 **The Man Who Stayed Lonely to Save France**, *Life*, 8 December 1958, p. 144-148 (traduit par Paul Audi dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Folio, p. 17-44).

1959 **The Colonials**, *Holiday*, n° 25, April 1959, p. 84, 86-88, 90, 91, 93 (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, « Les coloniaux », dans *L'affaire homme*, Folio, 2005).

1960 **What's happening to the human face?** *Holiday*, n°27, January 1960, p. 11, 14-16, 18, 19 (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, « Qu'advient-il du visage humain ? », dans *L'affaire homme*).

1960 **Matta a donné sa vie pour les éléphants, j'y crois**, *Paris Match*, n°578, 7 mai 1960, p. 115, 119, 121, 123, 125, 129, 130.

1961 **The Anger that turned generals into desperados**, *Life*, 5 May 1961, p. 26, 27 (traduit par Paul Audi et Jean-François Hangouët dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Folio, p. 45-53).

1961 **Gary Cooper, mon ami si timide**, *Le Nouveau Candide*, n°3, 18-25 mai 1961, p.7.

1961 **The Triumph of rudeness**, *Holiday*, n°30, July 1961, p. 8, 10-13 (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, « Le triomphe de la grossièreté », dans *L'affaire homme*).

1961 **L'ONU n'existe pas**, *Le Nouveau Candide*, n°34, 21-28 décembre 1961, p. 4 (reproduit dans *l'affaire homme*).

1962 Les vrais esclavagistes du Sud, les voilà, *Le Nouveau candide*, n°48, 29 mars-5 avril 1962, p.19.

1962 **Here is might and reassuring promise**, *Life*, 21 December 1962, p.4 (Cf. aussi *Time-Life International*, volume 34, n°1, January 28, 1963) (traduit par Pierre Emmanuel Dauzat, « Une puissance et une promesse rassurante », dans *L'affaire homme*).

1963 **Un soir avec Kennedy**, *Le Nouveau Candide*, n° 135, 28 novembre - 5 décembre 1963, p. 1, 5-6.

1964 **The Foamy Edge of the Wave**, *Show*, vol. IV, n°4, April 1964, p. 75-76.

1965 **I know a place in Paris**, *Holiday*, n°37, January 1965, p. 54, 56, 139-141.

1965 **Twilight of the Goddess ?** *Ladies'Home*, n°82, March 1965, p. 90, 91 (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, « Crépuscule de la Déesse ? », dans *L'affaire homme*);

1965 « **Romain Gary s'attaque au nouveau roman** », le *Figaro littéraire*, 23 septembre 1965, p. 1, 8, 14 (extraits de *Pour Sganarelle*).

1965 **Nous sommes des assassins**, *Le Figaro littéraire*, 30 septembre 1965, p. 8.

1966 **The Mystique of Moral Overkill**, *Playboy*, June 1966, p. 115, 138, 140-143 (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, « La mystique de la sur extermination morale », dans *L'affaire homme*).

1967 **Flamboyant Guadeloupe**, *Holiday*, n°42, August 1967, p. 55, 56, 58, 72, 73.

1968 **Nous ne comprenons rien à l'Amérique**, *Les Nouvelles littéraires*, 18 janvier 1968, p.1, 10 (Préface de *Merveilles des Amériques*, Hachette, 1967, p. 9-11 ; texte reproduit dans *L'affaire homme*).

1968 **Il y a quelques jours, Bobby me disait : « Je sais qu'il y aura un attentat tôt ou tard »**, *Le Figaro*, 6 juin 1968, p.1, 16.

1968 **Gaulliste inconditionnel**, *Le Monde*, 23-24 juin 1968, p. 6.

1968 **Quotations**, *New York Times*, 25 août 1968, p. E5.

1969 **La couture a été la grande passion de ma vie**, *Elle*, 10 mars 1969, p. 158-161.

1969 **The Baiting Society**, *Playboy*, May 1969, p. 103, 104, 114, 200 (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, « La société du harcèlement », dans *L'affaire homme*).

1969 **To mon général, Farewell with love an danger**, *Life*, 9 May 1969, p. 26-29 (traduit par Paul Audi dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Folio, p. 55-67).

- 1969 **Adieu mon général, avec affection et colère**, *France-Soir*, 13 mai 1969, p. 10 (traduction par extraits du précédent).
- 1969 **Mes beatniks** (propos recueillis par J.-J. Brochier), *Le Magazine littéraire*, n°30, juillet 1969, p. 46-47 (reproduit dans *L'affaire homme*).
- 1970 **Rome n'est pas tombée à cause des orgies**, *Le Monde*, 15 janvier 1970, p.19 (reproduit dans *L'affaire homme*).
- 1970 **Disqualification raciale**, *Le Monde*, 1-2 mars 1970, p. 3.
- 1970 **Une question d'équipement**, *Le Figaro*, 18 mars 1970, p. 1.
- 1970 **L'Europe-patrie**, *France-Soir*, 26 mars 1970, p. 4.
- 1970 **Un déni de justice**, *Le Nouvel Observateur*, n°283, 13-19 avril 1970, p. 5-6.
- 1970 **La société de provocation**, *France-Soir*, 15 avril 1970, p. 8.
- 1970 **L'injustice préalable**, *France-Soir*, 30 avril 1970, p. 8.
- 1970 **Le vieil homme et la terre**, *Le Monde*, 1^{er} août 1970, p. 11.
- 1970 **Le Grand couteau**, *France-Soir*, 28 août 1970, p. 4.
- 1970 **Journal d'un irrégulier** : La loi de la fraternité ; le Sartre que j'aime ; Napoléon, selon Guillemin, c'est Al Capone, *France-Soir*, 24 septembre 1970, p. 7.
- 1970 **A la recherche du « Je » gaullien**, *Le Figaro littéraire*, 26 octobre 1970, p. 8-10 (reproduit dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Folio, p. 69-79).
- 1970 **Journal d'un irrégulier** : Nos arrière-petits-enfants, eux, ne seront pas empoisonnés ; L'hostilité angoissée des USA ; Mon air louche ; Les croupions blêmes de la pornographie, *France-Soir*, 29 octobre 1970, p. 7.
- 1970 **Unspeakable Thoughts**, *New York Times*, November 7, 1970, p. 29 (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, « Pensées intempestives », dans *L'affaire homme*).
- 1970 **Ode To The Man Who Was France**, *Life*, November 20, 1970, p. 42-43 (traduit par Paul Audi dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Folio, p. 9-15).
- 1970 **Journal d'un irrégulier** : De Gaulle est à nous, Français libres, et cette fois pour toujours, *France-Soir*, 27 novembre 1970, p. 7.

1970 **Journal d'un irrégulier** : Les nouveaux saints en Russie soviétique ; Pourquoi j'ai « vendu » ma mère ; Le chat et le douanier suisse, *France-Soir*, 24 décembre 1970, p. 7.

1971 **Journal d'un irrégulier** : Je ne veux plus être un odieux mâle ; Pour polluer moins, que chacun s'y mette ; A tu et à vous, *France-Soir*, 22 janvier 1971, p. 7.

1971 **Journal d'un irrégulier** : La tradition gauloise face au chantage, *France-Soir*, 19 février 1971, p. 7.

1971 **Enfers au bord de la mer Rouge**, *France-Soir*, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 mars et 1^{er} avril 1971 (*Les trésors de la mer Rouge*), p. 7.

1971 **Journal d'un irrégulier** : Ces gens que j'aime : les acteurs ; Le monde antédiluvien du cinéma ; Vieillir ; Mon ami don Miguel de Montoya, *France-Soir*, 16 avril 1971, p. 7.

1971 **Journal d'un irrégulier** : Le défoulement mène à Hitler : Un merveilleux orage, *France-Soir*, 14 mai 1971, p.11.

1971 **Journal d'un irrégulier** : La responsabilité d'être libre : des fourmis et des hommes : La musique à l'heure de l'Europe, *France-Soir*, 9 juillet 1971, p.7.

1971 **Journal d'un irrégulier** : « Mein Kampf » nouveau genre : Le code de la route 1971 : Un amour de chien : Discrets, mais vrais xénophobes, *France-Soir*, 30 septembre 1971, p.7.

1971 **Journal d'un irrégulier** : Sade contre la guerre de Vietnam : Le drapeau US et la ravissante : La drogue « chère » à certains policiers : La plus belle rue du monde : Une heure sans pollution : Le metteur en scène, ce responsable, *France-Soir*, 28 octobre 1971, p.7.

1971 **Journal d'un irrégulier** : Les jarretelles et l'écriture : Le drogué : un produit typique de la société : mes camarades reviennent, *France-Soir*, 25 novembre 1971, p.9.

1971 **Faux romantisme et avenir**, *Le Monde*, 11 décembre 1971, p.23.

1971 **Journal d'un irrégulier** : Les singes en accusation : ces peuples « fiers » qui massacrent ; la fin d'une supercherie « spirituelle », *France-Soir*, 24 décembre 1971, p.7.

1971 **Penang : Tiger, tiger burning bright**, *Travel & Leisure*, Décembre 1971 – January 1972, p.52-56.

1972 **Journal d'un irrégulier** : Des « drôles » de derrières : Le sénateur et le cinéma ; Petit local deviendra grand, *France-Soir*, 20 janvier 1972, p.7.

1972 **Ma haine des trafiquants de drogue est sans limite**, *Le Figaro*, 27 janvier 1972, p.25.

1972 **The Antidrug Is Coming**, *New York Times*, February, 1972, p.31.

1972 **Journal d'un irrégulier** : M.Brundage défend le petit commerce ; L'Océan : la voix de notre cœur, *France-Soir*, février 1972, p.7.

1972 **Journal d'un irrégulier** : Les juges de Pierre Clémenti : Les mauvaises critiques ne font pas les bons films ; un être en caoutchouc inébranlable, *France-Soir*, 16 mai 1972, p.9.

1972 **Journal d'un irrégulier** : La morale, la vôtre, la nôtre... ; Le vrai truc, *France-Soir*, 13 avril 1972, p.11.

1972 **Journal d'un irrégulier** : Défense et illustration de l'ORTF : Chapeau ! Jean Yanne ; chère et adorable menteuse... *France-Soir*, 11 mai 1972, p.11.

1972 **Journal d'un irrégulier** : La race classe ; un ambassadeur remercié : M. Le Ministre, prenez le train l'irrégulier à « France-Soir » : à quoi sert la main gauche, *France-Soir*, 11-12 juin 1972, p.5.

1972 **Journal d'un irrégulier**, *Lui*, n°104, septembre 1972, p.70, 72, 74, 128.

1972 **The Oriental Hotel of Bangkok**, *Travel & Leisure*, October-November 1972, p. 54, 55, 102-104

1972 **La vie dévalorisée**, *Le Monde*, 15 novembre 1972, p.13.

1973 **Singapore**, *Travel & Leisure*, Autumn 1973, p.42-47, 82.

1974 **Carnet d'un électeur**, *Le Figaro*, 16 avril 1974, p.14.

1975 **Mœurs : Voie libre pour la société de provocation**, *Le Figaro*, 27-28 décembre 1975, p.2 (reproduit dans *L'affaire homme*).

1975 **Un démenti de Romain Gary**, *Le Monde*, 28 novembre 1975, p.18.

1977 **André Malraux ou l'honneur d'être homme**, *Le Monde* 18 novembre 1977, p.1, 31 (Préface au *catalogue de l'exposition Malraux organisée par la Chancellerie de*

l'ordre de la Libération, 1977 ; texte reproduit dans *Ode à l'homme qui fut la France*, Folio, p.91-97 : un extrait en fut aussi donné dans *Le Monde, Dossiers et documents littéraires*, hors série n.13, Octobre 1996, p.4).

1978 **La révolution sentimentale**, *Playboy, édition française*, vol. 6, n°6, juin 1978, p.28, 29, 30, 106 (reproduit dans *L'Affaire homme*).

1997 **Lettre ouverte au Général de Gaulle**, *Le Nouvel Observateur*, 9-15 janvier 1997, p.50-52 (traduction par Paul Audi de **To mon General, Farewell with love an anger**, *Life*, 9 May 1969).

Adaptations de Romain Gary au cinéma :

Lady L. réalisée en 1965 par Peter Ustinov avec Sophia Loren, Paul Newman, David Niven, Philippe Noiret. 117 min.

La Promesse de l'aube réalisée par Jules Dassin en 1970. Avec Melina Mercouri, Assi Dayan, Didier Haudepin, François Raffoul. 99 min.

The Ski Bum réalisé en 1971 par Bruce D. Clark Avec Charlotte Rampling, Zalman King, Joseph Mell 136 min.

La Vie devant soi réalisée en 1977 par Moshe Mizrahi. Avec Simone Signoret, Samy Ben-Youb. 105 min Oscar du meilleur film étranger 1978 et César 78 de la meilleure actrice pour Simone Signoret. A l'époque du tournage et de la sortie, Moshe Mizrahi ignorait la véritable identité d'AJAR.

Clair de femme réalisé en 1978 par Costa-Gavras Avec Yves Montand et Romy Schneider. 105 min.

Gros-Câlin réalisé en 1979 par Jean-Pierre Rawson. Avec Jean Carmet, Marthe Villalonga, Francis Perrin. 95 min.

Your ticket is no longer valid réalisé en 1980 par George Kaczender. Avec Richard Harris, Jennifer Dale, Jeanne Moreau. 92 min

White dog réalisé en 1982 par Samuel Fuller. Avec Kristy Mc Nicol, Jameson Parker. 82 min.

Les Cerfs-volants réalisés en 1984 par Pierre Badel.

Gengis Cohn, d'après *La Danse de Gengis Cohn*, réalisé en 1993 par Elijah Moshinsky.

Les Faussaires inspiré de *La Tête coupable*, réalisés en 1994 par Frédéric Blum. Avec Gérard Jugnot, Jean-Marc Barr, Viktor Lazlo ; Claude Piéplu, Daniel Prévost. 90 min.

En projet : Un remake de **Lady L.**, par Claude Miller, pour la télévision.

Lettres ouvertes :

1966 **To the Editor**, *New York Times*, June 12, 1966, p. 21 (polémique avec Thomas Pynchon à propos du nom « Gengis Cohn », réponses de Pynchon et d'autres auteurs dans « Pros and Cohns », le *New York Times*, July 17, 1966, p. 22-24).

1967 **Lettre à ma voisine de table**, *Le Figaro littéraire*, 24 avril 1967, p. 6, 7.

1967 **Dear Elephant**, Sir... *Life*, 22 December 1967, S.P.

1968 **Lettre à l'éléphant**, *Le Figaro littéraire*, 4 mars 1968, p. 10-12 (reproduite dans *L'affaire homme*).

1968 **Réponse à André Genoves**, *Journal du Show-Business*, 15 novembre 1968, p. 1.

1970 **Lettre aux Juifs de France**, *Le Figaro littéraire*, 9 mars 1970, P. 8, 9 (reproduite dans *L'affaire homme*).

1972 **Une lettre de Romain Gary...et la réponse de Jules Roy**, *Le Monde*, 18 avril 1972, p. 8 (à l'origine de cet échange : l'article de Jules Roy dans *Le Monde* du 22 mars 1972).

1972 **Lettre ouverte de Romain Gary à l'ambassadeur Jean Chauvel**, *Le Figaro*, 9 décembre 1972, p. 13-19 (réponse de Jean Chauvel, cf. *Le Figaro*, 11 décembre 1972, p. 24).

1976 **Lettre d'amour aux hommes politiques**, *Le Monde*, 23 janvier 1976, p.1, 18 (reproduite dans *L'affaire homme*).

1980 **Les envoyés spéciaux en Afghanistan**, *Le Monde*, 27-28 janvier 1980, p. 2.

Autres Contributions :

1975 **Avis des couronnés Goncourt sur Ajar primé**, *France-Soir*, 19 novembre 1975, p. 14.

1977 **Ils bouffent leur société avec appétit**, *Le Monde*, 11 février 1977, p. 19
(questionnaire aux romanciers français sur la littérature américaine).

1980 « *Si l'enfer pouvait avoir des murs...* », Catalogue de l'exposition *Résistance-Déportation*, Musée de l'Ordre de la Libération, avril-juin 1980 (reproduit dans *L'affaire homme*).

1980 **Réponse au questionnaire sur l'esprit du 18 juin 1980**, *l'Appel*, n°66, juin 1980, p. 19 (reproduit dans *L'affaire homme*).

1980 **In memoriam Général d'armée aérienne Martial Valin**, *La Revue de la France libre*, automne 1980, p. 37.

Préfaces et Prières d'insérer Pour Ses Propres Livres :

1980 ***Les Racines du ciel***, Gallimard, 1956.

1961 ***Johnnie Cœur***, Gallimard, 1961.

1962 ***Gloire à nos illustres pionniers***, Gallimard, 1962.

1963 ***Lady L.***, Gallimard, 1963.

1963 ***Doczytelników polskitch***, *Obietnica porank*, Warszawa, 1963 (à l'attention des lecteurs polonais de *La Promesse de l'Aube*).

1964 **New Introduction** to *The Roots of Heaven*, Time Inc., 1964, p. xiii-xviii (traduit par Paul Audi et Jean-François Hangouët dans *L'affaire homme*).

1965 **Pour Sganarelle**, Gallimard, 1965.

1966 **Les Mangeurs d'étoiles**, Gallimard, 1966.

1967 **La Danse de Gengis Cohn**, Gallimard, 1967.

1969 **Adieu Gary Cooper**, Gallimard, 1969.

1974 **Les têtes de Stéphanie**, Gallimard, 1974 (édition de juillet).

1977 **Charge d'âme**, Gallimard, 1977.

1978 **Les Clowns lyriques**, Gallimard, 1978 (Note de l'auteur).

1978 **Les Clowns lyriques**, Gallimard, 1978 (Quatrième de couverture).

1978 **Note to the American edition**, *Europa*, Doubleday, 1978, p. vii-ix.

1980 **Préface à la nouvelle édition de Racine du ciel**, *Gallimard*, Folio, 1980.

1999 **Note pour l'édition américaine d'Europa**, *Europa*, Gallimard, Folio, 1999 (traduction de Paul Audi)

Préfaces à des ouvrages d'autres auteurs:

1959 Préface du **Crépuscule des hommes**, de Jacques Guillaume, Mondiales, 1959, p.11-13 (reproduit dans *L'affaire homme*).

1961 Préface de **Pierre et les Américaines**, de Robert Felsette, Julliard, 1961, p.vii-x

1962 Lettre-préface à **The Thin Red Line** (22 avril 1962) de James Jones, citée dans *To Reach Eternity, the letters of James Jones* edited by Georges Hendrick, Random House, 1989, p.294 ; reproduite sur la jaquette de *The Thin Red Line*, New York, Charles Scribner's Sons, 1962).

1962 Introduction to **The Plague** by Albert Camus, Times Inc., 1962, p. x-xiii (traduit par Paul Audi et Jean-François Hangouët dans *L'affaire homme*).

1963 Avant-propos à **Mourir ou Crever** de James Jones, Stock, 1963, p. xiii-xv (différent de la lettre-préface à *The Thin Red Line* ; repris dans la réédition *La ligne rouge*, Pocket, n° 10465, 1999).

1967 Préface de **Merveilles des Amériques**, Hachette, 1967, p.9-11.

1974 How much warning do we need? How much beauty gone? Introduction Essay to **Vanishing Species**, Time Life Books, 1974, s.p. (traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat dans *L'affaire homme*).

1977 Préface au **Catalogue de l'exposition Malraux** organisée par la chancellerie de l'ordre de la Libération Musée de l'Ordre de la Libération, 19 novembre-19 décembre 1977, p.11-17.

1978 Préface de **Ciel de Sable** de Claude Raoul-Duval, France-Empire, 1978, p.9-14

Recueils posthumes :

Ode à l'homme qui fut la France, Paris, Calmann-Lévy, 1997. Recueil de textes autour de Gary et du général de Gaulle, présentés et traduits par Paul Audi. Une édition augmentée de quatre textes a été publiée en Folio (n°3371) en 2000.

Une page d'histoire et autres nouvelles, Paris, Gallimard (Folio), 2002. Contient 5 nouvelles tirées de *Gloire à nos illustres pionniers*.

Entretiens et Propos :

1945 A. de Segonzac : **Rescapé de l'escadrille « Lorraine »**, Romain Gary, lauréat des « Critiques » écrit le russe, le polonais et le bulgare, *France-Soir*, 8 novembre 1945, p.1-2.

1956 Gary à La Paz : « **L'idéal de liberté et de dignité humaine n'a jamais été menacé...** », *Le Figaro*, 5 décembre 1956, p.17.

1956 Paul Guth : « **À La Paz m'a dit Romain Gary on m'a prévenu que j'avais... le Nobel** », *Le Figaro littéraire*, 22 décembre 1956, p.4.

1956 Gabriel d'Aubarède : **Rencontre avec Romain Gary**, *Les Nouvelles littéraires*, 27 décembre 1956, p.4.

1956 S. Hannedouche : **Un point de vue manichéen que s'ignore**, *L'Express*, 28 décembre 1956 : *Cahiers d'Études Cathares*, vol. 7, n° 28, hiver, 1956-1957, p.120-251.

1957 Jean Daniel : **Les hommes, ces éléphants**, *L'Express*, 4 janvier 1957, p.28-29.

1957 Paul Guth : **Avec Romain Gary**, *Le Soir*, 30 janvier 1957, p.7.

1957 François Bondy : **Le Moment de vérité. Entretien avec Romain Gary**, *Preuves*, n° 73, mars 1957, p.3-7

1958 John Weighman: **Incredibly plausible: Talk with the author**, *Newsweek*, 51:3, January 20, 1958, p.92-93.

1958 Lewis Nichols: **Mr. Gary**, *New York Times*, April 6, 1958, p.8.

1959 Éric Leguèbe : **Une interview exclusive de Romain Gary**, *Arts*, 21 janvier 1959, p.4.

1960 Marcel Thiébaud : **Romain Gary. Esquive dans les rues de Paris**, *Le Figaro en Province*, 19 avril 1960.

1960 Éric Leguèbe : **Interview depuis Los Angeles**, *Arts*, 10 mai 1960.

1960 émission de télévision américaine : « **On the Go : Romain Gary** », 10 mai 1960.

1960 Daniel Sauvage : **Romain Gary**, *La Revue de Paris*, 1^{er} juin 1960.

1960 Maurice Chapelan : **Romain Gary reste dans la Carrière**, *Le Figaro littéraire*, 30 juillet 1960.

1962 J. Bourniquel : **Romain Gary : « L'ONU est la plus grande déception des idéalistes »**, *France-Soir*, 9 janvier 1962.

1962 **Gary, the triple Threat**, *Life*, January 12, 1962, p.65, 66, 70, 75.

1962 **Romain Gary et Jean Dutourd confessés au festival de Cannes**, *Le Figaro littéraire*, 2 juin 1962, p.6.

1966 Guy Le Clec'h : **Romain Gary veut rendre à ses héros la joie de vivre**, *Le Figaro littéraire*, 14 juillet 1966, p.2.

1966 Hortense Chabrier : **Je suis un diplodocus**, *Arts et Loisirs*, n°44, 27 juillet 1966, p.24-26.

1966 Pierre Kynia : **Adieu à Gary Cooper : Romain Gary et la jeunesse américaine**, *Le Nouvel Observateur*, n°90, 3-9 août 1966, p.28.

1966 **Film et roman : problèmes du récit**, *Cahiers du Cinéma*, n°185 ; décembre 1966, p.85, 91, 92.

1967 Konstanty Aleksander Jelenski : **Entretien avec Romain Gary**, *Livres de France*, mars 1967, 18^e année, n°3, p.3-9 (aussi dans *Biblio* mars 1967).

1967 **Questionnaire Marcel Proust**, *Livres de France*, mars 1967, p.18-19 (aussi dans *Biblio* mars 1967).

1967 Hortense Chabrier : **Norman Mailer ou le mythe américain de la virilité**, *Arts et Loisirs*, n°81, 12-18 avril 1967, p.14-16.

1967 Claudine Jardin : **Romain Gary : « Gengis Cohn, c'est moi »**, *Le Figaro*, 4 juillet 1967, p.8.

1967 Thomas Quinn Curtis : **Writer discovers directing**, *International Herald Tribune*, October 6, 1967, p.16.

1967 **Interview avec Romain Gary**, dossier de presse de *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, Universal Film, 15 octobre 1967.

1967 Roderick Mann : **« Jean never bores me », says Mr. Gary**, *Sunday Express*, October 22, 1967, p.23.

- 1967 Maurice Tillier : **Romain pris en traître par Gary**, *Le Figaro littéraire*, 23 octobre 1967, p.36.
- 1967 Bernard Cohn : **Romain Gary à l'américaine**, *Les Nouvelles littéraires*, 2 novembre 1967, p.14.
- 1967 Tad Sulk: **Romain Gary off on a new career**, *The New York Times*, December 11, 1967, p.26.
- 1968 Michel Pollak, émission télévisée *Bibliothèque*, 1^{er} chaîne, 17 janvier 1968, « Don Quichotte ».
- 1968 Serge Lentz : **Tête à tête avec Romain Gary**, *Lui*, n°56, août-septembre 1968, p. 5, 6, 9, 10, 13,14.
- 1968 Jacques Chancel, émission radiophonique *Radioscopie*, France Inter, 25 octobre 1968.
- 1968 Louis Monier et Arlette Merchez : **Je suis un irrégulier**, *Les Nouvelles littéraires*, n°2145, 31 octobre 1968, p.1, 14.
- 1968 Wayne Warga : **America : The Baiting Society**, *Los Angeles Times West Magazine*, November 3, 1968, p.12-16 (dans un exemplaire de *The Dance of Gengis Cohn* dédié à Wayne Warga, Romain Gary inscrit « en souvenir de la plus longue interview que j'aie jamais donné – et l'une des plus plaisantes »).
- 1969 Claudine Jardin : **Romain Gary : « Où est le devoir du fils à papa ? »**, *Le Figaro*, 2 juin 1969, p.20.
- 1969 Claude Berthod : **13 questions crues. Romain Gary répond...**, *Elle*, 16 juin 1969, p.112-117, 119.
- 1969 André Bourin, émission radiophonique *Entretiens avec Romain Gary*, mai-juin-juillet 1969.
- 1970 Odile Grand : **La Beauté de « L'Appât » fait de Romain Gary un sous titreur occasionnel**, *L'Aurore*, 2 mars 1970, p.14.
- 1970 Claudine Jardin : **Pour Romain Gary tous les noirs ne sont pas blancs**, *Le Figaro*, 23 mars 1970, p.17.
- 1970 Paul Neuvéglise : **Romain Gary : « dans *Chien Blanc*, j'ai fait, sans l'avoir prévu, l'anatomie de la haine »**, *France-Soir*, 3 avril 1970, p.4.

- 1970 Jean Montalbetti : **L'Amérique contre ses démons**, *Les Nouvelles littéraires*, n°2220, 9 avril 1970, p.1, 11.
- 1970 Gilles Dutreix : **Romain Gary : « Le Judaïsme n'est pas une question de sang »**, *L'Arche*, 26 avril 1970, p.12.
- 1970 Jean Textier : **Rencontre avec Romain Gary : « Ma défense contre le monde c'est écrire »**, *La Croix*, 26-17 avril 1970.
- 1970 John Hess : **Romain Gary, Who says He Wants Peace And Quiet, Stirs Storm With Hollywood Memoir**, *New York Times*, April 27, 1970, p.9.
- 1970 Cécile Salanova : **Entretien avec Romain Gary**, *Plexus, La Revue qui décomplexé*, n°34, avril 1970, p.84-93.
- 1970 Pierre Montaigne : **Romain Gary : « Jamais la fin ne justifie les moyens »**, *Le Figaro*, 22 mai 1970, p.30.
- 1971 Tony Osman: **My Son the Hero**, *Sunday Times Magazine*, January 31, 1971, p.42.
- 1971 Mario Beunat, **Romain Gary part en guerre contre les trafiquants de drogue**, *Le Figaro littéraire*, 30 avril 1971, p.32.
- 1972 Georges Klarsfeld : **Romain Gary : « Les trafiquants ne sont pas des humains »**, *Les Nouvelles littéraires*, 24 janvier 1972, p.24.
- 1973 Patrice Galbeau, émission radiophonique *La Vie entre les lignes*, France Culture, septembre-décembre 1973.
- 1975 Florence Mothe : **Le bonheur n'est pas un problème**, *Sud Ouest, Dimanche*, 9 février 1975.
- 1975 Pierre Démeron : **Le mari-amant, cela existe**, *Marie-Claire*, n°271, mars 1975, p9, 11, 14, 19.
- 1975 Bernard Pivot, émission télévisée *Apostrophes*, Antenne 2, 13 juin 1975, « La sexualité racontée par les hommes ».
- 1975 Jacques Chancel, émission radiophonique *Radioscopie*, France Culture, 10 juin 1975.
- 1975 Anne Germain : **7 questions à... Romain Gary**, *Emmanuelle*, n°13, octobre 1975, p.43-45.

1977 Pierre Sipriot : **Être deux c'est pour moi la seule unité convenable**, *Le Figaro*, 12 février 1977, p.13, 15.

1977 Jérôme Le Thor : **Romain Gary ou le nouveau romantisme**, dossier ajouté à *Claire de femme*, édition Cercle du Nouveau Livre, Librairie Jules Tallandier, mai 1977.

1977 Laure Boulay : **Romain Gary, un écrivain très heureux**, *Paris Match*, 24 juin 1977, p.30, 31.

1977 Alex Hamilton: **Last Post for the Playboys of the Western World**, *the Guardian*, June 29, 1977.

1978 François Ducout : **Pour qui écrivez-vous ?**, *Elle*, n°1675, 13 février 1978, p.12, 44-45.

1978 **L'interview Romain Gary : une sensualité allègre**, *Club mondial*, n° 15, mars 1978, p.20-23.

1978 Caroline Money : **Vingt questions à Romain Gray**, dossier ajouté à *Charge d'âme*, édition Cercle du Nouveau Livre, Jules Tallandier, février 1978.

1978 Madeleine Chapsal : **Jusqu'au bout avec Romain Gray**, *Lui*, n°173, juin 1978, p.5, 8, 14, 20, 21, 38, 42, 46, 48.

1978 Jacques Chancel, émission radiophonique Radioscopie, France Inter, 26 octobre 1978.

1978 Philippe Labro : **Moments de Romain Gray**, *Vogue*, n°594, mars 1979, p.410-411, 424-425.

1978 **Jean Seberg: Romain Gary's Tale of FBI Documents and an American Idealist**, *Washington Post*, September 17, 1979, p.B1, 11.

1979 Jérôme Le Thor : **Romain Gary ou la mystique du couple**, dossier ajouté à *Les Clowns Lyriques*, édition Cercle du Nouveau Livre, Librairie Jules Tallandier, novembre 1979.

1980 Guillemette de Sairigné : **L'homme qui n'était pas pour toutes les saisons**, *Le Matin de Paris*, 8 décembre 1980, p.26-27.

1997 Daniel Rondeau et Roger Stéphane : *Des hommes libres : histoire de la France Libre par ceux qui l'ont faite*, Paris, Grasset, 1997 (Romain Gary aux pages 77-78 et 150-151).

Ouvrages consacrés à Romain Gary :

Anissimov, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Paris, Denoël, 2004.

Audi, Paul, *L'Europe et son fantôme*, Paris, Léo Scheer, 2003.

Audi, Paul, *La Fin de l'impossible*, Paris, Christian Bourgois, 2005.

Bayard, Pierre, *Il était une fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Blanch, Lesley, *Romain, un regard particulier*, Arles, Actes Sud, 1998.

Boisen, Jørn, *Un picaro métaphysique. Romain Gary et l'art du roman*, Odense, Odense University Press, 1996, 354p. « Thèse de doctorat ».

Bona, Dominique, *Romain Gary*, Paris, Mercure de France, 1986.

Bongrand, Caroline, *Le Souligneur*, Paris, Stock, 1993.

Catonné, Jean-Marie, *Romain Gary – Emile Ajar*, Paris, Belfond, coll. « les dossiers », 1990.

Chalais, François, *Garry*, Paris, Plon, 1983

Chellabi, Leïla, *L'infini côté cœur*, Paris, Mengès, 1984 (nouvelle version : *Romain mon Amour*, NovaMuse, 1997 ; existe aussi en texte lu : *Au silence de la voix du cœur*, éditions Clédam, 1993).

Gallagher, Guy Robert, *L'Univers imaginaire de Romain Gary*, Québec, Université de Laval, mars 1978, 222p. « Thèse de doctorat »

Geneuil, Guy-Pierre, *Jean Seberg, ma star assassinée*, Paris, Éditions n°1, 1995.

Huston, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, 1995 (existe aussi en collection Babel, 1999).

Larat, Fabrice, *Romain Gary, un itinéraire européen*, Chêne-Bourg, Georg, 1999.

Nojgaard, Morten, *En kvaalerslange som kaeledyr? Om dobbeltmenæket, Kopenhagen*, Museum Tusulanum, 1986. Ouvrage publié après une thèse en histoire intitulée *Romain Gary (1914-1980), œuvre et engagement : une trajectoire dans le siècle ou la*

recherche et l'expression d'une identité européenne, Paris, Institut d'Écoles Politiques, 1996.

Lecarme-Tabone, Eliane, *Commente La Vie devant soi de Romain Gary (Emilie Ajar)*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », n°128, 2005.

Lévy, Bernard-Henri, *Comédie*, Paris, Grasset, 1997

Pavlowitch, Paul, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981.

Pavlowitch, Paul, *Tom*, Paris, Ramsay, 2005

Mckee, Rebecca, *the Humanism of Romain Gary*, Dublin, Trinity College, Octobre 1978, 241p.

Obergöker, Timo, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Pérec*, Franckfurt am Mein, Peter Lang, 2004, 399p.

Pépin, Jean-François, *L'humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Pépin, Jean-François, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2003.

Poier-Bernhard, Astrid, *Roman Gary- Das brennende Itch. Literatrutheoretische Implikationen eines Pseudonymspiels*, Tübingen, Miemeyer 1996.

Richard, David, *Played out: the Jean Seberg Story*, New-York, Random House, 1981 (*Jean Seberg, une vie*, trad. Claude Deschamps, Paris, Philippe Lebaud, coll. « Mémoire d'autres », 1982).

Rosse, Dominique, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa-Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa-Nizet, 1997, 196p. « These de doctorat »

Schoolcraft, Ralph, *Romain Gary the Man Who Sold His Shadow*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002. "Thèse de doctorat"

Sungolowsky, Joseph, *La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary*. Québec, Presses de l'Université de Laval, 1993.

Fragments d'ouvrages :

Audi, Paul, « Préface » à *Romain Gary, Ode à l'homme qui fut la France*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p.11-35.

Audi, Paul, « Postface » à *Romain Gary, Ode à l'homme qui fut la France*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 127-152.

Audi, Paul, « Le «gaullisme" de Gary », postface à *Romain Gary, Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du Général de Gaulle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p.107-161.

Audi, Paul, « Gary et la désobéissance sacrée », *Romain Gary Écrivain-diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, ad pF-publications, 2003, p.77-86.

Ajar, Jaigues, *La Chasse au Snark*, coll. « Etudes Romain Gary », vol.1, 2004.

Blanch, Lesley, *Under a Lilac-Bleeding Star*, Londres, Murray, 1963.

Blanch, Lesley, *Round the World in Eighty Dishes*, Londres, Murray, 1956.

Blanch, Lesley, *Journey into the Mind's Eye*, Londres, Collins, 1968 (*Voyage au cœur de l'esprit*, trad. Guillaume Villeneuve, Paris, Denoël, 2003).

Boisen, Jorn, « La sémiotique du portrait », *Orbis Terrarum*, vol. XLVIII, Copenhague, 1993, p. 14-38.

Chellabi, Leïla, « Romain mon Amour », *Le Plaid*, n°2, juin 1998, « L'irruption du personnage féminin », p. 27

Gerhard, Hansgeorg, *Écriture und Identität. Zu Erzählinstanzen und Erzählsituationen in den Romanen Romain Garys*, Essen, Die Blaue Eule, 2001.

Gronewald, Claudia, *Die Weltsicht Romain Garys im Spiegel seines Romanwerks* Münster, Nodus Publikationen, 1997

Poier-Bernhard, Astrid, *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1999.

Pavlovski, Adam, *Séries temporelles en linguistique. Avec application à l'attribution de textes : Romain Gary et Emilie Ajar*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Rosello, Mireille, « **Cheating on Stereotypes, Emile Ajar, Calixthe Beyala, and Didier van Cauwelaert** », in *Declining the Stereotype, Ethnicity and Representation in French Cultures*, London, University Press of New England, 1998, chap. 6, p. 128-149.

Rosello, Mireille, « "il faut comprendre quand on peut...)" **L'art de désamorcer les stéréotypes chez Emile Ajar et Calixthe Beyala** », *L'écriture décentrée*, sous la direction de Michel Laronde, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 161-184.

Rouart, Jean-Marie, « **Une blessure qui devient lumière** », in *Ils ont choisi la nuit*, Paris, Grasset, 1984, p. 89-95

Rouart, Jean-Marie, « **La mort d'un chevalier** », in *Nous ne savons pas aimer*, Paris, Gallimard, 2002, p. 215-219.

Ouvrages collectifs consacrés à Romain Gary :

Abdeljaouad, Firyel, « Le rôle de l'étranger dans l'œuvre de Romain Gary », *Romain Gary Ecrivain-Diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003, p.34-42.

Brassel, Domenica, et Garcia, Patrick, dossier réalisé pour la « **Lecture accompagnée** » de *La Vie devant soi*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », n°102,2002.

Hangouët, Jean-François, « **L'œuvre qui palpite : le rayonnement du monde chez Paul Pavlowitch** », *Signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Etudes Romain Gary », 2004, p.71-101.

Sacotte, Mireille (sous la direction de), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Sacotte, Mireille (sous la direction de), *Romain Gary, Ecrivain-Diplomate*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003.

Témoignages :

Blanch, Lesley, **Romain, un regard particulier**, Actes Sud. Les souvenirs de la première épouse de Gary, la très anglaise Lesley Blanch.

Chellabi, Leïla, **Romain mon amour**, Novamuse, 1997, 168 p. Réédité en 2005. Par la dernière compagne de Gary.

Pavlowitch, Paul, **L'homme que l'on croyait**, Paris, Fayard, 1981, 313 p. Le récit de l'affaire Ajar par le neveu de Gary, qui accepta d'incarner Emile.

Thèses non publiées :

Abdeljaouad Firyel, **Les Figures de l'Autre dans l'œuvre de Romain Gary et Emile Ajar ou comment le vif saisit le mort**, Paris, Sorbonne Nouvelle, « Thèse à la carte », 2002.

Piton, Véronique, **De Romain Gary à Emile Ajar, quelle coupure, quelle répétition ? Romain Gary ou l'amour du gorgonzola**, Université de Paris 7, 1992.

Poier-Bernhard, Astrid, **Romain Gary – Das brennende Ich. Literaturtheoretische Implikationen eines Pseudonymenspiels**, Tübingen, Miemeyer 1996. Trad : « Le moi brûlant. Implications théoriques d'un de pseudonymes ».

Van Lodtestijn, Monique, **L'Autoexorcisme littéraire : le cas Emile Ajar**, Université de Montpellier, 1988.

« L'attribution d'un style d' « auteur » : le cas Gary/Ajar. Méthodologies contrastées d'analyse (génétique, linguistique et statistique) ». Thèse de doctorat en sciences du langage en co-tutelle : Paris III. Sorbonne Nouvelle (Mme Fenagles, DR) et l'Université d'État de St Pétersbourg, Russie (M. Marusenko, PR).

Colloques :

- ***Géographies de Romain Gary***, Université Paris III, Sorbonne (Paris III), sous la direction de Mireille Sacotte, 26-27 mai 2000.

-***Romain Gary Écrivain- Diplomate***, Palais du ministère des Affaires étrangères, sous la direction de Mireille Sacotte, avec la participation de l'association *Les Mille Gary* , 2 février 2002.

- ***Les trente ans d'Emilie Ajar***, organisé par le centre Littératures Françaises du XXème siècle , Université Paris IV et l'association *Les Mille Gary* , avec le concours de l'Université Paris III, Sorbonne, 6 mars 2004.

- ***Romain Gary, le maître des masques*** . Diplomatie et Belles-lettres par Jørn Boisen (débat en français et en danois), Palais Thott, Kongens Nytorv, 4. 16 mars 2006.

- ***Romain Gary : l'ombre de l'histoire***, organisé par l'Equipe « Patrimoine littérature. Histoire ». Université de Toulouse le Mirail avec le soutien de l'association « Les mille Gary » (publié aux Presses universitaires du Mirail).

- ***Figures de l'imposture, entre philosophie, littérature et science***, organisé par Jean Charles Darmon (univ. Versailles/Institut universitaire de France/Ens) ; « la défense Ajar » : Romain Gary, l'écriture et son double. 6 juin 2009.

Manifestations consacrées à Romain Gary:

Congrès :

De Almeida, Claudia Maria Pereira, « L'écriture du bâtard : la mue et la naissance », *Le Français : l'enseignement et la recherche*, actes du X congresso nacional de professores de Francês, Florianapolis, SC, Brésil, 28 février-6 mars 1991, p.295-308.

Théâtre :

Fortineau, Thierry, « Ajar au théâtre (entretien avec Jean-François Hangouët et Henriette Levillain) », *Signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snack, coll. « Etudes Romain Gary », 2004, p. 159-170.

« La Vie devant soi », adaptée au théâtre par Didier Long avec Myriam Boyer, Aymen Saïdi, Xavier Jaillard et Magid Bouali dans les quatre rôles principaux. Dans le rôle de Madame Rosa, Myriam Boyer reçoit le Prix Molière de la meilleure comédienne. 2007-2008.

« Gary/Ajar » : Christophe Malavoy interprète Romain Gary. Saison 2008-2009.

Journées et week-end:

Week-end à Nice, Romain Gary, 3-4et 5 juin 2006 (promenade Gary, quai des Etats-Unis, tables rondes, théâtre de Verdure, théâtre du Palais de la méditerranée, inauguration de la bibliothèque Romain Gary).

Journée d'études Romain Gary, Les trente ans d'Emile Ajar, 6mars 2004. Sorbonne. Université de Paris-Sorbonne/Paris IV et l'association « Les mille Gary » avec le concours de l'Université de la Sorbonne nouvelle : Paris III.

Lectures :

« Vie et mort de Romain Gary », extrait de *La Promesse de l'aube, Vie et mort d'Emile Ajar, La nuit sera calme*. L'Europe : du Pacifique à l'Oural. Extraits d'Education européenne, *Les racines du ciel, La Danse de Gengis Cohn, Tulipe*.

Le Grand Vestiaire : extraits de *La Tête coupable, Europa, Les Clowns lyriques, Les Enchanteurs*.

« Je sais qu'il existe aussi des amours réciproque... (Mais je ne prétends pas au luxe). D'après *Gros-Câlin* d'Emile Ajar. Mise en scène de Jérôme kircher avec Irène Jacob, Jérôme Kircher, Benoît Delbecq. 6mars 2004. Arles.

Articles :

Abdeljaouad, Firyel, « balade en paysage contemporain », *Le Plaid*, n°1, novembre 1997, « Gary, notre contemporain », p. 8-14.

Adbeljaouad, Firyel et Hangouët, Jean-François, « A la fac », *Le Plaid*, n°2, juin 1998, « L'irruption du personnage féminin », p. 8

Abdeljaouad, Firyel, « Tolstoï ou l'école de la liberté », *Le Plaid*, n°2, juin 1998, « L'irruption du personnage féminin », p. 21-26

Abdeljaouad, Firyel, « Comment le vif saisit le mort ? », *Le Plaid*, n°4, décembre 1999, « Pionniers », p. 27-33.

Abdeljaouad, Firyel, « Colloque *Géographies de Romain Gary* des 26-27 mai 2000 », *Le Plaid*, n°5, octobre 2000, « Résistance », p. 20-24.

Abdeljaouad, Firyel, « Cervantès ou l'école du rêve », *Le Plaid*, n°5, octobre 2000, « Résistance », p. 11-19.

Abdeljaouad, Firyel, « *Pour Sganarelle* mis à l'index », *Le Plaid*, n°6, décembre 2000, « Ce que je voudrais être ? Romain Gary, mais c'est impossible », p. 27-25.

Abdeljaouad, Firyel, « Cartographie de la bibliothèque imaginaire de Romain Gary dans *Pour Sganarelle* », *Romain Gary et la pluralité des mondes*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, PUF, 2002, p. 87-97.

Abdeljaouad, Firyel, « Les Figures de l'Autre dans l'œuvre de Romain Gary et Emilie Ajar », *Le Plaid*, n°9, octobre 2002, « Avec des images », p. 27-33.

Achtouk, Olivier, « Généalogie du roman : la paternité hugolienne à l'épreuve de l'écriture romanesque », *signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Études Romain Gary », 2004, p.49-70.

Audi, Paul, « En marge d'*Europa* », *Le Plaid*, n°6, décembre 2000, « ce que je voudrais être ? Romain Gary mais c'est impossible », p.15-25.

Audi, Paul, « Réflexions sur l'Europe d'*Europa* », *Romain Gary et la pluralité des mondes*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, PUF, 2002, p.13-32.

Audi, Paul, « De la création romanesque (au sujet de Romain Gary) », *Créer*, La Versanne, Encre Marine, 2005, p. 210-221.

Baby, Yvonne, « La Maison d'Ajar », *Le Monde* du 10 octobre 1975, p.20.

Bacharach, Corinne, « Au musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme », *Le Plaid*, n°9, octobre 2002, « Avec des images », p.13-14.

Bayard, Pierre, « Romain et Mohammed : du roman parental au récit d'enfance », *Revue des Sciences Humaines*, tome 96, n°222, avril-juin 1991, p.103-120.

Bayard, Pierre, « Gary / Ajar, une double figure de la dépendance d'écriture », *Figures de la dépendance, autour d'Albert Memmi*, Catherine Déchamp-Le Roux (éd.), Paris, PUF 1991, p.229-245.

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.

Beauquier, Antoine, « Éloge de Romain Gary », *Gazette du Palais*, 13-14 mars 1996, p.22-28.

Béhar, Henri, « Ironie tragique », *Europe*, n°630, 1981, p.190-191.

Belhafaoui, Anna, « Une illusion d'écriture cinématographiable », *Le Plaid*, n°1, novembre 1997, « Gary, notre contemporain » p.15-18.

Bellos, David, « Ce que Momo veut dire. La mémoire de la Shoah dans *La Vie devant soi* de Romain Gary », *Perspective. Revue de l'université hébraïque de Jérusalem*, vol.6, 1999, p.55-66.

Bellos, David, « À propos de l'acte de naissance de Roman Kacew », *Le Plaid*, n°10, mai 2003, « Et aujourd'hui », p.27-31.

Bellos, David, « Quelle Éducation européenne ? », *Roman 20-50*, n°36, décembre 2003, « Claude Mauriac, *Le dîner en ville* et *La Marquise sortit à cinq heures* » p.143-147.

- Bellos, David, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des Ajaristes », *Signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Études Romain Gary », 2004, p.29-47.
- Benhamou, Stéphane, « A Nice Romain Gary parcouru par son lecteur même », *Topo livres*, n°16, juin 2005, p. 11-13.
- Bertrand, Henry, « Evocation. Rencontre avec Gary. Les Racines du ciel et L'Espoir », *Lettres et cultures de la Langue Française*, vol. XXV, n°1, 1990, p.8-10.
- Bessou, Marc, Romain Gary, Paris, La Sept, Pathé Cinéma, Julianne Films, 1991, série « Aventuriers et Ecrivains » (film, 14 min.) Boicheva, Bianca, « La veine picaresque dans la « tétralogie » Frère Océan », *Le Plaid*, n°12, août 2004, « Sels garyens », p.32-39.
- Boisen, Jørn, « La conception du temps chez Romain Gary », *Revue romane*, vol. 29, n°1, 1994, p.51-70.
- Boisen, Jørn, « A 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.
- Bona, Dominique, « SMRT, romain Gary et l'image de la mort », *Montherlant et le suicide*, J.-P. Bertrand (éd), Paris, éditions du Rocher, 1988, p. 169-178.
- Bona, Dominique, « Quel élève était-il ? », *Le Figaro littéraire*, 16 juillet 1999, p.4.
- Bondy, François : « Romain Gary ou la provocation de l'humour », *Preuves*, n°73, mars 1957, p. 2.
- Bondy, François : « Der abenteuerliche Lebenstraum der Madame K. », *Der Tagesspiegel*, 15. Mai 1960.
- Bondy, François : « Erfahrungen unserer Zeit im Gewand einer politischen Fabel », *Der Tagesspiegel*, 11. Juli 1960.
- Bondy, François : « Nachwort », in Romain Gary, *Erste Liebe, letzte Liebe*, trad. Lilly von Sauter, Olten/Stuttgart/Salzburg. Fackel Buchklub (München, Piper & co. Verlag),1961, p.357-360.
- Bondy, François, « Der Schriftsteller Romain Gary », *Deutsche Zeitung*, 3.- 4. Februar 1962.
- Bondy, François, « Madam Kacew in der Pension Mermonts », *Deutsche Zeitung*, 3.-4. Februar 1962.
- Bondy, François, « Madam Kacew in der Pension Mermonts », *Deutsche Zeitung*, 3.-4. Februar 1962.
- Bondy, François, « Der doppelte Dressurakt », *Die Zeit*, 17. November 1981.
- Bondy, François, « Garys zweiter Nachruhm », *Weltwoche*, n°28, 8. Julliet 1981.

- Bondy, François, « On the Death of a friend », *Encounter*, LVII (2), August 1981, p. 33-34.
- Bondy, François, « A man and His Double », *Encounter*, LVII (4), October 1981, p. 42-43.
- Bondy, François, « Er war müde, er selbst zu sein », *Der Monat*, Nr. 281, Oktober 1981, p.94-100.
- Bondy François, « Sein Leben – ein Roman », *Neue Züricher Zeitung*, n°157, 11 juillet 1987.
- Bongrand, Caroline, « Une lettre de Romain Kacew », *Le Plaid*, n°3, juin 1999, « Entre amis », p. 3-7.
- Bordes, Ghislaine et Hangouët, Jean-François, « Romain Gary dans les rues », *Le Plaid*, n°11, novembre 2003, « Livrée de livres », p. 17-18.
- Bosquet, Alain, « Romain Gary, Mémoire européenne », *Le Quotidien de Paris*, n°148, 20 mai 1980, p. 30.
- Bourkhis, Ridha, « Phrases, émotions et impressions dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou* de Romain Gary », *Le Plaid*, n°13, septembre 2005, « Reprise ».
- Brenner, Jacques, « Romain Gary polémiste », in *Journal de la vie littéraire (1964-1966)*, Paris, Julliard, coll. « cahiers des Saisons », p.153-155.
- Burns, Stella, « Romain notre Amour », *Le Plaid*, n°2, juin 1998, « L'irruption du personnage féminin », p .9-12.
- Burns, Stella, « Petit hommage à un pionnier », *Le Plaid*, n°6, décembre 2000, « Ce que je voudrais être ? Romain Gary, mais c'est impossible », p. 13.
- Burns, Stella, « Du bien-fondé de la biographie, ou les limites du respect », *Le Plaid*, n°9, octobre 2002, « Avec des images », p. 24-25.
- Burns, Stella, « Décor spartiate, pour soliloque impudique », *Le Plaid*, n°10, mai 2003, « Et aujourd'hui », p.19-20.
- Cabrera Ponce, Ileana, « Examen succinct d'un problème pratique de traduction : l'équivalence », *Meta*, vol. 33, n°4, 1988, p. 586-588.
- Camilly, Jérôme, « Les photos vieillissent mal », *Le Plaid*, n°5, octobre 2000, « Résistance », p. 3-6.
- Carol-Oates, Joyce, « Succes and the Pseudonymous Writer: Turning Over A New Self », *New York Times Book Review*, December 6, 1987 (sous le titre « Pseudonymous Selves » in (Woman) Writer : *Occasions and Opportunities*, New York, Dutton, 1988).
- Catelain, Valérie, « *Education européenne* : de la conscience de soi à l'universel : réalité ou utopie ? », *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, « Romain Gary – Emilie Ajar, *Education européenne et La Vie devant soi* », p. 27-40.

- Catonné, Jean-Marie, « Ecrivains faussaires », *Quai Voltaire Revue littéraire*, n°4, hiver 1992, p. 117-122.
- Van Cauwelaert, Didier, « Le prix aux deux visages », *L'Express*, 31 juillet 2003, p.40-41.
- Cerf, Claudine et Hagège, David, *Nancy Huston à la recherche de Romain Gary*, Paris, CNDP/La Cinquième, 2001, émission Galilée, coll. « Recherche d'auteur », vol. 4 (film, 13 min.).
- Chellabi, Leïla, « Réponse à Stella Burns, l'étoile qui brûle », *Le Plaid*, n°2, juin 1998, « L'irruption du personnage féminin », p. 30.
- Chepetité, Danuté, « L'écrivain légendaire Romain Gary est bien né à Vilnius » (en russe), *Respublica* (Vilnius), 19 mars 2002, p. 14-15.
- Cibirski, Antoine, « Au-delà du deux décembre, votre ticket... », *Le Plaid*, n°12, août 2004, « Sels garyens », p. 3-8.
- Cibirski, Antoine, « Emile Ajar : variations sur un Pseudo », *Le Plaid*, n°13, septembre 2005, « Reprise », p. 3-8.
- Cikalovski, Katia, « Les représentations de l'absence dans l'œuvre de Romain Gary », *Le Plaid*, n°12, août 2004, « Sels garyens », p. 9-11.
- Clostermann, Pierre, « Mon Compagnon Romain » in *L'Histoire vécue*, Paris, Flammarion, 1998, p. 55-61.
- Costa-Gavras, « J'ai essayé d'être fidèle à sa personnalité », *Le Magazine littéraire*, n°429, mars 2004, p. 73.
- Cournot, Michel, « Ma vérité sur l'affaire Ajar », *Le Nouvel Observateur*, 30 août-5septembre 1990, p. 78-82.
- Day, Leroy T., « Gary-Ajar and the Rhetoric of Non-Communication », *The French Review*, vol.65, n°1, October 1991, p. 75-83.
- 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.
- De Almeida, Claudia Maria Pereira, « Le tombeau et le Berceau : Nancy Huston lectrice de Romain Gary », *Le Plaid*, n°4, décembre 1999, « Pionniers », p.19-20.
- Demonpion, Denis, « Romain Gary – Emile Ajar, le retour à la mer », *Transition*, n°36, 4^e trimestre 2003, p.4-10.
- Déon, Michel, « C'était un écorché vif », *Le Magazine littéraire*, n°429, mars 2004, p.72.
- Desanti, Dominique, « Masquer son nom », *Corps écrits*, n°8, 1983, « Le Nom », p. 91-99.

- Desanti, Dominique, « Deux autres visages de Romain », *Le Plaid*, n°2, juin 1998, « L'irruption du personnage féminin », p. 9-12.
- Dottin, Hélène, « Momo ou l'écriture fragmentée d'un moi antérieur », *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, « Romain Gary -Emile Ajar, *Education européenne et La Vie devant soi* », p. 71-80.
- Douzou, Catherine, « Récit et récits dans Education européenne », *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, « Romain Gary -Emile Ajar, *Education européenne et La vie devant soi* », p. 51-61.
- Duyck, Clément, « ça », *Gros-Câlin, le néant*, *Le Plaid*, n°14, à paraître.
- Enthoven, Jean-Paul, « Les derniers jours de Romain Gary », in *Les enfants de Saturne*, Paris, Grasset, 1996, p. 81-98.
- Evin, Kathleen, « Hommage », *Le Plaid*, n°6, décembre 2000, « Ce que je voudrais être ? Romain Gary, mais c'est impossible », p. 3.
- Evtouchenko, Eugène, « Trois vies » (en russe), *Literatournaïa Gazetta*, 1^{er} décembre 1997.
- Ezine, Jean-Louis, « Emile Ajar », in *Les Ecrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981, p. 9-15.
- Faessel, Sonia, « Deux lectures du mythe de Tahiti : 'Touriste de bananes' (G. Simenon) et 'La Tête coupable' (R. Gary) », *Travaux de Littérature*, n°10, 1977, p. 379-395.
- Falco, Domenica, « Romain Gary, *La Tête coupable* : le picaro et son double idéaliste », *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XLIII, 1, Naples, 2001, p. 75-91.
- Faucher, Jean, *Propos et confidences : Romain Gary*, Radio Canada, 1978 (film).
- Fiechter, Jean-Jacques, *Tiré à part*, Paris, Denoël, 1993.
- Fottorino, Eric, « Larmes d'éléphants », *Le Monde*, 5 janvier 2005, p. 32.
- Fred et Léo, « Pseudo sur Internet », *Le Plaid*, n°5, octobre 2000, « Résistance », p. 43-44.
- De Gasquet, Dominique, «Auteur caché / auteur révélé : le rôle du pseudonyme chez romain Gary, Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar », *Elseneur*, n°11, décembre 1996, « De l'auteur au sujet de l'écriture », p. 61-76.
- Gaudiard, Alice, « Romain Gary : Didascalies d'une œuvre et d'une vie », *Liberté*, n°227, vol. 35, n°5, octobre 1996, p. 74-88.
- Gaudiard, Alice, « Jusque là votre étiquette est encore valable », *Le Plaid*, n°1, novembre 1997, « Gary, notre contemporain », p. 3-7.
- Gerhard, Hansgeorg, « Les loups du bal », *Le Plaid*, n°4, décembre 1999, « Pionniers », p. 16-18.

- Giono, Jean, « Jean Giono commente le Goncourt », *Arts*, 5-11 décembre 1956, p.1.
- Goémé, Christine et Noël, Viviane, « Romain Gary », Paris, France Culture, « Radio libre », 30 mars 2002 (radio, 150 min.).
- Graves, Ralph, « An affinity for animals and lost causes », *Life*, vol. 69, n°15, 9 October 1970, p. 3.
- Gray, Frédéric, « Romain Gary and the End of an old Dream », *Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, Walter C; Kraft (ed.), Corvallis, Oregon State University Press, 1973, p. 137-140.
- Grenier, Roger, « la promenade rue du Bac », in *Les Larmes d'Ulysse*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1998, p. 37-43.
- Grenier, Roger, « Gary, rue du Bac (entretien avec Anne Simon) », *Romain Gary Ecrivain-Diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003, p. 43-50.
- Gritli, Dhia, « La 'vie derrière soi' : Ajar et la mémoire de la guerre », *Signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdelliaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La chasse au Snark, coll. « Etudes Romain Gary », 2004, p. 103-122.
- Gritli, Dhia, « L'Affaire Homme » : la Deuxième guerre mondiale dans l'œuvre de Romain Gary », *Le Plaid*, n°13, septembre 2005, « Reprise ».
- Gros, Bernard, « Roman et vérité », *Réforme*, 27 août 1966.
- Gros, Bernard, « Défense et illustration de l'Homme », *Livres de France*, mars 1967, 18^e année, n°3, p. 10-14.
- Guillaumin, Jean, « Entre Romain Gary et Emile Ajar ou La mort par l'écriture », *Souffrance, plaisir et pensée*, J. Caïn et al. (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1983, p.105-119, 128-131.
- Gulich, Elisabeth et Krafft, Ulrich, « Momo und die Phraseme : die Rolle des Vorgeformten in Emile Ajars *La Vie devant soi* », *Phraseme in Text : Beiträge aus romanischer Sicht*, Annette Sabban (éd.), Bochum, Brockmeyer, 1997, p. 97-132.
- Guth, Paul, « Romain Gary, diplomate de passage », in *Quarante contre un*, Paris, Filipacchi, 1991, p. 147-151.
- Hangouët, Alain, « Le brouilleur de pistes », *Le Plaid*, n°7, juin 2001, « Kaléidoscopiage des lointains », p. 15-18.
- Hangouët, Alain, « Casse aux archives », *Le Plaid*, n°12, août 2004, « Sels garyens », p. 19-21.
- Hangouët, Claude, « Céline, par Paul Pavlowitch », *Le Plaid*, n°9, octobre 2002, « Avec des images », p.35-39.

Hangouët, Jean-François, « Une autre manière de faire du cerf-volant », *FanaKite*, n°1, mars 1997, p.8.

Hangouët, Jean-François, « *Romain, un regard particulier*, de Lesley Blanch », *Le Plaid*, n°2, juin 1998. « L'irruption du personnage féminin », p.3-8.

Hangouët, Jean-François, « Les différents livres de Romain Gary », *Le Plaid*, n°3, juin 1999, « Entre amis », p. 15-20.

Hangouët, Jean-François, « *Romain Gary, un itinéraire européen*, par Fabrice Larat », *Le Plaid*, n°3, juin 1999, « Entre amis », p. 23-26.

Hangouët, Jean-François, « *Romain Gary im Spiegel der Literaturkritik*, par Astrid Poier-Bernhard », *Le Plaid*, n°4, décembre 1999, « Pionniers », p. 37-38.

Hangouët, Jean-François, « *Ode à l'homme qui fut la France*, de Romain Gary », *Le Plaid*, n°5, octobre 2000, « Résistance », p.7-8.

Hangouët, Jean-François, « La réalité a du talent », *Le Plaid*, n°5, octobre 2000, « Résistance », p.34-38.

Hangouët, 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, « *L'Humour de l'exil*, par Jean-François Pépin », *Le Plaid*, n°8, novembre 2003, « Livrée de livres », p.9-11.

Hangouët, Jean-François, « *Ecriture und Identität*, par Hansgeorg Gerhard », *Le Plaid*, n°8, novembre 2003, « Livrée de livres », p. 12-14.

Hangouët, Jean-François et Larat, Fabrice, « L'acte de naissance de Roman Kacew », *Le Plaid*, n°9, octobre 2002, « Avec des images », p.18-23.

Hangouët, Jean-François, « *Villa Les Mésanges bleues*, de Jean-Marie Catonné », *Le Plaid*, n°9, octobre 2002, « Avec des images », p.40.

Hangouët, Jean-François, « L'Europe et son fantôme, de Paul Audi », *Le Plaid*, n°11, novembre 2003, « Livrée de livres », p.19-22.

Hangouët, Jean-François, « *Romain Gary, The Man Who Sold His Shadow*, par Ralph Schoolcraft », *Le Plaid*, n°11, novembre 2003, « Livrée de livres », p.29 -34.

Hangouët, Jean-François, « *Romain Gary le caméléon* par Myriam Anissimov », *Le Plaid*, n°12, août 2004, « Sels garyens », p.22-27.

Huston, Nancy, *Romain Gary l'insaisi*, Paris, France culture, « Une vie en œuvre », 1993 (radio, 58 min).

- Huston, Nancy, « Romain Gary: Last Judgement Questionnaire », *Brick*, n°47, winter 1993, p.28-34.
- Huston, Nancy, « Romain Gary. Ein Fragebogen vor dem Jüngsten Gericht », *Lettres Internationales*, Heft 23, winter 1993, p. 68-70.
- Huston, Nancy, « Romain Gary: A Foreign Body in French Literature », *Poetics Today*, vol. 17, n°4, winter 1996, p.547-568.
- Huston, Nancy, « Romain Gary : A Foreign Body in French Literature », *Exile and Creativity : Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Susan R. Suleiman (éd.), Durham, Duke University Press, 1998, p. 281-304.
- Huston, Nancy, « Gary se traduit », *Le Plaid*, n°7, juin 2001, « Kaléidoscopage des lointains », p. 3-14.
- Huston, Nancy, *Les professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.
- Jeandillou, Jean-François, « Emile Ajar », in *Les supercheries littéraires : La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Paris, Usher, 1989, p0 431-447.
- Jones, James, *The Merry Month of May*, New York, Delacotte Press, 1971.
- Kaufmannn, Judith, « La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », *Etudes littéraires*, vol. 17, n°1, avril 1984, p ; 71-94.
- Kaufmannn, Judith, « Gallows Humo rand Jewish Humor. A reading of 'the Dance of Genghis Cohn', by Romain Gary », in *Jewish Humor*, Avner Ziv. (éd.) Tel Aviv, Papyrus, 1986, p. 99-108.
- Kaufmannn, Judith, « Littérature, humour et expérience des limites, Réflexions sur *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary », *Humoresques*, n°9, 1988, « Rire et Littérature », p. 89-99.
- Kaufmannn, Judith, « Horrible, humour noir, rire blanc. Quelques réflexions sur la représentation littéraire de la Shoah », *Humoresques*, n°14, juin 2001, « L'horrible et le risible », p. 207-217.
- Kaufmannn, Judith, « Romain Gary (1914-1980) », *Holocaust Literature – An Encyclopedia of Writers and Their Work*, vol. I, S. Lilian Kremer (éd.), New York & London, Routledge, 2003, p. 399-403.
- Kessel, Joseph, « Romain Gary », in *Des Hommes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 42-44.
- Killeen, Marie-Chantal, « Etude de la glose dans Gros-Câlin, ou : le devenir-python chez Romain Gary », *Dalhousie French Studies*, n°55, Sumer 2001, p.127-141.

Krefeld, Thomas, « Substandard als Mittel literarischer Stilbildung. Der Roman *La vie devant soi* von Emile Ajar », Sprachlicher Substandard III, Günter Holtus & Edgar Radtke (éd.), Tübingen, Niemeyer Verlag, 1990, p. 244-267.

Kulish, Liliya, « Une lettre d'Ukraine », *Le Plaid*, n°10, mai 2003, « Et d'aujourd'hui », p. 24-26.

Labouret, Denis, « La parole éloignée. De l'usage romanesque du téléphone chez Romain Gary / Emile Ajar », *Romain Gary et la pluralité des mondes*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, PUF, 2002, p. 129-150.

Labro, Philippe, « Romain Gary ou un dîner chez Lipp », in *Je connais gens de toutes sortes*, Paris, Gallimard, 2002, p.59-67.

Lahouati, Gérard, « Romain Gary ? C'est le dalaï-lama », *Le Plaid*, n°3, juin 1999, « Entre amis », p. 27-32.

Lalande, Bernard, « Ajar – Pour une lecture de *La Vie devant soi* », *Le Français dans le Monde*, n°158, janvier 1981, p. 37-40, 57-59

Lapierre, Dominique, *Mille Soleils*, Paris, Robert Laffont, 1997.

Larat, Fabrice, « L'idea d'Europa e la resistenza al nazismo : la testimonianza misconosciuta dell'invenzione romanzesca », *Storia e memoria*, n°2, 1997, p. 7-26.

Larat, Fabrice et Hangouët, Jean-François, « Quelques références bibliographiques », *Le Plaid*, N°1, novembre 1997, « Gary, notre contemporain », p. 26.

Larat, Fabrice, « Gaulliste romanesques », *Espoir*, n°120, novembre 1999, « Les Etats-Unis et la France libre », p. 31-38.

Larat Fabrice, Abdeljaouad Firyel, Hangouët Jean-François, « L'œuvre publiée de Romain Gary », *Le Plaid*, n°6, décembre 2000, « Ce que je voudrais être ? Romain Gary, mais c'est impossible », p. 37-46.

Larat, Fabrice, « Les coulisses d'une éducation européenne », *Le Plaid*, n°7, juin 2001, « Kaléidoscopage des lointains », p. 19-23.

Larat, Fabrice, « Litauens verkannter Beitrag. Vilnius als Kulisse einer "éducation européenne" », *Osteuropa*, 52 Jg., 9/10, 2002, p. 1190-1194.

Larat, Fabrice, « Quelques nouvelles lituanienes de Romain Gary », *Le Plaid*, n°9, octobre 2002, « Avec des images », p. 16-17.

Larat, Fabrice, « Romain Gary – Emile Ajar, ou la tentation d'être », *Signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Etudes Romain Gary », 2004, p. 143-157.

Laughlin, James, « The Reader may be puzzled about Emile Ajar », post face à *The Life Before Us*, traduction de Ralph Manheim (1978), New-York, New Directions Paper book 604, 1986 (*Random Essays*, New-York, Moyer Bell Ltd, 1989, p. 178-185 ; et dans *French-American Review*, vol. 62, n°1, Spring 1991, p. 18-22).

- Lecarme, Jacques, « Relire *Education européenne* (1945) à travers *Les Cerfs-volants* (1980) », *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, « Romain Gary – Emile Ajar, *Education européenne et La Vie devant soi* », 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, Jacques, « Par-delà Hemingway et Malraux », *Romain Gary Ecrivain-Diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003, p. 95-104.
- Lecarme -Tabone, Eliane, « Prométhée et le vautour », *Roman 20-50*, n°32, décembre 201, « Romain Gary – Emile Ajar, *Education européenne et La Vie devant soi* », p. 81-92.
- Leclerc, Pierre-Robert, « Les deux morts de Romain Gary », *Le Magazine littéraire*, n°256, juillet-août 1988, p. 61-62.
- Lefranc, Pierre, « Romain Gary », *L'Appel*, n°70, décembre 1980, p. 41-42.
- Lerhmann, Charles, « Romain Gary », in *L'Élément Juif dans la littérature française*, vol. II, Paris, Albin Michel, coll. « Présences du Judaïsme », 1961, p. 198-205.
- Leprette, Jacques, « Gary à la direction d'Europe », *Romain Gary Ecrivain-Diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003, p. 32-33.
- Lévy, Bernard-Henri, « Genevois ou surtout Rolland (à propos d'une injustice, puis une conversation avec Romain Gary) » in *Les Aventures de la Liberté*, Paris, Grasset, 1991, chap. 10.
- Lévy, Bernard-Henri, « Que serait-il devenu ? », *Le Figaro littéraire*, 5 août 1999, p. 4 (repris) sous le titre « La troisième Vie de Romain Gary », in *Récidives*, Paris, Grasset, 2004).
- Lorian, Alexandre, « Les raisonnements déraisonnables d'Emile Ajar », *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, Jerusalem, 1987, p. 120-145.
- Loslier, Sylvie, *Des relations interculturelles, du roman à la réalité*, Montréal, Liber, 1997.
- Lustig, Bette H., « Emile Ajar Demystified », *The French Review*, vol. LVII, n°2, December 1983, p. 203-212.
- Macdermotte, Alex, « Romain Gary, sur la trace des étoiles éteintes » (en Russe), *Karavan Historii*, octobre 2002, p. 254-273.
- Marchand, Paul, *La Tentation protéenne : Identité et création chez Emile Ajar*, Université de Montréal, 1992 (thèse de doctorat).
- Mathieu-Fourcade, Céline, « Le marginal d'Emile Ajar », *Le Plaid*, n°5, octobre 2000, « Résistance », p. 32-33.

- McKee, Rebecca Jane, « The Symbolic Imagination of Romain Gary », *Maynooth Review*, vol. 6, n°2, May, 1982, p. 60-71.
- Mehlman, Jeffrey, « The Holocaust comedies of «Emile Ajar" », in *Genealogies of the Text : Literature, Psychoanalysis, and Politics in Modern France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 154-173.
- Mille, Raoul, « Romain Gary », in *Ma riviera*, tome 2, éditions Gilleta/Nice Matin, Nice, 2003.
- Morange, Anne, « La libération dans le sang », *Le Plaid*, n°4, décembre 1999, « Pionniers », p. 21-26.
- Morange, Anne, « Education européenne : écriture et expérience du souffle », *Le Plaid*, n°8, janvier 2002, « Nadejda », p. 17-38.
- Morange, Anne, « De Romain Gary à Jean-Marie Rouart », *Le Plaid*, n°11, novembre 2003, « Livrée de livres », p. 13-14.
- Morange, Anne, « Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary, par Jean-François Pépin », *Le Plaid*, n°11, novembre 2003, «Livrée de livres », p. 23-25.
- Morange, Anne, « Légendes et commencements chez Gary-Ajar : expérience de soi, expérience de l'écriture », *Signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Etudes Romain Gary », 2004, p. 71-101.
- Murat, Michel, « D'un auteur l'autre », *Signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Etudes Romain Gary », 2004, p. 25-27.
- Nachin, Claude, « Crypte et création littéraire : l'œuvre de Romain Gary », in *Le Deuil d'amour*, Paris, Editions Universitaires, coll. « émergences », 1989, chap. 4, p. 61-76.
- Navailh, Françoise, « Gary et la Russie ou le Roman d'Alexandre », *Le Plaid*, n°4, décembre 1999, « Pionniers », p. 3-8.
- Navailh, Françoise, « Romain Gary et la Russie », *Le Plaid*, n°10, mai 2003, « Et d'aujourd'hui », p. 3-10.
- Nin, Anaïs, « Winter 1956-1957 », in *The Diary of Anaïs Nin, 1955-1966*, New-York & London, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Nøjgaard, Morten, « La mort d'un artiste », *Moderna Språk*, LXXXIV, n°1, 1990, p. 31-36.
- Nucera, Louis, *Mes Ports d'attache*, Paris, Grasset, 1994, p. 203-216.
- Nucera, Louis, « L'empirique Romain », *TéléObs*, 12 février 1998, p. 43.
- Obergöker, Timo, *Ecritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Franckfurt am Mein, Peter Lang, 2005.

- Östman, Anne-Charlotte, *L'utopie et l'ironie. Etude sur Gros-Câlin et sa place dans l'œuvre de Romain Gary*, Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1994.
- Östamn, Anne-Charlotte, « Romain Garya förklädnader », *Bonniers Litterära Magasin*, vol. 57, n°1, février 1988, p. 39-41.
- Östman, Anne-Charlotte, « La Vie devant soi – une supercherie littéraire », *Moderna Språk*, XCI, 1997, p. 186-191.
- Östman, Anne-Charlotte, « Education européenne et la résistance à la réalité », *Roman* 20-50, n°32, décembre 2001, « Romain Gary – Emile Ajar, *Education européenne et La Vie devant soi* », p. 41-49.
- Out-Breut, Michele, « Romain Gary, le mangeur d'étoiles », *Rapports : Het Franse Boek*, LVI, n°2, 1986, p.21-28.
- Pavlowitch, Paul, « Quand Emile Ajar décrochait le Goncourt », *Lire*, septembre 1981, p. 62-66.
- Pavlowitch, Paul, « Celui qui reste, ou le plus grand hold-up littéraire du XX^e siècle », (*A SUIVRE*) hors-série « BD-Polar, noces de sang », 1981, p. 9.
- Pépin, Jean-François, « Romain Gary et la marge », *Le Plaid*, n°3, juin 1999, « Entre-amis », p. 33.
- Pérez, Christophe, « Romain Gary, des nouvelles de l'océan », *Brèves*, n°69, été 2003, p.96-101.
- Perreur, Carine, « Le Rêve américain dans l'œuvre de Romain Gary », *Le Plaid*, n°12, « Sels garyens », p. 15-18.
- Pfeffercorn, Eli, « The Art of Survival, Romain Gary's *The Dance of Genghis Cohn* », *Modern Language Studies*, vol. 10, n°3, Fall 1980.
- Pierard, Thomas, « Sur les actes de Romain Gary écrivain-diplomate », *Le Plaid*, n°11, novembre 2003, « Livrée de livres », p. 5-9.
- Poier-Bernhard, Astrid, « Le miroir de la presse » (trad. Jean-François Hangouët), *Le Plaid*, n°4, décembre 1999, « Pionniers », p. 39-42.
- Poier-Bernhard, 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.
- Poiré-Guallino, Anne, « Non, Romain Gary n'est pas le dalaï-lama ! », *Le Plaid*, n°4, décembre 1999, « Pionniers », p. 9-14.
- Poirot-Delpech, Bertrand, « Ajar, alias Gary », in *Feuilletons 1972-1982*, Paris, Gallimard, 1982, p. 173-178.
- Poirot-Delpech, Bertrand, « Naissance d'un mangeur d'étoiles », avant-propos à *Education européenne – Les Racines du ciel – La Promesse de l'Aube – Lady L.*, Paris, Gallimard, coll. Biblos, 1990.

Poirot-Delpech, Bertrand, « Hommage », *Le Plaid*, n°6, décembre 2000, « Ce que je voudrais être ? Romain Gary, mais c'est impossible », p. 47-48.

Pouey-Mounou, Anne-Pascale, « Les couleurs de la chiennerie », *Le Plaid*, n°7, juin 2001, « Kaléidoscopage des lointains », p. 25-39.

Pourriol, Ollivier, « Roman brûlé, vies d'un français illustre », *Topo livres*, n°16, juin 2005, p. 15-19.

Pynchon, Thomas, « Pros and Cohns », *The New York Times Book Review*, July 17, 1966, p.22, 24.

Quentin, François, « Romain Gary, l'aigle à deux têtes », *Historia*, n°695, novembre 2004, p. 80-85.

Ramanauska, Romas, "Lettre de Vilnius », *Le plaid*, n°8, janvier 2002, « Nadejda », p. 7-8.

Rémy, Pierre-Jean, « 1946-1956 : Romain Gary ou les difficultés d'un diplomate qui est aussi écrivain », in *Trésors et secrets du Quai d'Orsay*, Paris, J.C. Lattès, 2001, p. 911-916 (avec 8 lettres et notes échangées entre Romain Gary et l'administration du ministère des Affaires étrangères).

Renard, Paul, « Fourmis et rossignols : *Education européenne* d'une version à l'autre », *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, « Romain Gary – Emile Ajar, *Education européenne* et *La Vie devant Soi* », p. 9-14.

Repiquet, Yves, « La nuit sera calme », *Les Annonces De La Seine – Supplément* au n°62 du lundi 18 octobre 2004 – 85 ème année, p. 1-7 (Romain Gary écrit « Me Repiqué », dans *Vie et mort d'Emile Ajar*).

Robin, Régine, « Entre Golem et Dibbouk : Romain Gary », in *Le Golem de l'écriture. De l'auto-fiction au Cyber-soi*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, chap. 2, p. 183-118.

Rosse, Dominique, « Europa ou la Défense Gary », *Echiquiers d'encre, Le jeu d'échecs et les Lettres (XIXe – XXe s.)*, sous la direction de Jacques Berchtold, Paris, Droz, 1998, p. 479-486.

Rouart, Jean-Marie, « Songe et mensonge », *Le Quotidien de Paris*, n°500, 7 juillet 1980, p. 2.

Rougon-Skriabine, « Romain Gary ou le Raja éliminé », *Annales médico-psychologiques*, vol. 150, n°7, 1992, p. 503-506.

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 Ecrivain-Diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003, p. 20-31.

Sarfati, Gisèle, « Romain Gary et Louis Jouvet », *Le Plaid*, n°11, novembre 2003, « Livrée de livres », p. 3-4.

Sartre, Jean-Paul, « La nationalisation de la littérature », *Les Temps modernes*, n°2, novembre 1945, p. 193-211 (aussi dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 33-51).

Scheider, Frédéric, *Le Roman familial de Gary / Ajar. Une illustration littéraire du clivage*, Lyon, 1992 (thèse de doctorat).

Sciascia, Lenonardo, « Le visage sur le masque », et « Le visage sur le masque – post-scriptum » trad. Jean-Noël Schifano, in *Mots Croisés*, Paris, Fayard, 1985, 219-241 (aussi dans *La Nouvelle Revue Française*, n°356, septembre 1982, p. 40-44).

Sellal, Pierre, « Ouverture », *Romain Gary Ecrivain-Diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003, p. 10-13.

Serper, Arie, « La vie d'outre-tombe du roi Salomon », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, n°1, 1992, p. 1-18.

Sfar, Joann, « Le jour où... Joann Sfar a dessiné Romain Gary » *Topo livres*, n°16, juin 2005, p. 23-27.

Siepe, Hans, « Der Tanz des Dschingis Cohn. Yiddish Cabaret, der Dibbuk -Mythos und Auschwitz in einem Roman von Romain Gary (1967) und einem Film von Elijah Moshinsky (1993) », *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach*, 1945, éd. Dieter Lamping, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2003, pl. 172-185.

Simon, Anne, « Compte-rendu du colloque *Romain Gary écrivain-diplomate*, Ministère des Affaires étrangères, 2 février 2002 », *Le Plaid*, n° 9, octobre 2002, « Avec des images », p. 7-12.

Simon, Anne, « Le ravissement d'Europe », *Romain Gary Ecrivain-Diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003, p. 87-94.

Simon, Anne, « Ajar ou les métamorphoses du corps », *Signé Ajar*, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snark, coll. « Etudes Romain Gary », 2004, p. 123-142.

Simon, Jean, « Romain Gary, Commandeur de la Légion d'Honneur, Compagnon de la Libération », *Espoir*, n°34, mars 1981, p. 45-46.

Spivey, Ted R., « Religious Themes in Two Modern Novelists », *School of Arts and Sciences Research Papers*, Atlanta, Georgia, Georgia State College, n°12, July 1965.

Spivey, Ted R., « Man's Divine Rootedness in the Earth : Romain Gary's Major Fiction », in *The Journey beyond Tragedy, A study of Myth and Modern Fiction*, Orlando, University of Florida Press, 1980, chap. 8, p. 126-138.

Styron, William, *Darkness Visible*, New-York, Random House, 1990, (*Face aux ténèbres*, trad. M. Rambaud, Paris, Gallimard, 1991).

Sungolowsky, Joseph, « La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary. De l'ambiguïté à la transparence symbolique », *Etudes littéraires*, vol. 26, n°26, n°1, Sumer 1993, p. 111-127.

Sungolowsky, Joseph, « Romain Gary and the Holocaust », *European Judaism*, vol. XXVIII, n°54, p. 48-52.

Tassel, Alain, « Réverbérations du titre dans Education européenne », *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, « Romain Gary – Emile Ajar, *Educations européenne et La Vie devant Soi* », p. 15-25.

Ther, Céline, « La magie chez Romain Gary et Emile Ajar », *Le Plaid*, n°12, août 2004, « Sels garyens », p. 13.

Thérien, Michel, de Serres Murielle, Jean-Julie, dossier pour Romain Gary / Emile Ajar, *La Vie devant Soi*, Laval, Editions Beauchemin, coll. « Littératures et Cultures », 1996.

Tison-Braun, Micheline, « Les Voix du silence interprété par Romain Gary », *Revue des Lettres modernes*, n°1219, 1995, p. 133-136.

Todorov, Tzvetan, « The Labor of Love », *Partisan, Review*, vol. 64, n°3, 1997, p. 375-383.

Todorov, Tzvetan, « Le siècle de Romain Gary », in *Mémoire du bien, Tentation du mal : Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 233-246.

Todorov, Tzvetan, « Romain Gary, lucide et désespéré », *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, « Romain Gary – Emile Ajar, *Education européenne et La Vie devant soi* », 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.

Tonon, Michaël, « Dans le journal d'un écrivain », *Le Plaid*, n°3, juin 1999, « Entre-amis », p. 21-22.

Tournier, Michel, « Emile Ajar ou la vie derrière soi », in *Le Vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 329-344.

Tréheux, Isabelle, « Le narrateur-spectateur en attente dans *Au-delà de cette limite...* », *Le Plaid*, n°2, juin 1998, « L'irruption du personnage féminin », p. 13-26.

Védrine, Hubert, « Clôture », *Romain Gary Ecrivain-Diplomate*, sous la direction de Mireille Sacotte, Paris, Ministère des Affaires étrangères, ad pf-publications, 2003, p. 124-128.

Wardi, Charlotte, « Le Génocide des Juifs dans la fiction romanesque française, 1945-1970. Une expression originale : *La Danse de Gengis Cohn de Gary* », *Digraphe*, n°25, printemps 1981, p. 215-225.

Wardi, Charlotte, *Le Génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, PUF, 1986.

West-Sooby, John, « Romain Gary et le goût du paradoxe : l'exemple de "Clair de femme" et de "La Vie devant soi" », *Studi Francesi*, Torino, vol. XXXVI, n°107, 1992, p. 307-313.

Wright, Barbara, « L'angoisse anglaise », *Le Plaid*, n°6, décembre 2000, « Ce que je voudrais être ? Romain Gary, mais c'est impossible », p. 4-11.

Zierler, Michelle, « *Pitch*, par Caroline Bongrand » (trad. Jean-François Hangouët), *Le Plaid*, n°5, octobre 2000, « Résistance », p. 27-31.)

Numéros spéciaux de revues :

Livres de France, mars 1967, 18^{ème} année, n°3.

Roman 20-50, revue d'étude du roman du XX^e siècle, n°32, décembre 2001, « Romain Gary – Emilie Ajar, *Education européenne* et *La Vie devant Soi* ».

Topo livres, n°16, juin 2005, dossier « Romain Gary pas mort ! » conçu par Isabelle Rabineau.

Le Plaid, bulletin de l'association Les Milles Gary.

Le site www.romaingary.org créé par Sophie Pujas et Nicolas Malais.

Documents audiovisuels et sonores :

Films consacrés à Romain Gary :

Mille, Olivier et Asséo, André, *En quête de Romain Gary*, Paris, Artline Films, 1997, série « un siècle d'écrivains » (film), 52 min.).

Moszynski, Variety, *Romain Gary*, Paris, K film vidéo, 1987 (film, 54min.).

Riazanov, Eldar, *Les Mystères de Paris : Les Différentes vies de Romain Gary*, Russie, 1997 (film, 150 min.).

Documents sonores

Jacques Chancel, *Radioscopie*.

La Vie devant soi, CD audio, coll. "Ecoutez lire", lu par Bernadette Laffont et Kamel Belghazi, 2004.

Ouvrages généraux :

- Audi, Paul. *L'Autorité de la pensée*. Paris: P.U.F. 1995. 223p.
- Bachelard, Gaston. *L'Air et les songes*. Paris : José Corti, 1965.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1987. 488 p
- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Gallimard.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*.
- Bergson, Henri. *La Pensée et le mouvant*. Paris : P.U.F. 1988. 291p.
- Bergson, Henri. *Le Rire*, essai sur la signification du comique
- Berthelot, Francis, *Du rêve au roman. La création romanesque*, Editions Universitaires de Dijon, Collection u21, 2003. 126p.
- Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1971. 640p.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.
- Bona, Dominique. *Romain Gary*. Paris : Mercure de France, 1987. 408 p.
- Butor, Michel. *Essai sur le roman*.
- Catonné, Jean-Marie. *Romain Gary/Emile Ajar*. Paris : Belfond, 1990.
- Coulet, Henry et Gilot, Michel. *Les jeux théâtraux*, in Marivaux, un humanisme expérimental. Larousse.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1979 . 436p.
- Dugast-Portes, Francine. *Le nouveau Roman*. Nathan.
- Fabbri, Jacques et Sallé André. *Clowns et farceurs* : Bordas. 1992.
- Fraisse, Luc. *Potocki et l'imaginaire de la création*, Presse de l'université de Paris-Sorbonne, 2006. 424p.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, « Faux et contrefaçons », Grasset, 1992
- Freud, Sigmund. *Le délire et les rêves dans la Gravidité de Jensen*.
- Gambara, Fabio. *L'Italie par ses écrivains* : Liana Lévi. 2002.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1976. 265p.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, 1982.
- Girard, René. *Le Bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982. 295p.
- Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1986. 372 p.

- Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Littérature et mythe*, Contours littéraires, 2001.
- Huston, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*. Arles : Actes Sud, 1995.
- Huxley, Laura. *Le meilleur des mondes*. Brodard et Taupin. 1977.
- Jandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification : Tactique et stratégie littéraires*, Éd. De minuit, 1994.
- Juranville, Alain. *Lacan et la philosophie ; philosophie d'aujourd'hui*. P.U.F.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire (livre II), le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*.
- Laugaa, Maurice, *La Pensée du pseudonyme*, PUF, 1986.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Collection poétique. Seuil.
- Lévi, Primo. *Si c'est un homme*. Paris : Julliard, 1990.
- Lévinas, Emmanuel. *Le Temps et L'Autre*. Paris : Quadrige / P.U.F. 1989. 92p.
- Lukács, Georg, *La théorie du roman*.
- Maurel-Indart, Hélène, *Du plagiat*, PUF, 1999.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (introduction à la psychocritique
- Mélange en l'honneur de Laurent Vesrini. *Littérature et séduction*. Paris. Klincksieck.
- Michaux, Henri. *Face à ce qui se dérobe*. Paris : Gallimard, 1975
- Modiano, Patrick. *La Place de l'étoile*. Paris : Gallimard, 1975.
- Nogaret-Chausserand, Gay. *Casanova, les dessus et les dessous de l'Enarque des lumières*.
- Pirandello, Luigi. *Théâtre, Tome*. Paris : Gallimard, 1954.
- Poe, Edgar, *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, Gallimard ,1838.
- Poeters, Benoît. *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivain*. Michel Lafond.
- Rank, Otto. *Le héros et son double*, in *Don Juan*, une étude sur le double.
- Riffatere, Michael. « Pour une approche formelle de l'histoire littéraire », *La production du texte*, Seuil, 1979.
- Schérer, Jacques. *Dramaturgie du vrai-faux*. P.U.F.
- Schneider, Michel, *Voleurs de mots: Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985.
- Semprun, Jorge. *L'algarabie*. Paris : Gallimard, 1996.
- Semprun, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 1996 ;

- Serres, Michel. *Genèse*. Paris : Grasset, 1982. 222 p.
- Sollers, Philippe. *Dictionnaire amoureux de Venise*. Plon. 2004
- Starobinski, Jean. *Les Mots sous les mots : Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, 1971.
- Starobinski, Jean. *Les Enchanteresses*. Seuil.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève : Skira, 1970. 154 p.
- Tabucchi, Antonio. *Une malle pleine de gens*, Bibliothèques 10/18, 2002.
- Tabucchi, Antonio. *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*. La librairie du XXIème siècle.
- Todorov, Tzvetan. *Face à l'extrême*. Paris : Seuil, 1991. 346p.
- Todorov, Tzvetan. *La notion de littérature*. Points.
- Urbain, Jean-Didier, *Secrets de voyages. menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles*, Payot, 1998.
- Vanderdorpe, Christian, *Le Plagiat*, Presse universitaires d'Ottawa, 1992.

Annexes

Je choisis de faire figurer dans cette section « annexes », un entretien de Gary, un extrait du manuscrit inédit de *Pseudo* publié par le magazine *Lire*, la fin des *Enchanteurs*, des repères biographiques ainsi que deux poèmes sur le thème du carpe diem dont je fais référence à l'intérieur de ma thèse.

Avant de m'expliquer sur les raisons qui m'ont poussé à choisir ces références textuelles, je tiens à préciser que je divise cette section « annexes » en deux parties par simple souci de clarté.

Dans son entretien avec K.A Jelenski, Gary revendique la cohérence de ses ambivalences. Cette multiplicité de personnalités peut s'interpréter comme un cheminement multiple dans la construction identitaire de Gary. (Il serait trop long de citer l'intégralité de l'entretien avec K.A Jelenski, c'est la raison pour laquelle je ne mentionne que les réponses de Gary qui intéressent directement ma thèse).

Les affirmations de l'auteur des *Clowns Lyriques* laissent apparaître la modernité de Gary, sa complexité et sa singularité en fonction des différents sujets proposés tels que la question de sa contradiction personnelle, le mythe et l'art.

Toutes les créations de Gary semblent confluer vers un même objectif : une affirmation identitaire. Gary éprouve les pires difficultés à s'affirmer car il peine à se définir. Dans cet entretien, Gary met en avant son art de la provocation. Pour lui, l'art est provocation. Mais, l'art est aussi l'expression du flou, des objets mal délimités, des contours mal définis, du désordre intérieur.

Je peux m'interroger sur cette propension à livrer des écrans de fumée, à refuser l'ordre établi. Cet effort de déstructuration n'est-il pas le reflet d'un désir mal structuré, d'un désir dont il n'est pas obligatoirement l'auteur mais simplement l'acteur ? La vocation de l'acteur est de communiquer un message qui ne lui appartient pas mais dont il accepte de feindre en être l'auteur.

Je pose ma réflexion sur cette intense contradiction : dans son aspiration à « devenir », Gary n'est pas auteur mais acteur de lui-même. Autrement-dit, des forces, des pulsions circulent, se télescopent, laissent surgir un personnage contradictoire, simple acteur de

ses désirs. A travers les personnages de ses histoires, ses rôles qu'il s'assigne consciemment, la création d'Ajar ne constitue-t-elle pas une manœuvre de dégagement, comme s'il fallait à Gary sortir de lui-même, pour trouver le champ libre de sa quête identitaire ?

Lorsqu'on le questionne sur la définition du style, Gary brandit l'outil de communication. Cette vision renforce l'idée de message, Gary semble porteur d'un message qu'il ne parvient à maîtriser que lorsqu'il s'incarne dans ses personnages. Voilà bien circonscris l'espace maîtrisé par Gary, la littérature, le champ où il traque son obsession, où, compulsivement, et inlassablement, il crée cette galerie de personnages dont il attend qu'ils finissent par lui dévoiler sa propre identité.

L'utilisation du terme « boulimie » n'est pas anodine. La boulimie de Gary comble le vide laissé par la mère, les injonctions maternelles, sans lui dire le chemin à emprunter : « tu seras un grand écrivain ».

Dans la publication de l'inédit de *Pseudo*, donné par *Lire*, Gary énumère les légendes de son temps. Il achève son entretien par son propre cas : « ... et moi, je commençais à avoir une petite légende, on disait que j'existais ».

Gary lève le voile sur ce qui, à la fois, le concentre et le disperse : son angoisse existentielle. La référence au mythe rappelle cette obsession de la perfection. Gary aspire à ressembler à cet être parfait couvert par l'amour maternel. Un amour qui, loin de sécuriser son rapport au monde, le fait vivre dans la crainte d'apparaître tel qu'il est : humain et imparfait.

Les dernières lignes des *Enchanteurs* représentent un concentré du talent du romancier qui, dans son style alerte, nous éclabousse de son art de la métaphore pour faire exister l'amour et détourner la course du temps. Je mesure ici la toute puissance du créateur qui, par la seule magie des mots, interrompt l'avancée de la linéarité et, à l'instar du peintre, dessine la réalité conformément à ses désirs. Ce façonnage du réel repose sur des techniques de peintre impressionniste et colore le monde

fantasmatique de l'auteur. Gary, tel le peintre, modifie la perception du réel par de petites touches successives comme autant de phrases dont l'agencement transforme progressivement et perceptiblement le sens. A travers ce labeur, l'auteur *glisse* progressivement vers un nouveau monde, une renaissance. Il ne tient qu'à la puissance de son imagination de tenir éloignée l'«odieuse réalité ». C'est dans cette épreuve de conversion qu'est né Ajar.

Sur Romain Gary

Entretien avec K.A. Jelenski

Ce qui me frappe le plus chez vous, Romain Gary, c'est que vous êtes fait de contradictions. Vous semblez tour à tour ou plutôt à la fois anarchiste et homme d'ordre ; révolutionnaire et conservateur ; homme de gauche et homme de droite. Il y a en vous l'aventurier et l'homme social qui ne dédaigne pas les honneurs ; l'aristocrate et le plébéien. Etes-vous conscient de ces contradictions ?

Oui, je le suis, ou plutôt je le suis devenu. C'est en prenant conscience de ces contradictions que je me suis fixé sur ce personnage du picaro moderne qui est celui de *Frère Océan*. Ce personnage est un homme en changement constant d'identité, en devenir. Vous savez bien : « Pour se trouver il faut d'abord se créer. » Ainsi, lorsqu'on dit de moi : « c'est une forte personnalité », cela m'étonne : des personnalités, j'en ai vingt et je ne vois pas comment un conflit constant entre elle peut donner une seule forte personnalité. Je crois d'ailleurs que c'est un peu la condition même du romancier : la création artistique naît de ce que l'homme n'est pas, de ce qu'est la réalité. J'ai commencé à écrire à l'âge de onze ans, j'ai passé mon temps à créer des personnages dans mes livres et en moi-même. Je peux, c'est peut-être l'apport cartésien français, une volonté de rigueur, longtemps incarner un personnage. Comme lorsque j'ai « joué » à être diplomate. Je le faisais avec beaucoup de conscience. Il y a aussi, je crois, une certaine cohérence dans mes livres et en moi, malgré ces contradictions. C'est peut-être affaire de tempérament. Ainsi, je considère l'artiste, le romancier, comme une sorte d'agent provocateur. L'art est ennemi naturel de tout « ordre des choses ». Il faut que l'art continue à être un scandale, dans un monde où l'on crève de faim, d'ignorance, d'hébétéude et d'abandon. Vous avez dit qu'il y a en moi à la fois un homme de gauche et un conservateur. Disons plutôt que je ne crois pas que la nature de l'homme puisse être changée par la transformation d'un régime de propriété (ce qui est la base de toute croyance révolutionnaire) et je ne crois pas non plus aux équivalents modernes de la théorie du péché originel qui condamnerait l'homme à croupir éternellement dans sa condition de malheur, ce qui est le fondement de toute philosophie de droite. Il y a en moi un fond de croyance messianique, due peut-être à mes origines juives. Je crois que l'avenir est ouvert à l'homme, qu'il peut évoluer infiniment grâce aux découvertes scientifiques, à moins qu'il ne les utilise pour sa propre annihilation. C'est la raison de mon obsession de la bombe atomique. Je crois aussi que, dans le monde contemporain, la culture ne peut plus être contenue dans aucun domaine réservé. C'est l'essor culturel de l'Amérique, que la société établie américaine aurait peut-être même voulue utiliser comme alibi, qui est en train de

rendre la condition du Noir intolérable aux privilégiés de cette culture.

La réaction des jeunes intellectuels français à la guerre d'Algérie, celle des étudiants de Berkeley à la guerre du Vietnam doivent plus à la diffusion de l'œuvre d'art qu'à n'importe quelle œuvre spécifique consacrée à l'Algérie ou au Vietnam. Notre société ne peut coexister pacifiquement avec la culture. Mais, bien entendu, c'est là une notion progressiste pénible, lente et je suis aussi conscient de ce paradoxe qu'elle contient : l'art peut attendre, mais les hommes meurent de faim et n'attendent pas. Aristocrate ? Plébéien ? Je tiens sans doute les deux. Je déteste la vulgarité, mais la vulgarité est liée pour moi à toute notion de supériorité collective. C'est quand on se croit « mieux que les autres » parce qu'on appartient à une classe, une nation, une race qu'on est irrémédiablement vulgaire. Je suis sûrement égomane, même égolâtre, mais à partir de là on peut se croire à tel point homme qu'on ne tolère absolument pas que la notion de l'homme soit bafouée. Il peut y avoir une notion aristocratique qui se dément elle-même à travers le désir de voir dans l'homme une espèce aristocratique. L'autodérision qui est chez moi une démarche naturelle est d'ailleurs liée à la fois à mes contradictions intérieures (l'anarchiste se moque de l'homme de l'ordre, celui-ci taquine l'anarchiste) et à cette conviction que je ne suis tenu à l'égard de la « condition humaine » à aucun respect : elle est Moi et je ne me moque pas seulement de moi-même mais de ce qu'il y a de cocasse en moi, dans vous, dans n'importe qui.

Ces contradictions, cette identification à la « condition humaine », tout cela n'est-il pas dû à vos origines, à votre histoire si cosmopolite ?

Etant un peu cosaque et tartare, mâtiné de Juif, je me suis défini dans *Pour Sganarelle* comme une sorte de Gengis Cohn, et c'est le nom du personnage principal de mon prochain roman. J'ai parlé uniquement le russe jusqu'à l'âge de huit ou neuf ans. Entre huit et treize ans, je parlais polonais et français. A l'âge de onze ans, j'ai traduit des poèmes de Lermontov du russe en polonais. J'ai quatre ou cinq cahiers de poèmes écrits directement en polonais. Ma formation culturelle est française et je me sens Français, sans complexes. J'ai écrit trois romans directement en anglais. Ma femme est américaine. L'été dernier, j'ai pourtant eu une expérience bouleversante, qui est à l'origine de ce *Gengis Cohn* dont je vous ai parlé, je ne me suis jamais senti le même depuis. Au cours d'un voyage à Varsovie, j'ai visité le musée de l'Insurrection. Je savais tout sur le meurtre de six millions de Juifs, j'avais lu tous les livres, j'avais vu les documents. Mais si je parlais souvent de mes origines juives, au fond je ne me sentais pas juif, malgré mon attachement à la mémoire de ma mère. Or, devant la section du musée consacrée à la révolte du Ghetto, je me suis soudain écroulé et je suis resté évanoui vingt minutes. Je ne m'étais peut-être pas rendu compte du poids qu'avait eu pour moi, dans cette ville où j'avais été élevé, cette immense, cette massive absence : celle des Juifs. A ce moment, je me suis senti plus que juif, et je vais dire là quelque-chose d'affreux. *Etre juif ou être nègre ne suffit pas à vous protéger des Allemands, des nazis.* Le nazisme n'était pas seulement politique : c'était quelque-chose d'humain. Heureusement encore que les Allemands étaient antisémites... Mais ce n'est qu'un très

précaire alibi pour nous tous.

C'est peut-être parce que, en France, certains des écrivains les plus intéressants, les plus novateurs, écrivent des poèmes sous forme de roman (Blanchot par exemple) que vous semblez avoir davantage d'affinités, à votre niveau d'exigence littéraire, avec les romanciers anglo-saxons. Je veux dire que si l'on peut vous classer avec Saul Bellow ou Norman Mailer, il n'y a pas de romanciers français qui appartiennent à votre famille. Dites-moi aussi ce qu'est pour vous d'écrire dans une langue qui n'est pas de naissance la vôtre ?

J'ai en effet l'impression que je serai toujours pour les Français un écrivain « outsider » comme Conrad en Angleterre. Toute langue a une structure mentale propre. Je me suis aperçu par exemple en traduisant en français les trois romans que j'ai écrits en anglais que je suis forcé de les changer, de leur donner une autre dimension. *Lady L.* était en anglais un roman léger, un roman d'aventures, avec sans doute une dimension psychique plus profonde, mais latente. J'ai été forcé en français, de rendre cette dimension plus explicite, de sortir de la brume anglaise, de définir, de creuser, « psychologiser ». La version française de chacun de mes romans anglais est au fond un peu un autre roman. J'ai avec la langue française un rapport tout à fait libre et j'ai souvent voulu la bousculer, lui faire prendre des tournures sciemment adoptées du russe ou du polonais, ou de l'anglais. Mais chaque fois quelque cuistre pédant de critique me reprochait de ne pas savoir le français, alors j'y ai renoncé, un peu par fatigue. Il y a là deux problèmes. L'un, c'est l'esprit de l'œuvre. Je viens de voir *Cul-de-sac* de Polanski. C'est apparemment un film anglais. Mais pour moi c'est le film le plus polonais que je n'aie jamais vu. C'est Gombrowicz. C'est Mrozek. D'autre part il y a l'influence de la langue sur la forme même de l'œuvre. Les structuralistes ont là beaucoup à découvrir.

Parlons un peu de problèmes formels. Qu'est-ce que le style pour vous ? Vous ne semblez pas tenir à une unité de style ?

Le style est quelque-chose de variable. Cela consiste à tirer le maximum de ce qu'on essaie de communiquer. Dans un parcours picaresque, les effets seront naturellement variés. Sur un plan plus rigoureusement formel, je me pose des problèmes musicaux (sans être du tout musicien). Je crois que certains refrains populaires, folkloriques s'imposent à moi dans un but évident de séduction.

Jusqu'à quel point vos personnages sont-ils des personnes réelles, vivantes ?

Presque jamais. Il m'arrive toutefois, une fois le premier jet terminé, d'imaginer une sorte de distribution de rôles idéale, comme pour une pièce ou pour un film. Quel acteur, quelle personne de ma connaissance pourrait « incarner » tel personnage. Je

distribue alors les rôles et souvent j'ajoute tel tic, tel trait physique, telle façon de parler tirés de ces auteurs imaginaires. Je suis aussi parfois influencé par les types physiques que j'ai vus dans des films.

Avez-vous jamais parlé dans vos romans d'une situation dont vous n'aviez aucune expérience directe ou indirecte ?

Il n'y a aucun domaine aujourd'hui dont nous n'ayons une expérience directe ou indirecte. Le cinéma est pour moi une expérience constante. Nous vivons dans une époque de sur documentation dangereuse mais qui offre précisément au romancier des possibilités illimitées. J'ai d'ailleurs presque toujours évité de transposer mon expérience directe, personnelle dans mes romans. Les sept ans que j'ai passé dans l'aviation n'ont pas laissé de trace dans mes livres. Pendant la guerre, j'ai écrit un roman tiré non pas de mes propres expériences de soldat, mais précisément d'une forme de lutte à laquelle je n'ai pas participé, celle de la résistance polonaise dans *L'Education européenne*. Des dix ans passés dans la diplomatie je n'ai tiré qu'une courte nouvelle, « Le Luth ». Parfois d'ailleurs c'est l'inverse qui arrive. Après avoir écrit *Les Mangeurs d'étoiles* j'ai été dans un pays d'Amérique latine où j'ai vu en quelque sorte mon roman réalisé, incarné, en action.

Cette volonté de compenser par votre œuvre une expérience qui n'est pas directement la vôtre n'est-elle pas liée à une sorte d'imagination matérielle que Bachelard aurait peut-être définie comme cosmique ? Vos titres mêmes : La Promesse de l'aube, Les Mangeurs d'étoiles, Frère Océan...

C'est vrai. Deux titres à venir : *Les Années lumière* et *L'Affaire Homme*.

La création romanesque est pour moi un état obsessionnel, compulsif. C'est comme une sorte de boulimie du monde, une boulimie d'expérience, de vie. Je dois au moins créer ainsi les modes d'expérience qui ne pourront pas être les miens. Des critiques américains ont dit de moi qu'il était difficile de m'imaginer derrière un bureau, en train d'écrire. Ils avaient été frappés sans doute par mon aspect d'homme d'action, par ma soif évidente de vivre. Mais c'est justement parce que ma soif de vivre est illimitée que j'écris. Pour recourir à une notion courante, seule l'écriture peut apaiser en moi une sorte d'angoisse d'exister.

Entretien paru dans *Livres de France*, n° 3, mars 1967, p.369.

En 1981, le magazine *Lire* publie un extrait d'un manuscrit inédit de *Pseudo* :

(« Le passage a son correspondant dans l'édition originale du *Mercure de France* ; il s'insère dans une conversation que tiennent Emile Ajar et son avocat parisien, en novembre 1975, quelques jours avant l'attribution du prix Goncourt à la *Vie devant soi* »).

*Vous êtes en train de vous faire une légende .Merde. Je me suis mis à réfléchir. C'était vrai. Ils avaient tous une légende. Malraux avait pillé des monuments archéologiques pour donner le produit de la vente à la résistance chilienne. Soljenitsyne avait une légende : il n'était pas un russe blanc qui était sorti de Russie avec cinquante ans de retard et disait tout ce que les Russes blancs affirmaient en 1925, il était un saint blanc et n'était pas mégalomanie. Chokolkhov, prix Nobel avait une légende : on disait qu'il avait écrit lui-même *Le Don paisible*. Régis Debray avait une légende : on le prenait pour Régis Debray ; Norman Mailer avait une légende : il avait poignardé une de ses femmes dans région du cœur ; Sartre avait une légende : on disait que c'était un clown lyrique alors qu'il faisait des pieds et des mains pour ne pas être un des hommes les plus propres de ce temps et de ne pas être accusé ainsi de sérieux, ce qui est déshonorant et même pire, la pauvreté étant un refus de partager la grande fraternité de la merde. Tonton aussi avait une légende : on disait qu'il ne pouvait plus bander, ce qui lui valait un supplément de ticket ; Aragon avait une légende qui servait à faire oublier qu'il était surtout un très grand poète ; Giscard avait une légende, on disait qu'il était Zizi Jean maire ; Mitterrand avait une légende mais il la cherchait. Villon avait une légende : on disait, preuves à l'appui, que c'était un truand ; Shakespeare avait une légende : il n'avait pas écrit son œuvre ; Charlie Hebdo avait une légende : on disait que ce n'était pas un hebdomadaire sérieux ; Ford avait une légende : on disait qu'il était président des Etats-Unis ; Israël avait une légende : on disait que c'était un pays indépendant ; Pinochet avait une légende : on disait que ce n'était pas un homme, un vrai, à visage découvert et pourtant il avait les mains rouges de sang pour le prouver ; et moi je commençais à avoir une petite légende : on disait que j'existais. Il y a des milliards d'hommes qui ont une légende : on dit qu'ils existent vraiment. L'humanité n'est même plus une légende : elle est un mythe.*

*Emile Ajar,
« Je commençais à avoir une légende »,*

***Lire*, n°73, septembre 1981**

Debout dans l'attelage qui glissait au son des violons juifs, je me plus à mettre mes jeunes forces à l'épreuve pour divertir Teresina dans cette forêt noire que je fis retentir de mille chants d'oiseaux et où je fis régner un printemps lumineux, dont je réglais moi-même chaque détail, choisissant les fleurs les plus gentilles et les couleurs les plus gaies. Ne reculant devant rien, défiant toutes les rigueurs que nous impose cet auteur inconnu et pourtant si craint et si révééré que l'on dit caché dans les coulisses, j'entourai Teresina d'une foule de polichinelles blancs aux bonnets pointus et aux nez crochus, que je puisai sans scrupules dans les poches de Tiepolo. Pendant que le traîneau courait sur la neige qui scintillait d'étoiles et que mon père sanglotait, le front appuyé contre le corps de Teresina, vieux saltimbanque vaincu et qui ne se doutait pas que son fils avait saisi le flambeau de ses mains épuisées, je fis entrer le carnaval et la foule de masques, couvrant les corbeaux d'une pluie de confettis, et je dus effacer tout un côté de la forêt, car il me fallait cet espace pour y mettre la place St -Marc. Teresina applaudissait, lançait des confettis, chantait, encouragé par ce succès, je fis signe au cocher et l'obligeai, malgré ses craintes, car ce n'était point l'usage, à faire bondir les chevaux par-dessus la lune, et nous glissâmes ainsi dans la nuit bleue, saisissant parfois des poignées d'étoiles pour les jeter aux violonistes juifs, sur les toits des chaumières et dans le cœur des hommes. Ce labeur me tenant occupé ailleurs, les musiciens hassids s'étaient aux trois quart effacés, privés de mon soutien, mais je m'appliquai aussitôt à leur rendre leurs contours, ils m'étaient très chers, car je savais déjà, malgré la brièveté de mon expérience d'enchanteur que, pour lutter contre une réalité odieuse par la seule puissance de l'imagination et du rêve, rien de ce qui était juif ne m'était étranger. Je n'eus même aucune hésitation, bien que je fusse loin de posséder l'assurance qui permet aux saltimbanques de prendre de tels risques, à me pencher longuement sur le visage vide et déjà froid de Teresina. Doucement, je lui fermais les yeux, jouant à me faire peur, frémissant à l'idée de ce qui se passerait si mes dons nouveaux, et auxquels je faisais peut-être une confiance excessive, venaient soudain à me manquer. Je la rendais ensuite à la vie avec une aisance dont je n'étais pas peu fier, et elle se jetait dans mes bras, m'embrasser, riait, car rien ne lui faisait davantage plaisir que de faire la nique au malheur. Teresina se blottissait au creux de mon épaule et je regardais avec pitié mon père effondré sur ce corps recouvert jusqu'à la chevelure par une énorme fourrure. Décidément, pensai-je, Guiseppe Zaga vieillissait, il perdait ses moyens et rien n'est plus pénible à voir qu'un illusionniste qui succombe aux choses telles qu'elles sont et n'a plus le courage qu'il faut pour en inventer d'autres. J'ordonnai aux musiciens

de jouer « La Valse des sourires » et toute la forêt s'en réjouit, car il y avait longtemps qu'elle n'avait été à pareille fête. Je ne fis cependant aucun effort pour empêcher mon père et les hommes porteurs de torches de se livrer à cette comédie sinistre, conforme aux usages, qui consistait à porter en terre le corps de Teresina, rituel déplaisant, mais qui permet de mieux tromper la mort en lui faisant mine de lui donner satisfaction. Car la vraie Teresina, 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.

- Je suis heureuse d'être guérie, Fosco. Je te dois la vie. Tu es resté beaucoup plus enfant que je ne le croyais.

- Je ne vieillirai jamais, lui annonçai-je. C'est très facile. Il suffit de l'encre, du papier, d'une plume et d'un cœur de saltimbanque.

- Qui sont ces messieurs ?

Les polichinelles blancs et bossus se pressaient en foule autour de nous et bien qu'ils eussent pris ces mines un peu funèbres qui annonçaient déjà le déclin et la fin de la fête vénitienne, on sentait leur bienveillance et leur sollicitude.

- C'est Venise, lui dis-je. Nous sommes rendus. Elle referma ses bras autour de mon cou et je sentis ses lèvres sur les miennes. Sa chevelure me comblait de caresses, la gondole glissait dans la nuit bleue, les confettis scintillaient dans un ciel très pur cependant que, déjà soucieux de perfection, je mettais ici et là quelques touches qui manquaient, un Dieu plein de pitié, une Justice qui n'était pas de ce monde, un amour qui ne meurt jamais, encore un violon juif.

Autres

Si tu t'imagines

Si tu t'imagines
si tu t'imagines
fillette fillette
si tu t'imagines
xa va xa va xa
va durer toujours
la saison des za
la saison des za
saison des amours
ce que tu te goures
fillette fillette
ce que tu te goures

Si tu crois petite
si tu crois ah ah
que ton teint de rose
ta taille de guêpe
tes mignons biceps
tes ongles d'émail
ta cuisse de nymphe
et ton pied léger
si tu crois petite
xa va xa va xa va
va durer toujours
ce que tu te goures
fillette fillette
ce que tu te goures

les beaux jours s'en vont
les beaux jours de fête
soleils et planètes
tournent tous en rond
mais toi ma petite

tu marches tout droit
vers que tu vois pas
très sournois s'approchent
la ride véloce
la pesante graisse
le menton triplé
le muscle avachi
allons cueille cueille
les roses de la vie
et que leurs pétales
soient la mer étale
de tous les bonheurs
allons cueille cueille
si tu le fais pas
ce que tu te goures
fillette fillette
ce que tu te goures.

Raymond Queneau, *L'instant fatal*, (1948).

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant :
« Ronsard me célébraït du temps que j'étais belle ! »

Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,
Qui au bruit de Ronsard ne s'aïlle réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serai sous la terre, et, fantôme sans os,
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos :
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

Ronsard, *Sonnets pour Hélène* (1758).

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

1914 8 mai (21 mai, selon le calendrier Grégorien)	Naissance à Vilnius
1915.1921 1921.1925	Exil en Russie ou en Ukraine Vilnius
1928 août	Arrivés en France, à Nice
1933-1934	l'université d'Aix-en-Provence, Faculté de droit
1934.1935 Etudes de droit à Paris	
1935 15 février	Première nouvelle, « L'Orage », publiée dans Gringoire
1935 14 juillet	Naturalisation de Romain Kacew
1938	Service militaire, armée de l'air à Salon de Provence
1938 13 novembre	Naissance de Jean Seberg
1940 17 juin	S'envole pour l'Afrique du Nord
1940 8 août	Forces Aériennes de la France libre, à Londres
1940 novembre	Ghana, Nigeria
1941	Décès de Mme Kacew, sa mère
1941	Tchad, Centre-Afrique, Soudan
1941-1942	Typhoïdes, Syrie, convalescence en Egypte
1942 août 1943	Escadrille Nancy, Moyen-Orient Londres

1943 septembre	Base de Hartford Bridge
1944 25 janvier	Grièvement blessé
1944	Premier livre, <i>Forest of Anger</i> (<i>Education européenne</i>) publié à Londres
1945 4 avril	Mariage avec Lesley Blanch, à Londres
1945 1945	A Paris
1945 octobre	Parution de <i>Education européenne</i>
1945 7 novembre	Prix des Critiques décerné à <i>Education Européenne</i>
1945 25 novembre	Intègre le ministère des Affaires étrangères ; secrétaire d'ambassade de deuxième classe
1946-1948	En poste à Sofia
1946 août	Parution de <i>Tulipe</i>
1948 mars	En poste à la Direction d'Europe (Paris)
1948 automne	<i>Le Grand Vestiaire</i> paraît
1949 été	Achète une maison à Roquebrune avec Lesley Blanch
1949-1951 décembre-été	En poste à Berne
1951 9 octobre	<i>Gary</i> devient le nom officiel de <i>Romain Kacew</i>
1952-1954	En poste à l'ONU
1952 septembre	Parution de son roman <i>Les Couleurs du jour</i>
1954-1955	En poste à Londres
1956-1960	Consul de France à Los Angeles
1956 24 octobre	Gérance intérim de l'ambassade de France à La Paz
1956 novembre	Parution de son roman <i>Les Racines du ciel</i>
1956 3 décembre	Prix Goncourt décerné aux <i>Racines du ciel</i>
1958	Parution de son roman <i>L'Homme à la colombe</i> , sous le nom de Fosco Sinibaldi

1958	vacances de Noël	A Mexico, commence la rédaction de <i>La Promesse de l'aube</i>
1959	janvier	Parution de son roman <i>Lady L.</i> en anglais
1959	décembre	Rencontre Jean Seberg
1960	avril	Parution de son récit autobiographique <i>La Promesse de l'aube</i>
1961	15 mars	Demande une mise en disponibilité de dix ans
1961	14 juillet	S'éclipse des cérémonies 14 juillet départ du consulat de Los Angeles
1961		Parution de son roman <i>Talent Scout (Les Mangeurs d'étoiles)</i> en anglais)
1961	octobre	Parution de sa pièce <i>Johnnie Cœur</i>
1961	25 décembre	Première au NY Morosco Theater de <i>First Love</i> , l'adaptation théâtrale de <i>La Promesse de l'aube</i> par Samuel Taylor
1962	mai	Parution de son recueil de nouvelles <i>Gloire à nos illustres pionniers</i>
1962	juin	Membre du jury du XVe festival du film de Cannes
1962	septembre	<i>Johnnie Cœur</i> joué au Théâtre de la Michodière
1962		Divorce d'avec Lesley Blanch
1963	avril	Parution de son roman <i>Lady L.</i> en français
1963	juillet	Reçu avec Jean Seberg par les Kennedy à la Maison Blanche
1963	16 octobre	Mariage avec Jean Seberg
1964		Parution de son roman <i>The Ski Bum (Adieu Gary Cooper)</i> en anglais)
1965	octobre	Parution de son essai <i>Pour Sganarelle</i>
1966	mars	Visite du ghetto de Varsovie
1966	juin	Parution de son roman <i>Les Mangeurs d'étoiles</i>

1967 avril	Chargé de mission au Cabinet du ministre de l'Information
1967 mai	Parution de son roman <i>La Danse de Gengis Cohn</i>
1968 avril	Parution de son roman <i>La Tête coupable</i>
1968 mai	Démission du ministère de l'information
1968 juin	Première du film <i>Les oiseaux vont mourir au Pérou</i>
1968 17 septembre	Séparation d'avec Jean Seberg
1969 juin	Parution de son roman <i>Adieu Gary Cooper</i>
1970 janvier	Parution de son roman <i>Tulipe</i> édition définitive
1970 mars	Parution de son roman <i>Chien blanc</i>
1970 1 ^{er} juillet	Divorce d'avec Jean Seberg
1970 17 août	<i>Newsweek</i> annonce que Jean Seberg est enceinte d'un activiste noir
1970 23 août	Naissance prématurée de Nina Hart Gary
1970 25 août	Décès du bébé
1970 28 août	Romain Gary accuse <i>Newsweek</i> dans un article, « Le grand couteau »
1970 12 novembre	Décès du Général de Gaulle
1972 19 janvier	Sortie du film <i>Kill</i>
1972 janvier	Parution de son récit <i>Les Trésors de la mer Rouge</i>
1972 mai	Parution de son roman <i>Europa</i>
1973 juin	Parution de son roman <i>Les Enchanteurs</i>
	Parution de son roman <i>The Gasp (Charge d'âme)</i>
1974 avril	Parution de son récit <i>La nuit sera calme</i>
1974 mai	Parution de son roman <i>Les Têtes de Stéphanie</i> , sous le pseudonyme de Shatan Bogat
1974 juillet	Parution de son roman <i>Les Têtes de Stéphanie</i> , avec une note de Romain Gary
1974 septembre	Parution de son roman <i>Gros-Câlin</i> , sous le nom d'Ajar

1975 printemps	Parution de son roman <i>Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable</i>
1975	Parution de son roman <i>Direct Flight to Allah</i> sous le nom de René Deville (avec indication Romain Gary. <i>Les Têtes de Stéphanie</i> En anglais)
1975 septembre	Parution de son roman <i>La Vie devant soi</i> , sous le nom d'Ajar
1975 30 septembre	Entretien d'Emile Ajar avec Yvonne Baby, à Copenhague
1975 09 novembre	Diffusion sur TF1 du documentaire <i>De Gaulle première !</i> De Daniel Costelle et Romain Gary
1975 10 novembre	<i>Le Point</i> annonce qu'il a retrouvé Emile Ajar
1975 17 novembre	<i>Le Point</i> continue son portrait d'Emile Ajar
1975 17 novembre	Le Prix Goncourt est décerné à <i>La Vie devant Soi</i>
1975 20 novembre	Emile Ajar annonce qu'il refuse le Prix Goncourt
1975 21 novembre	Hervé Bazin, président de l'académie, déclare qu'Emile Ajar reste couronné
1975 21 novembre	<i>La Dépêche du Midi</i> annonce qu'Emile Ajar est Paul Pavlowitch
1975 28 novembre	<i>Le Monde</i> publie une note manuscrite de Romain Gary qui dément être Emile Ajar
1976 novembre	Parution de son roman <i>Pseudo</i> , sous le nom d'Emile Ajar
1976 23 novembre	Décès d'André Malraux
1977 février	Parution de son roman <i>Clair de Femme</i>
1978 janvier	Parution de son roman <i>Charge d'âme</i>
1978 juillet	Aux Etats-Unis chez William Styron
1978 17 novembre	Romain Gary renonce à son projet de livre sur les Compagnons de la Libération
1979 février	Parution de son roman <i>L'Angoisse du roi Salomon</i> , sous le nom d'Emile Ajar
1979 février	Parution de sa pièce <i>La Bonne Moitié</i>

1979 mai	Parution de son roman <i>Les Clowns lyriques</i>
1979 juillet	Majorque, Irlande
1979 8 septembre	Jean Seberg est retrouvée morte
1979 10 septembre	Conférence de presse où Romain Gary dénonce le FBI
1980 mai	Parution de son roman <i>Les Cerfs-Volants</i>
1980 été	Grèce
1980 2 décembre	Romain Gary se suicide
1980 9 décembre	Cérémonie aux Invalides
1981 15 mars	Cendres dispersées au large de Nice
1981 1 ^{er} juillet	Paul Pavlowitch révèle avec <i>L'Homme que l'on croyait</i> que Gary « était » Ajar
1981 juillet	Parution de son récit <i>Vie et mort d'Emile Ajar</i>
1984 mai	Parution de son roman <i>L'Homme à la Colombe</i> , sous le nom de Romain Gary
1997 mars	Parution du recueil <i>Ode à l'homme qui fut la France</i>
2005 octobre	Parution du recueil d'inédits <i>L'Affaire homme</i>

